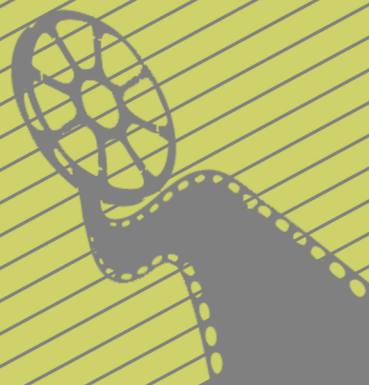


Frederico Lopes (Org.)

VI Jornadas de Cinema em Português



FREDERICO LOPES (ORG.)

VI JORNADAS DE CINEMA EM PORTUGUÊS



Livros LabCom
Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt

SÉRIE
Cinema e Multimédia

DIREÇÃO
José Ricardo Carvalheiro

DESIGN DE CAPA
Cristina Lopes

PAGINAÇÃO
Cristina Lopes

ISBN
978-989-654-165-1 (papel)
978-989-654-167-5 (pdf)
978-989-654-166-8 (epub)

DEPÓSITO LEGAL
383493/14

TIRAGEM
Print-on-demand

TÍTULO
VI Jornadas de Cinema em Português

ORGANIZADOR
Frederico Lopes

ANO
2014



Índice

Apresentação.....	1
<i>Frederico Lopes</i>	
A minha experiência de espectador de cinema	5
<i>J. Paulo Serra</i>	
A Fisicalidade Inalienável do Real: Reinterpretando <i>Mudar de Vida</i> (1967) à luz do debate contemporâneo sobre o háptico.....	11
<i>Patrícia Silveirinha Castello Branco</i>	
O Neorrealismo de Nelson Pereira dos Santos e a Representação do Povo da Cidade do Rio de Janeiro	21
<i>Maria Cristina Tonetto / Márcio Zanetti Negrini</i>	
Os Limites da Ficção e Realidade no Cinema: Estudo de caso da longa metragem brasileiro “A Falta que Nos Move”	39
<i>Joanna Figueiredo Paraizo Garcia</i>	
Portugal: Publicidade turística e os <i>moviemaps</i>	61
<i>Luiza Elayne Azevedo Luíndia</i>	
Texto e Contexto: “V Império, Ontem como Hoje”	83
<i>Maria de Jesus da Silva Rodrigues da Mota</i>	
O Direito à Cidade: A heterogeneidade estética do Novo Cinema Português na génese da visibilidade de Lisboa	103
<i>Rita Bastos</i>	
A Imagética da Clausura: O espaço como metáfora	123
<i>Nélson Agostinho Marques Araújo</i>	
A Representação de Personagens Estrangeiras em “Viagem a Portugal”	139
<i>Isa Cunha</i>	
Notas para uma Sociologia do (In)Sucesso do Cinema Português	153
<i>André Rui Graça</i>	
O “Filme de Bordas” Português.....	175
<i>Paulo Cunha</i>	
Oliveira e Dreyer: Uma certa afinidade espiritual	189
<i>Eduardo Paz Barroso</i>	

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Apresentação

Frederico Lopes¹

As VI 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, e visam promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa.

Esta publicação é a versão impressa em papel² das comunicações apresentadas durante as Jornadas de Cinema em Português, realizadas na Covilhã, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, nos dias 5, 6 e 7 de Novembro de 2013.

Na sua abertura, contou a sexta edição das Jornadas com a presença do Magnífico Reitor da Ubi, Prof. António Carreto Fidalgo, tendo a Comissão Organizadora aproveitado a ocasião para reconhecer, publicamente, que a ele se fica a dever a criação dos cursos de Cinema da UBI e, por consequência, a realização das Jornadas de Cinema em Português que, desde o seu início em 2008, mereceram todo o apoio da Faculdade de Artes e Letras, de que então era Presidente. Depois, continuámos a encontrar o mesmo tipo de apoio e de estímulos no atual Presidente da Faculdade, o Prof. Paulo Serra que, nestas Jornadas, voltou a deixar-nos uma breve reflexão sobre cinema e que aqui também se publica.

A manhã de terça-feira terminou com uma comunicação de Patrícia Silveirinha que, partindo de uma cena da faina piscatória presente no filme *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha, defendeu que os diferentes planos dessa

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

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.

cena estabelecem com o espectador, através da passagem alternada entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica, a construção de um espaço que vive da constante passagem de meras relações físicas com a realidade, para relações sociais abertas a renegociação e vice-versa. Os trabalhos da tarde, deste primeiro dia das jornadas, estiveram centrados no cinema brasileiro. Maria Cristina Tonetto analisou os filmes *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte* do realizador Nelson Pereira dos Santos, para destacar como nesses filmes se dá a ver um imaginário social na maneira como o povo carioca se relaciona com o espaço da cidade do Rio de Janeiro, a política, o futebol e o samba. Por sua vez, Joanna Garcia fez do filme de Christiane Jatahy - *A Falta Que Nos Move*, um estudo de caso para abordar os limites da ficção e da realidade no cinema.

No dia seguinte, foi a vez de trazer para o debate o filme publicitário. Luiza Luíndia falou dos *movie maps*, também conhecidos como cineturismo, *movie-induced tourism* ou *film-induced tourism*, fenómeno pouco investigado, mas em grande crescimento a nível mundial. Os *movie maps* são responsáveis pelas visitas turísticas a um determinado local ou destino, pelo simples facto desses espaços terem aparecido na televisão, no cinema ou em vídeos.

Mudando radicalmente de registo, Maria Mota colocou a seguinte questão: O que leva um autor a “pegar” num texto de teatro do século XX, que retrata uma situação passada – o século XVI, no momento em que o decide filmar, no século XXI? A questão foi colocada a propósito do filme de Manoel de Oliveira *V Império - Ontem como Hoje*, baseado na peça de teatro de José Régio e da figura histórica (D. Sebastião) para colocar como tema de reflexão a questão do poder e, nas entrelinhas, a questão de Portugal na União Europeia, ou, ainda, a questão do poder como um tema universal, tanto ontem como hoje. A autora da comunicação defendeu que o tempo e o contexto em que uma determinada mensagem é emitida permitem uma análise mais circunstanciada dos porquês de uma opção. Apresentou ainda o resultado dos inquéritos feitos nas cidades de Lisboa, Porto e Braga aquando da estreia do filme, para perceber como é que o público recebeu a matéria de reflexão proposta por Oliveira.

Rita Bastos apresentou um estudo sobre formas de representação do espaço urbano lisboeta, visível na heterogeneidade estética das três primeiras obras do

novo cinema português – *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e *Domingo à Tarde* (1965) de António de Macedo.

Ainda em torno da temática da representação do espaço no cinema, Nelson Araújo veio dizer-nos que a cinematografia portuguesa nas décadas de 60 a 80 do século passado expressa uma propensão para filmar o espaço como superfície de clausura, refletindo a condição de isolamento que o país viveu na ditadura.

No último dia das Jornadas, Isa Ribeiro da Cunha, tendo como referência o filme *Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut, analisou a representação de personagens estrangeiras no cinema português contemporâneo. Por sua vez, André Rui Graça procurou encontrar resposta para a questão de saber como é que o cinema português se tem relacionado, do ponto de vista estético e cultural, com os mercados de cinema e os diferentes critérios que os pautam, desde 1974 até aos dias de hoje. As comunicações encerraram com Paulo Cunha a abordar um fenómeno recente em Portugal. Aquilo a que chamou “cinema de bordas”, a exemplo do que acontece no Brasil. Trata-se de um conceito muito próximo de outros conceitos internacionais como *paracinema* ou *trash culture*. Foi propósito de Paulo Cunha, analisar a produção de “filmes de bordas” em Portugal, procurando caracterizar e refletir sobre este tipo de fenómeno, que funciona à margem dos canais convencionais de produção e distribuição de cinema.

O Dr. Rui Machado, Subdiretor da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, foi o ilustre convidado que encerrou o programa das comunicações das Jornadas, tendo-nos deixado um esclarecedor depoimento sobre os grandes objetivos e as atividades do ANIM - Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

Este ano iniciámos uma parceria com a Associação Luzlinar³ e, através do Carlos Fernandes, seu presidente, uma parceria com a Cinemateca Portuguesa e A Moagem - Câmara Municipal do Fundão, de modo a realizarmos um evento paralelo ou complementar das Jornadas – um Ciclo de Cinema Português, com a exibição de seis filmes que designámos por Filmes Proibidos. Trata-se de um projeto a que iremos dar continuidade nos próximos anos. Neste Ciclo de

3) <http://www.luzlinar.org/>

2013, tivemos connosco quatro realizadores que apresentaram os seus filmes e participaram nos debates, que se efetuaram após o visionamento e a apresentação dos filmes por outros tantos convidados. Foram eles: Eduardo Geada, com *Sofia e a Educação Sexual* e a apresentação a cargo de Tito Cardoso e Cunha; Manuela Serra, com *O Movimento das Coisas* e a apresentação a cargo de Inês Dias; Rita Azevedo Gomes e *O Som da Terra a Tremer*, com apresentação de Francisco Ferreira; Margarida Gil e *Rosa Negra*, com apresentação de Manuel Silva Ramos. Os dois filmes restantes foram *Histórias Selvagens* de António Campos, já falecido, com apresentação a cargo de Manuela Penafria e *Gestos e Fragmentos* de Alberto Seixas Santos, que não pôde estar presente por motivos de saúde. O seu filme foi apresentado por Luís Trindade, ao que se seguiu uma animada troca de ideias e opiniões, como aconteceu nos restantes debates, conduzidos e moderados pelos organizadores do Ciclo – Patrícia Silveirinha, Carlos Fernandes e Frederico Lopes.

Resta-nos agradecer a todos os que generosamente contribuíram para a realização de mais esta edição das Jornadas de Cinema em Português. Em primeiro lugar, a todos os oradores que responderam à abertura de propostas de comunicações. O vosso trabalho é a matéria-prima das Jornadas. O número de comunicações justificou os convites que fizemos aos mais altos representantes da Reitoria e da Faculdade de Artes e Letras para procederem à abertura solene das Jornadas. Ao Magnífico Reitor, Professor Doutor António Fidalgo, ao Professor Doutor Paulo Serra, presidente da Faculdade de Artes e Letras, à Professora Doutora Anabela Gradim, presidente do Departamento de Comunicação e Artes, agradecemos todo o apoio e incentivo dados à realização das Jornadas, desde a sua criação no ano de 2008.

Deixamos ainda uma palavra de muito apreço e reconhecimento à Dra. Mércia Pires, pelo excelente trabalho de secretariado deste evento, ao Dr. Marco Oliveira e à Dra. Cristina Lopes, pelo suporte informático para a divulgação das Jornadas e pelo grafismo e paginação dos livros de actas.

A todas e todos, o nosso Bem-haja.

A minha experiência de espectador de cinema ⁴

J. Paulo Serra⁵

Aquilo a que vulgarmente se chama “experiência”, no sentido de um conjunto de situações vividas das quais decorre um certo saber, transferível para situações futuras, mais ou menos análogas – o “saber de experiência feito” –⁶ funciona, simultaneamente, quer como um horizonte a partir do qual podemos ver coisas novas, quer como uma cortina que obscurece a novidade dessas coisas novas – aquilo a que, no domínio da epistemologia, Bachelard chamou um “obstáculo epistemológico”. Assim, não podendo ver o futuro sem os olhos do passado, corremos sempre o risco de não ver, no futuro, senão uma mera repetição do passado. Cremos que, sobre este duplo constrangimento do nosso ver, decorrente da sua relação com a experiência, o heterónimo pessoano Alberto Caeiro já disse a palavra definitiva.

A evocação da minha experiência de espectador de cinema, feita a seguir, deve ser lida, como qualquer outra evocação, à luz desse duplo constrangimento.

Primeira experiência

A minha experiência de espectador de cinema começou no final dos anos 60, com os projecionistas ambulantes – homens e mulheres que, vindos de não sei onde, traziam na mala do carro a máquina de projetar e as bobines que passavam na sala da escola primária ou no salão de festas da igreja. Era, no fundo, um

4) UBI, 5 de Novembro de 2013.

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

6) “Experiência: [...] conhecimento das coisas, pela prática e pela observação: *pessoa de experiência*. (Lat. *experientia*). (Cândido de Figueiredo, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1913, p. 841, Projeto Gutenberg, disponível em <http://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>.) Como sublinha Abbagnano, “a possibilidade de repetir as situações [...] deve ser considerado fundamental na significação geral do termo.” (Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, S. Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 406).

cinema de saltimbancos, que ia de aldeia em aldeia, eventualmente ficando dois ou três dias quando o filme era um grande sucesso de bilheteira.

Durante a projeção do filme havia na sala um outro filme, não menos interessante que o projetado: as reações dos espetadores às diversas cenas, com risos, gritos e comentários em alta voz; as bobines que partiam e exigiam tempo de reparação, o que geralmente originava uma revoada de pateadas e assobios; as acesas discussões, no final, sobre os diversos episódios e personagens; etc.

Pensava eu que esse cinema ambulante já fazia, literalmente, parte da história, quando deparei com uma notícia da *Visão* de 10 de novembro de 2011, assinada por Sara Rodrigues. A peça, intitulada “‘Cinema Paraíso’ à portuguesa”,⁷ conta-nos, também com vídeo e fotografias, a história de António Feliciano, “projeccionista de profissão e devoção” e que “continua, aos 72 anos, a fazer cinema ambulante no seu concelho alentejano, Odemira.” Ora, acrescenta a peça, “Enquanto a sala que construiu, em Vila Nova de Milfontes - o Cineteatro Girasol (assim mesmo, só com um “s” porque está relacionado com o girar do Sol) -, ao longo de mais de 30 anos, definha, devido ao advento do digital, Feliciano persiste com as bobinas e a máquina de projetar de 35mm na bagageira do carro.”

Temos, assim, cerca de meio século depois da minha própria experiência, de novo (e ainda) o cinema à procura dos seus espetadores, repetindo indefinidamente a experiência do antigo cinema de feira. Olhando à distância, fácil é reconhecer que os filmes eram, maioritariamente, filmes americanos, de índios e cowboys ou de capa e espada, da classe B, e de que não recordo um único título - o cinema americano de qualidade viria muito depois na minha vida. Mas também o título dos filmes era o que, na altura, menos nos importava; como pouco nos importava, também, o conteúdo dos filmes, que eram todos mais ou menos parecidos uns com os outros. O que nos interessava verdadeiramente no cinema era a própria experiência do cinema, o cinema enquanto experiência.

7) Disponível em <http://visao.sapo.pt/cinema-paraíso-a-portuguesa=f632719#ixzz2jgr2rhR2>

Segunda experiência

A minha segunda experiência com o cinema foi a experiência do cinema português visto na televisão a preto e branco – uma experiência que data também do final dos anos 60.

Como na minha aldeia só havia televisão nos dois cafés então existentes, e não tínhamos idade para neles permanecer, os donos dos cafés deixavam-nos ver televisão através de uma janela aberta - isso quanto o tempo estava bom já que, quando chovia ou fazia frio, o cinema era outro. A janela do café só aparentemente funcionava de forma invertida, dando-nos a visão de um interior – na realidade, ela abria para um outro exterior, que era o do mundo mágico do cinema e da televisão.

Os filmes eram aqueles que, vim a saber mais tarde, constituíam o cinema português dos anos 40, e incluíam títulos como *O Pai Tirano* (1941) de António Lopes Ribeiro, *O Pátio das Cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro, *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) ou *O Leão da Estrela* (1947), todos de Arthur Duarte.

O preto e branco da televisão – e do cinema português que nela passava – contrastava, já nessa altura, com as cores do grande ecrã do cinema americano que nos era dado ver pelos projecionistas ambulantes.

Desconhecíamos que lá longe, em Lisboa, já há alguns anos estava em marcha um outro cinema, que teria nos *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, o seu verdadeiro símbolo – o chamado “Cinema Novo”. Esse filme e muitos outros que vieram a seguir davam, dos portugueses e da sua vida, uma imagem muito diferentes dos filmes que nós víamos na televisão a preto e branco: um conjunto de *provincianos* felizes, dançando marchinhas nos pátios dos bairros de Lisboa e cantando o fado de uma janela para outra – pobres mas sempre com o olho e a inveja colocados nos ricos.

Por isso mesmo, muitos desses filmes do novo cinema, não-alinhado, foram proibidos pela censura do Estado Novo. É precisamente a alguns desses filmes que a Mostra que teve lugar na Moagem da cidade do Fundão, como parte destas VI Jornadas do Cinema em Português, chama “filmes proibidos”. Incluíram-se, nessa Mostra, os seguintes filmes e realizadores (para que conste): *Sofia e*

a Educação Sexual, de Eduardo Gêada, *O Movimento das Coisas*, de Manuela Serra, *Histórias Selvagens*, de António Campos, *O Som da Terra a Tremar*, de Rita Azevedo Gomes, *Gestos e Fragmentos*, de Alberto Seixas Santos, *Rosa Negra*, de Margarida Gil.

Os filmes não permitidos

Cinquenta anos depois, a situação do cinema português é, certos aspetos, semelhante à do final dos anos 60.

É certo que já não existe uma censura oficial, institucionalizada, *de jure*, como existia durante o Estado Novo. Mas existe um outro tipo de censura, uma censura de facto que faz com que, apesar de não serem proibidos, certos filmes e realizadores sejam, na prática, *não permitidos*: seja porque não obtêm financiamento para a sua produção, seja porque, obtendo-o, não conseguem depois singrar nos circuitos de distribuição, dominados pelos interesses comerciais e submetidos à lógica do lucro imediato.

A consequência é que temos, de um lado, um cinema oficial – português e estrangeiro -, que passa nas salas de cinema ainda existentes e nas televisões; um cinema *mainstream* que, de uma forma ou outra, se aproxima dos filmes de índios e *cowboys* e de capa e espada da minha infância – mesmo se os temas são outros, eles são tratados mais ou menos da mesma maneira, mais ou menos com os mesmos clichés narrativos. E temos, do outro lado, um cinema que - mais do que marginal - é um cinema das margens: não só das margens das cadeias de produção e distribuição, mas também das margens temáticas e artísticas. E que, por isso mesmo, é mais ou menos condenado à invisibilidade. Essa invisibilidade é ainda mais profunda, se assim se pode dizer, no caso dos filmes falados em português.

O ver cinema como evento

Resgatar da sua invisibilidade esses filmes proibidos e/ou não permitidos, falados em português, é, sem dúvida, um dos principais objetivos e efeitos de eventos como as VI Jornadas Cinema em Português e da Mostra a elas associada.

Note-se, a propósito, que a organização de eventos tem-se tornado, nos últimos tempos, uma espécie de condição obrigatória do ver cinema. Podemos mesmo dizer que, à medida que o cinema como hábito cultural e/ou recreativo regular – o “ir ao cinema” – foi morrendo, foi-se afirmando cada vez mais o cinema como evento: em festivais, em encontros, em concursos, em mostras, em ciclos, etc.⁸ Assim, “a morte do cinema” de que por vezes hoje se fala não se trata propriamente do fim do cinema, mas antes da sua adaptação a uma situação marcada por profundas alterações a nível da produção, da distribuição e da fruição.

Não tendo a regularidade – e as audiências – da exibição nas salas de cinema, estes eventos apresentam, no entanto, algumas vantagens em relação a ela: são especializados, por exemplo por temas, filmografias ou autores; são seletivos, no que se refere quer aos filmes quer às audiências que procuram atingir; têm, muitas vezes, um carácter de reposição ou de resgate do esquecimento; têm, em geral, uma finalidade não só estética mas também teórica e interpretativa, conjugando o “ver cinema” com o “pensar cinema”.

Como os projecionistas de que falávamos atrás, estes eventos constituem uma forma de o cinema ir à procura dos seus espectadores, oferecendo-lhes de uma outra maneira uma possibilidade de rutura festiva com a rotina quotidiana – isto quando os espectadores parecem estar a abandonar definitivamente os cinemas⁹ para *verem filmes* em casa ou nos transportes públicos, na televisão, no computador ou mesmo no *smartphone*.

8) Cf. Inês Nadais, *Era outra vez o cinema? Público – Ípsilon*, 25 de setembro de 2014, disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/era-outra-vez-o-cinema-1670634?page=-1#/0>

9) De acordo com o artigo de Inês Nadais, “nos últimos dez anos, o número de entradas nas salas de cinema em Portugal diminuiu 27% (só entre 2012 e 2013 perderam-se mais de um milhão de espectadores e 8,5 milhões de euros em receitas).”



A Fisicalidade Inalienável do Real: Reinterpretando *Mudar de Vida* (1967) à luz do debate contemporâneo sobre o háptico

Patrícia Silveirinha Castelo Branco¹

Resumo: Nesta apresentação pretendo interpretar a sequência da faina piscatória de *Mudar de Vida* (1967) à luz, não das características que partilha com o designado Cinema Novo Português — e com o qual a obra se encontra estética e historicamente identificada —, mas, sobretudo, partindo daquilo que defenderei ser o principal elemento estético do filme: a construção de um espaço que vive da constante passagem de meras relações físicas com a realidade, para relações sociais abertas a renegociação e vice-versa. Argumentarei ainda que essa duplicidade encontra um eco direto na relação que os diferentes planos estabelecem com o espetador através da passagem alternada entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica.

Esta análise colocar-nos-á diretamente em diálogo com um dos mais importantes debates contemporâneos sobre a imagem cinematográfica: a questão das relações *da e com a* imagem e dos diversos tipos de visualidade construídos no Cinema. Como referi acima, procurarei defender que a sequência da faina piscatória se encontra operacionalizada com base numa montagem contrastada entre dois tipos de visualidade: a visualidade háptica e visualidade óptica. Em seguida, analisarei as características formais de cada uma delas, os seus apelos estéticos e a forma como eles se encontram presentes nos diferentes planos desta sequência. A partir desta análise discutirei aquilo que considero ser a inalienável contemporaneidade deste filme de Paulo Rocha à luz das mais recentes discussões sobre a materialidade da imagem háptica (Riegl, Deleuze, Marks).

Palavras-chave: Paulo Rocha; Háptico; Cinema Português.

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

Numa entrevista, dada há já vários anos, Paulo Rocha afirma em relação ao seu 2º filme, *Mudar de Vida*, por comparação com o seu filme anterior ‘*Os Verdes Anos*’:

“Com *Mudar de Vida* quis fazer um filme que fosse menos diretamente pessoal, no sentido em que eu dava a palavra, não ao meu eu, mas à de grupos humanos que eu estimava, e que, de facto, estavam com problemas: estava a desaparecer o modo de vida deles. As casas de madeira estavam a ser destruídas pelo mar. O mar estava a destruir a costa e as companhias estavam a desaparecer. As companhias eram umas coisas com bois e barcos muito grandes e cada saída ao mar implicava centenas de pessoas. Aquilo estava a acabar e isso impressionava-me bastante. Eles eram homens miseráveis mas completamente independentes do mundo exterior. As tecnologias eram autóctones. Eu achava-os uma espécie de príncipes. Na miséria, mas príncipes. Tinha uma grande estima e respeito por aqueles pescadores e custava-me muito ver a miséria, e aquilo estar a acabar...

Pelo meio surge lá uma história de amor... enfim. Portanto, era uma coisa que eu pretendia menos adolescente, mais coletiva, mais calorosa, em que houvesse mais a voz do coro. Que não fossem só os males de um pobre adolescente desanimado. Por outro lado, ao contrário das Avenidas Novas, aqueles *décors* de barcos e das casas de madeira tinham uma certa monumentalidade. As coisas tinham uma respiração. Aquelas praias brancas, desertas, com aquelas casa negras, os barcos colossais. Aquilo ganhava um tom épico, monumental. Tinha outro tipo de respiração. Pelo menos isso foi o que eu tentei fazer. Fiquei um bocado danado.”²

Continua Paulo Rocha, referindo-se ao relativo pouco sucesso de *Mudar de Vida* por comparação com *Os Verdes Anos*.

“Em Portugal, e em Lisboa, as pessoas são um bocadinho mais para o sentimental... Foi o efeito de choque e tudo isso. Mas há países onde o *Mudar de Vida* é muito mais considerado. Eu tive mais facilidade em vender o *Mudar de Vida* para uma série de países do que *Os Verdes Anos*. Como exemplo, no Japão onde os dois filmes foram estreados comercialmente, as opiniões dividiram-se. Metade era a favor de *Os Verdes Anos* e metade a favor do *Mudar de Vida*. Uma

2) Paulo Rocha entrevistado por Patrícia Silveirinha, inédito, 1996.

coisa é o efeito jornalístico-lisboeta: “Ai, era o tempo dos *Verdes Anos*” sei lá! O que é certo é que o Sampaio estava na estreia, percebe? Todos os futuros políticos estavam na estreia do São Luís, foi um acontecimento mediático espantoso! Entrada de uma nova geração... e o filme serve um bocadinho de bandeira. *Mudar de Vida* já tem outro tipo de interesses, Ovar não é Lisboa.. e o assunto é mais grave, não tem esse lado *teenager* de amores adolescentes que as pessoas acham mais graça...”³

Neste trecho, retirado de uma entrevista que tive o privilégio de fazer a Paulo Rocha há muitos anos atrás, encontram-se condensadas algumas das noções que me orientaram na abordagem que agora aqui vos trago:

Em primeiro lugar, a ideia de que estamos perante um filme que trata do coletivo: de uma forma de vida coletiva;

Depois, a impressão de que aquela forma de vida coletiva está intrinsecamente ligada a espaços físicos e que essa relação é absolutamente estruturante;

Ainda, a ideia de que essa ligação passa por uma integração de uma fisicalidade dos espaços que engloba os corpos e vice-versa: a monumentalidade do mar, a vastidão da areia, a violência do vento, a força e peso bruto dos barcos e dos corpos físicos dos pescadores, na sua relação intrínseca;

Em quarto lugar, a ligação, neste filme, dessa monumentalidade dos espaços e dos corpos a uma visualidade háptica;

Ainda, a passagem de uma forma de vida que está em vias de extinção (nessa sua relação háptica com os espaços que habita e com o cinema que, de forma hábil a soube registar hapticamente), para uma nova vida: uma mudança do mar para o rio que equivale a duas partes distintas do filme e que corresponde, imediatamente, a duas mudanças interdependentes: a uma mudança nas relações físicas com o espaço e a uma mudança das relações sociais (da monumentalidade de uma paixão para a descoberta suave de um novo amor, da força do destino coletivo para o refúgio numa procura individual). Todas estas mudanças são construídas no filme, não pelo enredo, ou sobretudo *não* pelo enredo, mas por uma intermitência entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica na construção formal das próprias imagens;

3) Idem.

Por fim, o facto de as imagens hápticas serem-nos oferecidas, no retrato da forma de vida coletiva sobretudo na primeira parte do filme, precisamente centrada nos pescadores e na faina piscatória. A passagem destas imagens hápticas para imagens mais ópticas, mais ‘japonesas’ antecipando o interesse posterior do realizador pelo cinema japonês das sequências do rio, essa passagem, dizia, é uma mudança que no filme representa a construção de um espaço que vive da constante negociação de relações físicas com a realidade e de relações sociais abertas e em construção em ambos os casos.

Mas antes de avançarmos, talvez valha a pena determo-nos um pouco mais nessa ideia de visualidade háptica e de visualidade óptica que considero serem os dois polos estruturantes deste filme. Começemos pela primeira: a visualidade háptica. O que é exatamente essa visualidade háptica? Como defini-la?

A questão da visualidade háptica foi especificamente desenvolvida pela primeira vez 1885 por Alois Riegl (Riegl:1985) numa análise que se revelou extremamente influente em pensadores posteriores como Erwin Panofsky, Walter Benjamin e Gilles Deleuze.

O que diz Riegl sobre o háptico? Qual o alcance da sua análise que ainda hoje en-forma as posteriores abordagens à imagem e, nomeadamente, as imagens do cinema?

Partindo de uma análise original sobre a relação da representação em perspectiva na arte ‘primitiva’ do antigo relevo egípcio e a posterior arte do Romano tardio continuada na moderna arte da Renascença, Riegl encontra uma divisão fundamental, assente numa oposição entre duas concepções do conhecimento, do espaço e dos objetos: uma, a antiga, eminentemente material, onde os objetos são tomados como entidades materiais claras. É uma arte centrada na fisicalidade dos corpos e dos objetos. Aqui, o espaço não aparece representado porque é percebido como vazio, ou seja, como ausência de materialidade.

A esta concepção material da representação dos objetos Riegl opõe uma outra, assente numa ideia de conhecimento subjetivo e abstrato. Diz Riegl que os antigos tinham como objectivo final a representação dos objetos exteriores como entidades materiais claras, enquanto os modernos tinham como propósito a descrição de objetos no interior de um espaço infinito e unificado. Este espaço é abstrato e subjetivo. Apesar de nós, modernos, tendermos a interpretar a arte

antiga através dos olhos de uma visão perspectiva renascentista, e assumirmos a existência de um espaço único, coerente no interior do qual as entidades assumem as suas devidas relações, os antigos tentaram limitar o espaço a vários níveis em direção à materialidade concreta do objecto. Na representação antiga não cabe a concepção abstrata do espaço como entidade organizadora das relações entre os corpos materiais. Assim sendo, a percepção dos gregos e dos egípcios deparava-se com os objetos exteriores como sendo confusos e misturados.

Segundo a análise de Riegl, a arte antiga tentava representar tão claramente quanto possível objetos delineados individualmente para enfatizar a sua inviolabilidade material.

Os antigos consideravam o espaço como ausência e vazio e, como tal, como a negação do material. Para compreender os objetos como entidades independentes tentaram tanto quanto possível compreendê-los sem referência a uma consciência e experiência subjetiva. E, a forma mais simples de perceber entidades separadas é através do tacto, que revela a superfície fechada dos objetos, tal como a sua impenetrabilidade material. Neste sentido, para Riegl, o tacto é superior à visão a fornecer informação acerca da materialidade dos objetos. A arte antiga é portanto predominantemente tátil, háptica. Tal visão háptica é então uma visão-próxima enfatiza a inviolabilidade material dos objetos e a sua relação com a experiência sensitiva objectiva, com o mínimo de referência à mediação da consciência subjetiva

A partir desta sua análise Riegl cria as oposições objectivo/subjetivo e tátil/óptico que regem a sua análise. Assim, fala de uma visão tátil ou háptica, na qual o papel contributivo do tacto é enfatizado, à qual opõe uma visão óptica, na qual o papel do tacto é minimizado.

Esta análise de Riegl vem a revelar-se de uma importância extrema, nomeadamente nas apropriações de Walter Benjamin e Giles Deleuze e mais recentemente nas abordagens fenomenológicas de Vivian Sobchack e Laura Marks.

Na impossibilidade de, neste curto espaço de tempo, aqui desenvolver as apropriações dos dois primeiros vale a pena, no entanto, determo-nos um pouco nos desenvolvimentos mais recentes desta dicotomia através, nomeadamente, das análises de Vivian Sobchack e de Laura Marks.

A primeira, Vivian Sobchack, dos nomes maiores da abordagem fenomenológica ao cinema, importa as categorias do háptico, nomeadamente quando:

- Enfatiza envolvimentos corporais / mais do que envolvimentos intelectuais com as imagens;
- Defende que a experiência emerge sempre através dos nossos sentidos;
- Concebe os nossos corpos não são apenas objetos mas também atribuidores de sentido;
- Se centra na exploração da experiência corporal na cultura contemporânea da imagem em movimento;
- Se foca nas diferentes formas como ‘habitamos’ o espaço fotográfico, cinematográfico, eletrónico e virtual;
- Desafia à moderna divisão mente/corpo;
- Demonstra que o processo de atribuição de sentido requer uma colaboração irreduzível entre os nossos pensamentos e os nossos sentidos;
- Concebe e procura a percepção sinestésica (envolvendo todos os sentidos e já não só o olho);
- Enfoca na questão do tátil/háptico (habitar um espaço, um mundo).

Por seu turno, Laura Marks tem influentemente defendido e explorado a qualidade háptica das imagens vídeo e cinematográficas, nos seus livros *The Skin of the Film* (2000) e *Touch* (2002). A sua abordagem ao háptico resume aquelas que são as características fundamentais do conceito. Assim, podemos afirmar que:

O adjectivo háptico pode e tem vindo recentemente a ser utilizado para definir um tipo de percepção que subverte a organização espacial óptica, nomeadamente a perspectiva com as suas coordenadas lineares, com o seu ponto de vista exterior e fixo: o olhar à distância;

O adjectivo háptico quer frequentemente significar a exploração do sentido do tato. Associado ao tato, isto é, ao gesto e à pele, o háptico tem sido considerado um sentido de proximidade, de simpatia e de empatia com o objecto. O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto direto e ressonância;

A visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objecto de percepção, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado, parecendo existir na superfície da imagem. Um mundo de envolvimento por oposição a um mundo de distância, contemplação, organização e ordenação em função de factores fixos e independentes do sujeito de percepção.

Chegados a este ponto, podemos então agora interrogar: o que são atualmente as imagens hápticas? Porque é que se tem vindo progressivamente a falar do háptico em relação às novas tecnologias da imagem, nomeadamente nos novos media, facto que, na minha opinião, transporta imediatamente este filme de Paulo Rocha para a moderna discussão sobre as novas imagens? O que há ou o que pode haver de háptico na percepção das imagens neste filme?

Centrando-nos na dualidade entre o óptico e o háptico temos quadros opositivos que vale a pena aqui salientar e que, de alguma forma, encontramos na organização dicotómica do filme, centrada na oposição entre uma primeira parte centrada no mar (da qual as imagens colossais da faina piscatória são o corolário) e uma segunda, que corresponde a uma chegada ao rio e as suas paisagens e relações mais contemplativas, ópticas e ‘suavizadas’.

Esses quadros opositivos são os seguintes:

1. objectivo/subjectivo;
2. material/imaterial;
3. percepção/razão;
4. visão próxima e visão distante;
5. envolvimento sensorial e distância racional.

Mas vejamos em detalhe como isso é operacionalizado nesta obra de Paulo Rocha.

Logo nos primeiros 10 minutos do filme deparamo-nos com uma alternância entre planos ópticos e uma sequência háptica. Esta sequência corresponde ao reencontro entre a Júlia e o Adelino, o par romântico separado pela ida do Adelino para África e posterior casamento de Júlia com o irmão deste.

Antes de vermos esse trecho do filme chamo, desde já, a atenção para os seguintes elementos que aqui funcionam como uma alternância entre uma visualidade óptica e o háptico:

Passagem de planos gerais da praia para planos mais fechados no momento do reencontro;

Diminuição radical e progressiva da profundidade de campo. Note-se como Paulo Rocha opta por filmar o reencontro, não na praia, mas na floresta, entre pinheiros, num espaço sem horizontes e sem linhas rectas, sem pontos de referências e linhas orientadoras claras. É um espaço circular e desorientador, que fecha a imagem sobre si mesma, reforçando a tensão emocional do momento;

Passagem de planos em que a câmara está sobretudo fixa, para planos em que a câmara está em movimento, algumas vezes um movimento relativamente desorientado, acompanhando os movimentos das personagens. Com esta mudança, a câmara integra em si mesma a agitação que atravessa as personagens naquele momento;

Todos estes efeitos são reforçados pela música, mais uma vez magistral, de Carlos Paredes, que nesta sequência desempenha um papel fulcral.

Os efeitos hápticos desta sequência, centrados sobretudo no fechamento progressivo dos planos e na passagem de uma câmara fixa para uma câmara em movimento, ganham, no entanto, toda a sua intensidade e monumentalidade quando passam do individual para o coletivo e se libertam de uma função diretamente diegética. Na sequência que iremos ver de seguida esta passagem entre planos ópticos e sequências hápticas, com base destes dois elementos é muito evidente e consiste num dos momentos mais fortes do filme a todos os níveis, marcando a viragem para a 2^o parte da obra.

Este trecho inicia-se com imagens ópticas que retratam o espaço de longe, à distância, em planos gerais da praia. Estes planos ópticos vão progressivamente integrando imagens hápticas, mais próximas (centradas na força e monumentalidade brutas dos barcos, dos bois, dos corpos dos pescadores). Esta relação alternada entre o óptico e o háptico inverte-se quando o barco entra no mar e se inicia uma sequência em que dominam sobretudo imagens hápticas. A alternância entre o háptico e o óptico aparece invertida e estamos no domínio do háptico interrompido por breves momentos ópticos. Estes momentos são

constituídos por planos em que a câmara fixa e fora do barco nos oferece verdadeiros quadros gerais contemplativos.

Nas imagens hápticas criadas nesta sequência, das mais belas que o cinema português nos ofereceu, a câmara é uma verdadeira personagem dentro do barco e integra a ideia de força, de monumentalidade, de esforço físico através sobretudo de planos fechados e contra picados. É uma imagem material que capta a fisicalidade das coisas numa relação com a câmara que se torna aqui, não no olhar do autor, nem no instrumento para dar visibilidade a uma ideia abstracta, mas mais uma ‘coisa’ que, enquanto ‘coisa’ consegue estabelecer uma relação material com os outros objetos dentro do barco. Procura-se um olhar que nasce com as coisas, literalmente, sendo a câmara, ela própria, essa primeira ‘coisa’. Em alguns planos a câmara está baixa, abaixo do nível dito normal e centrada nos pés e não nas caras dos pescadores, foca-se no corpo e não na emoção; noutros, os finais depois do desmaio do Adelino, temos dois planos ligeiramente picados, em que a imagem retrata quase um Cristo caído, deposto.

Quase no final da sequência Paulo Rocha oferece-nos um belíssimo plano afastado da praia, uma imagem óptica que se distancia, a nós e à câmara, dos pescadores e dos seus corpos imersos numa monumentalidade intrínseca dos elementos físicos daquele espaço, para nos trazer um retorno à tranquilidade distante dos retratos que apelam a uma relação mais contemplativa e distante.

Depois destas imagens do mar e dos corpos e dos barcos dá-se a ida para o rio, a mudança de vida. Aqui, como pertinente diz João Bénard da Costa, **“é o primeiro filme de Rocha em que se afirma a influência do cinema japonês, nos belos planos de juncos, névoa e rio”**⁴. De facto a influência do cinema japonês é também em Paulo Rocha uma afirmação de um domínio da contemplação, do óptico, da distância, do observar sem imergir na imagem, que aqui contrastam com os planos envolventes e sensoriais do mar e da praia. Esta oposição é evidente neste filme, nomeadamente na diferença de tratamento entre as imagens do trabalho nas companhas e a sequência do trabalho no rio.

4) Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa

Curiosamente, quando Adelino volta à praia e aos pescadores, voltam também as imagens hápticas na breve sequência da festa.

Para terminar gostaria apenas de afirmar que, na dualidade estruturante deste filme (assente numa dualidade que corresponde a uma mudança de espaços, a uma mudança imagens, e, diegeticamente, a uma mudança de vida e à transformação das emoções, Paulo Rocha filma aquela que é uma dualidade do próprio cinema como um todo: a relação entre a Representação e a Afecção. Esta dualidade está na origem daquilo que aqui poderíamos continuar a investigar com base no carácter dicotómico das imagens deste filme. Mas esta é uma questão que terá de ser deixada para futuras explanações.

O Neorrealismo de Nelson Pereira dos Santos e a Representação do Povo da Cidade do Rio de Janeiro

Maria Cristina Tonetto¹ / Márcio Zanetti Negrini²

Resumo: Este artigo procura mostrar o imaginário brasileiro através do projeto cinematográfico do diretor Nelson Pereira dos Santos, onde especialmente observamos os filmes de estética neorrealista *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* do período entre 1955 e 1957. A questão que perseguimos trata de como os filmes representam em termos éticos e estéticos personagens que sejam capazes de dar conta do povo carioca e suas relações com o espaço da cidade do Rio de Janeiro, a política, o futebol e o samba. Na investigação dos filmes selecionados, propomos notar como a apresentação cinematográfica do imaginário social proposta por Nelson Pereira dos Santos é capaz de revelar-nos um pequeno inventário dos modos de vida e espírito de um povo.

Palavras chaves: Cinema Brasileiro; Neorrealismo; Nelson Pereira dos Santos.

Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte: uma ruptura com o estado das coisas

Refletir sobre o projeto neorrealista e sua incursão no Brasil demanda-nos pontuar o lugar do cinema para Nelson Pereira dos Santos e sua busca por uma cinematografia brasileira engajada num projeto político de apresentação do país, distanciando-se das chanchadas dos estúdios da Atlântida e dos filmes com inspiração estrangeira dos estúdios Vera Cruz.

1) Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira do Interior – PT. Mestre em Integração Latino Americana na Universidade Federal de Santa Maria – RS – Brasil, 2006. Kytta7@gmail.com

2) Mestrando em Ciências da Comunicação do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS – Brasil. marcionegrini@uol.com.br

Nossa busca sugere os filmes de Nelson Pereira dos Santos como um território fértil para um percurso do olhar capaz de reter fragmentos de imagens como lugar de observação de uma realidade fluente. A filmografia desse diretor como um caminho para nossa reflexão encontra-se num aprofundamento da realidade brasileira através do personagem político permeado pelo olhar de um diretor cinematográfico. Esse, singular pela capacidade de contar o Brasil através de uma ética que empenha consciência política no seu criar e que, ao mesmo tempo, diz de um fazer estético plural, onde descobrimos em dois filmes de longametragem um caminho ao encontro do cinema com características brasileiras, numa busca de afirmação da cultura de um país.

Através do cinema, pode-se contar a história de um país, com suas ruas, moradias, linguagem, cultura e outros signos característicos do povo. Signos, esses, que serão revelados através da cinematografia, como as cores, os timbres de voz, os trajes, a fotografia, a música entre outros. A cinematografia proporciona o conhecimento visual para o espectador, como já disse Miriam Rossini: “podemos saber como era viver em outra época” (1999, p.113). Igualmente podemos saber como viveram e vivem os cariocas habitantes da periferia da cidade do Rio de Janeiro.

Quando lançamos nosso olhar sobre os filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1958), partimos do projeto filosófico de Alain Badiou onde encontramos o cinema como um dispositivo possível para meditações sobre o político. Tal condição situa-se na proposta de pensar as interlocuções entre a impureza do espaço filmico, num estado de potenciais rupturas capazes de engendrar relações entre ideias-cinema e o político no espaço do vivido.

Badiou apresenta-nos o cinema como uma arte de massas que, através do sensível, leva-nos a um relevo do inteligível onde o contorno ético proporciona relações com as figuras fonte de um pensamento possível sobre temas da humanidade. O cinema como território fértil para o trânsito do sensível é exposto desde o lugar de síntese de todas as artes. “Diria de bom grado que o cinema abre

todas as artes, remove certos aspectos – o complexo, o aristocrático, o composto – e, entrega tudo isso à imagem da existência”³ (2004, p.32).

Para propormos como uma dimensão ético-afetiva do povo da cidade do Rio de Janeiro é apresentada em termos de ideias-cinema em estado de potência no fluxo das imagens-movimento⁴, reportamo-nos ao conceito de verdade em Badiou e sua relação à noção de acontecimento. Tal noção apresenta a situação acontecimental como uma ruptura com os estado das coisas de um dado momento, “o acontecimento, produz ‘outra coisa’ que a situação, as opiniões, os saberes instituídos; que é um suplemento imprevisível, dissipado, apenas acontece”⁵. (Badiou, 2004, p.29).

O acontecimento como uma fratura daquilo que está posto, como determinado na situação, força uma nova tomada de posição, de modo que Alain Badiou convoca a pensar o evento como transfiguração, pensá-lo como mudança no vivido, no espaço da criação. Em Puchades (2012), encontramos o propósito de Badiou tendo em conta o cinema como possível produtor de verdades imanentes ao acontecimento que, por sua vez, é capaz de transgredir disposições dominantes. Notadamente, Puchades observa a situação pós-acontecimental em agenciamento com as ideias-cinema que se encontram em estado de imanência ao processo das verdades.

Por “ideia” temos um decurso virtual de passagem das verdades imanentes ao acontecimento, é no plano fenomenológico o sujeito suporte de uma fidelidade para com a verdade. A ideia-sujeito em seu reconhecimento da verdade ontológica não prefigura a verdade, ela é consequência da potência da verdade. De modo que, ao exercitar a declaração de verdades, a ideia nomeia desde a consideração da verdade como processo irreduzível. A ideia, então, diz ao mesmo tempo em que reconhece sua limitação condicionada ao deslocamento incessante das

3) Diría de buen grado que el cine abre todas las artes, les quita ciertos aspectos – lo complejo, lo aristocrático, lo compuesto – y, entrega todo eso a la imagen de la existencia” (2004, p.32).

4) A noção de imagem-movimento sugerida por Alain Badiou sobre o cinema parte da obra Cinema - a imagem movimento de Gilles Deleuze.

5) “el acontecimento, que hace advenir ‘outra cosa’ que la situación, las opiniones, los saberes instituídos; que es un suplemento azaroso, imprevisible, dissipado, apenas acontece” (Badiou, 2004, p.29).

verdades. Compreendemos, assim, as ideias-cinema desde o agenciamento por verdades como múltiplos, fluxos, passagens que não se cristalizam.

Finalmente, tratándose de la verdad como resultado, es preciso sobre todo señalar su potencia. Hemos evocado este tema a propósito del “retorno” del prisionero de Platón a la caverna, que es heterogénea a ellos, pero es también la única fuente conocida de saberes novedosos. Diremos que la verdad fuerza los saberes. El verbo forzar indica que siendo la ruptura la potencia de una verdad, es violentado los saberes establecidos y en circulación que retorna hacia lo inmediato de la situación, o bien, reorganiza esta suerte de enciclopedia portátil de la que se extraen las opiniones, las comunicaciones y la sociabilidad⁶. (Badiou, 2004, p.30).

De modo que a ideia-cinema do projeto de uma nova cinematografia brasileira proposta por Nelson Pereira dos Santos é sujeito suporte para uma nova forma de apresentação do povo brasileiro, em especial, nos filmes que aqui analisaremos, o povo da cidade de Rio de Janeiro no final dos anos 50. Os filmes Rio, 40 graus e Rio, Zona Norte são rupturas com estado das coisas do cinema brasileiro produzido até então.

Neorrealismo no Brasil

Através das películas neorrealistas, os brasileiros começam a desnudar a própria história do País, nem sempre com receptividade, mas entenderam que o Brasil não se limitava aos grandes centros urbanos. Mostram que a geografia deste país

6) [Nossa tradução] Finalmente, tratando-se da verdade como resultado, é preciso, sobretudo, assinalar sua potência. Temos evocado este tema a propósito do “retorno” ao prisioneiro de Platão à caverna, que é heterogênea a eles, porém é também a única fonte conhecida de novos saberes. Diremos que a verdade força os saberes. O verbo forçar indica que sendo a ruptura a potência de uma verdade, é violentando os saberes estabelecidos e em circulação que retorna ao imediato da situação, ou bem, reorganiza esta sorte enciclopédica de que se extraem as opiniões, as comunicações e a sociabilidade. (Badiou, 2004, p.30).

não é composta somente de grandes prédios e asfalto, mas de muitas localidades e que outros contornos geográficos devem ser explorados.

Os novos cineastas discutiam uma abordagem voltada para os hábitos e costumes do povo brasileiro. O grupo de cinema era formado por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Rodolfo Nanni e Flávio Tambellini, entre outros. Tais apreciadores e conhecedores frequentavam os cineclubes e os seminários de cinema e estavam cheios de ideias novas no final de 1949. Esses diretores são os responsáveis pelas imagens que retratam o momento do país, região ou cidade, a partir de uma escolha pessoal colocada no olhar cinematográfico.

Inspirados nas leituras e nos debates que realizavam no período do Grupo de Cinema paulista, os realizadores encontram inspiração no neorrealismo italiano, para produzir um novo cinema nacional. As influências neorrealistas viriam através dos filmes, livros e do material publicado em São Paulo, que foram absorvidos por esses cineastas, como explica Helena Salem:

Não era nos soviéticos, mas nos neorrealistas italianos que os jovens aspirantes a cineastas paulistas iam buscar sua principal fonte de inspiração para os projetos futuros. Eles frequentavam a Livraria Monteiro Lobato, no centro de São Paulo, liam livros e revistas de cinema europeu, como *Bianco e Nero*, e detinham-se especialmente em Cesare Zavattini (roteirista, entre outros, de *Ladrões de Bicicleta* e *Milagre em Milão* de Vittorio de Sica). (1996, p. 88)

E Nelson Pereira dos Santos complementa:

Minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação essa no sentido de transformar essa realidade. Esta síntese entre fazer cinema e discutir nossa realidade foi encontrada no modelo italiano, no neorrealismo. (2003, p.3)

A temática neorrealista e a estética utilizada pelos diretores desta escola vinham ao encontro de todas as influências documentais que esses diretores receberam no início da carreira. A técnica documental serviria de base para as novas produções, que têm como influência o cinema neorrealista. Uma produção sem muitos efeitos e uma temática que trata da realidade do momento.

Esses realizadores queriam levar para as telas o contexto daquele momento, para suscitar uma reflexão, um questionamento ou uma crítica do/no espectador. O espectador, assim como nos filmes de Sergei Eisenstein na década de 20, era mais uma vez convidado a pensar e quem sabe tentar modificar o estado atual das coisas. A bandeira de um cinema nacional é o lema desses cineastas, levar para as telas o contexto do país.

O neorrealismo continha a fórmula adequada para o momento, não só pelo *slogan* do nacional, mas também pela facilidade na produção. As características do neorrealismo se encaixavam perfeitamente com a realidade brasileira, como explica Nelson Pereira:

O cinema das ruas, de autor, livre das limitações dos grandes estúdios, das pressões dos produtores e montadores. Era o cinema da Itália destruída pela guerra, em crise de identidade. E esse deveria ser também o cinema de um país pobre como o Brasil, que tentava criar a sua cinematografia praticamente do zero. Eu não via nenhum ponto de referência no cinema brasileiro anterior – diz Nelson – que fosse ao encontro da cultura nacional. A gente estava começando do nada. (SALEM, 1996, p.89)

O diretor não encontra referências no cinema nacional porque as produções realizadas até aquele momento não tinham um enfoque social, as narrativas giravam em torno dos musicarnavalescos produzidos pela Atlântida, de adaptações da literatura brasileira e outros temas românticos ou cômicos. A primeira produção brasileira com as influências do neorrealismo é filmada no Rio de Janeiro, de forma independente, sem apoio dos estúdios e sem incentivos do governo. Em 20 de março de 1954, começam as filmagens de *Rio, 40 graus*, trabalho que, entre idas e vindas para conseguir verbas, seria concluído em 26 de março de 1955.

Dos modos de (re)apresentação e revelação.

Em vista do surgimento de filmes com uma ética e uma estética inspiradas no neorrealismo italiano para criação de uma nova cinematografia brasileira, ao pensarmos os filmes em análise, consideramos a potencialidade revelatória de nosso objeto como um pequeno mapa de depoimentos acerca da singularidade dos filmes como um mundo que diz de si ao mesmo tempo em que partilha uma relação com o que há de latente naquele que serve de referência em sua criação. Notadamente, Kracauer propõe o cinema como um meio de expressão em que a “singular capacidade da câmera registra e às vezes revela a realidade física visível ou potencialmente visível (2001, p.22)”⁷.

O autor permite-nos compreender a representação cinematográfica em termos daquilo que se mostra em estado de latência no espírito de um povo. Em Kracauer (1985), tendo como referência seu estudo sobre o cinema alemão entre 1918 e 1933, os filmes tanto em sua técnica como naquilo que narram permitem a compreensão do perfil psicológico de uma nação. Não obstante e sem distanciamentos das realidades, nosso olhar para Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte não objetiva traçar um perfil psicológico que permita um falar totalizante do povo brasileiro ou ainda do povo da cidade do Rio de Janeiro.

Antes disso, reconhecemos nossa análise no que diz sobre modos de vida, estados de espírito, formas de relacionar-se com o outro de forma a transitarmos pela cidade do Rio de Janeiro a partir de imaginários que os filmes representam. Partirmos, assim, para um pensamento que se relaciona com este lugar, mas não o delimita, não o reduz apenas à ideia que aqui construímos.

Preocupamo-nos na elaboração de uma perspectiva não totalizadora sobre o lugar em que os personagens desses filmes transitam. Existem, sim, existências diegéticas que permitem um pensamento desse ambiente em sua materialidade e no espírito de seu tempo. A partir deste cuidado, Kracauer nos faz ponderar que:

7) [Nossa tradução] singular capacidad de la cámara para registrar y a la vez revelar la realidad física visible, o potencialmente visible. (2001, p.22).

es siempre posible que determinados argumentos cine matográficos sean sólo apropiados para una parte de la nación, pero las precauciones en este sentido deben hacernos desconfiar de la existência de tendências que afectan a la nación como unidad. ⁸ (1985, p.16)

Para Kracauer, os filmes de um país possibilitam revelar indícios da mentalidade de seu povo de forma mais direta que as outras artes, uma vez que um filme não é uma obra individual, todo o trabalho na elaboração de um filme está organicamente situado numa estrutura viva. Ele considera ainda que a amplitude de comunicação do cinema serve ao desejo do público sobre aquilo que é visto. Nossa escolha por filmes de Nelson Pereira dos Santos e não outro diretor passa por essa noção de Kracauer no que Salen (1996) chamou de “O sonho possível do cinema brasileiro”. Livro biografia de Nelson Pereira dos Santos que traz à tona justamente um ideal de representar o Brasil com o engajamento que leva para a tela um cinema nacional que apresenta seu povo.

As imagens demonstram aspectos do cotidiano, uma construção do cenário da época e de outros elementos de caracterização do período. Como explica Rosenstone:

Mesmo com pouca informação “tradicional”, a tela reproduz com facilidade aspectos da vida que poderíamos qualificar de “outro tipo de informação”. As películas nos permitem contemplar paisagens, ouvir ruídos, sentir emoções, através dos semblantes dos personagens ou assistir a conflitos individuais e coletivos. (1998, p. 110).

Além dessas características apresentadas pelo autor, o diretor pode levar para a tela o gestual, o figurino, os móveis e outros elementos passíveis de ser recuperados através de documentos e ilustrações artísticas.

Em nossa análise, partimos de Kracauer e dos filmes de Nelson Pereira dos Santos como testemunhos sobre o lugar, relatos sobre formas de vida

8) É sempre possível que determinados argumentos cinematográficos sejam apropriados apenas para uma parte da nação, porém as precauções nesse sentido não devem fazer-nos desconfiar de tendências que afetam a nação como unidade. [Nossa tradução].

apresentadas não apenas pelo visível, mas por aquilo que a câmera é capaz de revelar em sua potencialidade, na potência do visível. Mais do que a totalidade do visível, a objetiva tem a capacidade de fazer emergir no espaço e no tempo o pequeno, o quase invisível.

La vida interior se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales casi imperceptibles que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. Al registrar el mundo visible – trátase de la realidad cotidiana o de universos imaginarios - , las proporcionan claves de procesos mentales ocultos. (Kracauer, 1985, p.15).⁹

De modo que, para o autor, a visibilidade dos filmes se alarga no testemunho dos processos potencialmente visíveis, das relações humanas e potencializa a observação sobre os estados de espírito do povo que os filmes representam. Contudo, Kracauer reconhece que a cinematografia de uma nação não determina um caráter fixo do país, antes disso, faz emergir tendências de pensamento que dizem de um momento de seu desenvolvimento. Ele aponta para cadeia de sentidos circunscritos em causas e efeitos dos processos históricos, sociais e econômicos como agentes de reação daquilo que se torna visível ou potencialmente visível no que se produz pelo suporte do meio cinematográfico.

Quando pensamos sobre o cinema como um lugar de comunicação do visível, procuramos notar em Casetti e Di Chio (1991) reflexões acerca do tema da representação filmica. Para esses autores, há uma ambivalência lexical do termo representação na medida em que o mesmo engendra tanto a reprodução de um relato como o relato propriamente dito. A reprodução é apresentada como função no sentido de estar no lugar de, ou seja, substituir algo. Todavia representação também significa este algo *per se*.

9) A vida interior se manifesta em diversos momentos e conglomerados da vida externa, principalmente naqueles dados superficiais quase imperceptíveis que alimentam uma parte essencial do tratamento cinematográfico. Ao registrar o mundo visível, - tratando-se da realidade cotidiana ou de universos imaginários - as proporções chaves de processos mentais ocultos. [Nossa tradução]

¹⁰En segundo lugar, como decíamos, advertimos que em la naturaleza misma de la representación (estar em lugar de), y especialmente de la representación cinematográfica, residen las raíces de un doble y, en ciertos aspectos, contradictorio recorrido: por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro hacia la construcción de un mundo em sí mismo, situado a cierta distancia de su referente. (1991.p.122).

Na perspectiva dos dois autores, a complexidade da representação está no limiar do estar no lugar da presença de determinada coisa, substituindo-a pela semelhança, em decorrência da ausência. Contudo, a partir do instante em que operamos essa substituição e assumimos a presença num lugar, essa presença atua em uma nova esfera de valor. ¹¹“A distância que separa o substituinte do substituído, criando uma presença que é mais válida por si mesma que por aquilo que deve representar” (Casetti e Di Chio, 1991, p.122). Não obstante, Legros et. al., ao pensarem o tema da representação social, convergem com as reflexões de Casetti e Di Chio na definição de que, “a representação pode, sempre, ser considerada como emissora valorizada e normativa de um objeto ausente” (Legros et. al., 2007, p.133).

Casetti e Di Chio destacam a capacidade de ilusão da imagem cinematográfica, em decorrência de um processo de espelho da realidade que o cinema produz a partir da semelhança e da ausência de determinado elemento. Nesse sentido, o resultado do filme seria cobrir a ausência, recuperar o ausente até o ponto de fazê-lo presente. Entretanto a problemática que os autores engendram está no fato de que, no filme, a presença do substituinte torna-se mais válida que a do substituído. Compreendemos, portanto, essa dimensão de valoração do substituinte como o espaço reservado à criação. Remetemo-nos então a Legros et

10) Em segundo lugar, como dizíamos, advertimos que na mesma natureza da representação (estar no lugar de), e especialmente da representação cinematográfica, residem as raízes de uma dupla e, em certos aspectos, contraditório percurso: por um lado há a representação fiel e a reconstrução meticulosa do mundo, e por outro há construção de um mundo em si mesmo, situado a certa distância de seu referente. [Nossa tradução].

11) [Nossa tradução].

al. que, ao revisarem Bachelard, apontam uma conceptualização da representação e do imaginário, no sentido de que a primeira comunica e o segundo cria. Ao lermos Bazin, observamos ainda que, em sua reflexão, a dialética entre o que é dado como espaço de um mundo concreto e o espaço do imaginário constitui o enquadramento necessário para a “prestidigitação da realidade”¹² (2008, p.71) que o filme possibilita.

É através dos filmes que os cineastas mostram a sociedade em que vivem e conduzem às telas pontos de sua cultura. Assim, o cinema é uma representação que permite ao homem também conhecer outras culturas, seus valores, ritos e personagens. O cinema como expressão cultural apresenta na tela o momento social, cultural, político, os anseios dos cidadãos, as denúncias e críticas. O diretor é o fio condutor desses elementos para o cinema. Através da seleção de imagens, dos enquadramentos, da narrativa – de seu olhar, em suma - ele franqueia a outras nações um aspecto parcial de seu País.

Por meio dos filmes, pode-se perceber o imaginário de uma sociedade, de uma época, de uma concepção ou olhar. Para Sandra Pesavento, o imaginário é:

Este sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. Desta forma, as fronteiras são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo.

O pesquisador, em sua análise, pode salientar essas diferenças, identificar os elementos culturais, políticos, sociais e relatá-los para a sociedade. Saber localizar os signos apresentados nos filmes é um trabalho que detém o conhecimento para decifrar as significações da imagem para o espectador.

Os filmes estão repletos de imagens que não apenas constroem, mas guardam a memória da sociedade moderna. Por intermédio dessa arte é possível resgatar os costumes, as características e todos os outros elementos já citados neste texto para a recuperação de um determinado período da sociedade. Valendo-se

12) [Nossa tradução].

da imagem, o pesquisador pode saber como um povo era representado, como explica Sandra Pesavento:

A imagem tem para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido do mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação. (2002, p. 35).

Através das análises dos filmes, será possível compreendermos como o cinema comunica e (re)apresenta o carioca do subúrbio nos anos 50.

Rio, 40 Graus

O filme *Rio, 40 graus*, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, mostra a história de cinco meninos, negros, moradores do Morro do Cabuçu, Rio de Janeiro, vendedores de amendoim, que têm de trabalhar no domingo para comprar uma bola. No filme, estão nitidamente as influências neorrealistas, pois os diálogos utilizam a linguagem dos moradores do morro, do dia a dia das pessoas, com seus erros e suas gírias, um contraste com a fala dos filmes dos estúdios.

Outro elemento neorrealista presente na obra de Nelson Pereira é a escolha de atores não profissionais para compor o elenco do filme. Muitos atores de *Rio, 40 graus* foram escolhidos no Morro do Cabuçu, no Rio de Janeiro, e entre eles estão os cinco meninos que conduzem a história como vendedores de amendoim. Nelson faz uma crítica racial em seu filme, quando escolhe um elenco composto, em sua maioria, por atores negros. O diretor queria um papel de destaque para os negros em seu filme, pois não enxergava isso nas demais produções, como explica: “O preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada doméstica. Isso era preconceito”(SALEM, op.cit.p.89). E a jornalista Helena

Salem complementa: “era o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência” (1996, p.113)

A história começa quando os meninos descem a favela e se dirigem para cinco postos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, em que irão vender a mercadoria. Eles conduzem a história que se passa no Maracanã, na Quinta da Boa Vista, em Copacabana, no Corcovado e no Pão de Açúcar. A narrativa é conduzida através desse dia de trabalho dos meninos, com seus problemas e alegrias revelando, nessas trajetórias, as diferenças entre o morro e o asfalto.

Por meio das várias situações a que os meninos são expostos, o filme exhibe na tela os preconceitos, as explorações, a miséria e o descaso da sociedade e do poder público. A jornada dos garotos nos principais pontos turísticos da capital federal revela as faces sociais e políticas daquele momento – os contrapontos de uma sociedade que, até então, era mostrada somente de um ponto de vista, o burguês, o bonito e turístico. Em *Rio, 40 Graus*, Nelson Pereira dos Santos revela o lado feio da cidade e desnuda, assim, o outro lado da cidade maravilhosa.

Rio, 40 Graus evidencia na tela o que é próprio da cultura carioca e apresenta alguns traços do brasileiro. A condução da história por ruas e lugares do dia a dia do cidadão carioca é feita por meio do personagem de Jece Valadão, o Miro. Ele leva o espectador aos lugares mais característicos da cultura carioca. O personagem leva o espectador para um dos maiores símbolos da cultura do brasileiro, o futebol, e seu representante máximo, o Maracanã. Miro também mostra ao espectador como funcionam as feiras de fim de semana, onde se pode comprar de tudo nos subúrbios cariocas, do feijão até um chinelo. As feiras são uma tradição na vida do carioca, que sabe em que lugar estará a feira a cada dia da semana, lugar onde vizinhos e donas de casa se encontram, semanalmente, para comprar, conversar e discutir as manchetes dos jornais.

Assim, de maneira sutil, somos inseridos no dia a dia dos moradores, com uma linguagem coloquial. Os espectadores são conduzidos aos lugares mais característicos da cultura carioca, que são revelados na narrativa.

A música, um dos elementos marcantes da cultura brasileira, está na narrativa dos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos por nós analisados, já na primeira cena de *Rio, 40 Graus* é apresentado ao espectador. O filme começa com o refrão

da música “A voz do morro”¹³, com o qual o diretor expressa a condição do negro na sociedade brasileira, como explica Fabris: “A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão de obra barata, mas também dos novos anseios de liberdade e de uma outra forma de cultura que quer ser reconhecida” (1994, p. 136). O samba, um elemento cultural tipicamente brasileiro, está nas imagens e no som da última cena do filme, na confraternização da escola de samba Portela e da Unidos do Cabuçu com passistas, bumbos e demais instrumentos da composição de uma escola.

Todos os elementos culturais inseridos na história de *Rio, 40 Graus* estão evidentes, na cena para o espectador refletir e questionar os valores da sociedade daquele momento, como explica Fabris: “Ao nosso cinema, o neorealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar” (2003, p.78).

Apresentar a “realidade” do país em 1955 é a busca do filme de Nelson Pereira dos Santos ao retratar a cidade do Rio de Janeiro, com seus 40 graus refletidos nos graus centígrados e nas relações sociais que já estavam com a temperatura elevada.

Rio, Zona Norte

Nas interlocuções entre o cinema e o fato social que o neorealismo engendra, buscamos o lugar do personagem como suporte de uma ideia do político que nos permita notar o filme *Rio, Zona Norte* (1958) como potência capaz de partir da ficcionalização para uma relação com a realidade de onde surgiu. Do reconhecimento do filme como um universo em si mesmo, notamos sua apresentação e, desde aí, o que sua criação é capaz de dizer como propulsora para um pensamento dos modos de vida na periferia da cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Madureira, como espaço de regulação daquilo que o personagem comunica.

13) A Voz do Morro, música de Zé Kéti.

O personagem Espírito do filme *Rio, Zona Norte* não está nominado como político desde uma função dada como legislativa, executiva ou militante no universo diegético. Antes disso, o que procuramos nesse personagem são pistas, indícios para a formação de um pequeno inventário capaz de agenciar uma compreensão do político como traço ético-afetivo que marca a movimentação de Espírito no universo que o filme engendra e que reconhecemos como fragmentos de potencial revelação, capazes de fazer-nos pensar sobre modos de vida e os imaginários na relação com a porção de mundo que o filme apresenta.

Espírito é um artista do samba e através de suas composições enfrenta e afronta o estado de coisas do mundo que a narrativa articula. O amor e arte são os elementos que constituem a movimentação do personagem na relação com as imagens da *mise en scène*. Espírito é usurpado em sua arte por um produtor de rádio que o faz abrir mão de sua autoria, a favor de outro nome que passa assinar um samba com grande potencial de sucesso. Na mesma noite, o personagem descobre que sua nova esposa o abandonou e o filho do primeiro casamento é assassinado na porta de sua casa, por uma dívida com o bando que andava fazendo roubos pelo bairro. Espírito vai para o bar, senta à mesa e compõe um novo samba, esse ele sabe, será cantado por Ângela Maria.

A não conformação com o estado das coisas e o amor em encontro com a arte são pequenas rupturas que impedem o embrutecimento de Espírito. Esse personagem como um suporte, agencia-nos para a ideia de uma política de vida, que diz de um homem que é capaz de mover-se na visibilidade que o filme apresenta, afrontando a resignação a partir da criação.

Esse filme nos apresenta um homem carioca como um brasileiro que se articula a partir do imaginário do samba. Tal estilo musical é base para o canto das alegrias e dores, o filho de Espírito é assassinado na sua frente, o artista canta sua dor através de um novo samba. Podemos observar uma essência que revela a relação do personagem com a materialidade do filme sem condicionar-se a ela.

A criação de um novo samba a partir da morte do filho é uma invenção de si que permite Espírito não imobilizar-se. Um novo samba é a forma de dizer ao mundo que está vivo, que a criação impede a determinação do homem perante a tragédia. O criar eleva Espírito da sua condição de mortal para uma imortalidade que re-ressignifica o lugar de onde surgiu. Madureira é amplificada através da

composição de Espírito pela voz da rainha do rádio Ângela Maria. A violência e morte fazem parte da periferia da cidade do Rio de Janeiro, o samba de Espírito leva para a cidade sua dor que, na musicalidade do samba eleva Madureira, apresenta-a sem condicioná-la à violência. Mostra um povo que afronta o estado das coisas, que não se determina pela brutalidade e que diz do seu lugar no mundo a partir da criação.

O projeto político para um novo cinema brasileiro iniciado por Nelson Pereira dos Santos através de *Rio, Zona Norte e Rio*, *40 Graus* é uma nova escolha ética e estética para cinematografia do país. Se a novidade sobre a relação com o tempo e o espaço, o diretor referencia o neorealismo italiano, os temas éticos são próprios ao Brasil. Os personagens desses filmes propõem olharmos para aquilo que se diz como uma alegria essencial ao povo carioca, um representante da brasilidade.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* 8ª Edição. Madrid, ES: Ediciones Rialp, 2008. 395 p.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. 1º Edição. Barcelona, ES: Ediciones Paidós, 1991. 278 p.

BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Gerardo Yoel (Org.). 1ª Edição. Buenos Aires, AR: Manantial, 2005. 172 p.

_____ El cine como experimentación filosófica. In: *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel (Org.). 1ª Edição. Buenos Aires, AR, Manantial, 2004. 256 p.

_____ *Compêndio de metapolítica*. 1ª Edição. Lisboa, PT, Instituto Piaget, 1998. 181 p.

_____. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ, Relume-Dumaré, 1994. 116 p.

_____. *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Célio Garcia (Org.). 1ª Edição. Belo Horizonte, MG, Autêntica, 1999. 136 p.

_____. *Pequeno manual de inestética*. 1ª Edição. São Paulo, SP, Estação Liberdade, 2002. 189 p.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. 1ª Edição, São Paulo, SP, Brasiliense, 1985, 244p.

FABRIS, Mariarosaria. In: *Neo-realismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Cinemais, 2003.

_____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del Cine*. Barcelona, ES: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. 406 p.

_____. *O ornamento da massa: ensaios*. 1ª Edição. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009. 384 p.

_____. *De Caligari a Hitler – Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, ES: Ediciones Paidós Ibérica, 1985. 350p.

LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; TACUSSEL, PATRICK. *Sociologia do Imaginário*. 1ª Edição. Porto Alegre, RS: Sulina, 2007. 287 p.

MARTINS, Helena Maria (Org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. Cotia: Ateliê, 2002, p. 35-36

PUCHADES, Wenceslao García. *El lugar del cine en el pesaminento filosófico de Alain Badiou*. Tese de doctorado Programa de Pós-graduação da Faculdade de Belas Artes de San Carlos – Universidade Politécnica de Valência. 2012a, 530 p. Disponível em: < <http://riunet.upv.es/handle/10251/14862>> Acesso em: 12/04/2013.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1996. 432p.

Os Limites da Ficção e Realidade no Cinema: Estudo de caso da longa metragem brasileiro “A Falta que Nos Move”

Joanna Figueiredo Paraizo Garcia¹

Resumo: Este trabalho pretende discutir a relação entre real e ficção no cinema. Para isso, pretende-se fazer um estudo de caso centrado na análise de um filme de origem brasileira (“A falta que nos move”), que funciona como desdobramento de uma peça (“A falta que nos move ou todas as histórias são ficção”), ambos sob a direção da Diretora Christiane Jatahy. O experimentalismo e improvisado presentes no objeto de estudo - filme -, são alguns dos aspectos essenciais nessa discussão, pois propõem uma espécie de “jogo aberto” com os atores e, por conta disto, tornam difícil estabelecer os limites entre ficção e realidade.

Palavras-chave: Limites real e ficção; A falta Que Nos Move; Christiane Jatahy.

1. Introdução

O projeto de investigação que apresento a seguir se constrói a partir de uma problemática/pergunta de partida: **“Qual é o ponto de contato entre real e ficção no cinema?”**. A pesquisa pretende analisar, sobretudo, aspectos relevantes dessas fronteiras existentes entre o que é real e fictício no cinema, através da caracterização do filme em função dos seus elementos cênicos.

1) Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade Católica Portuguesa
joannaparaizo@gmail.com

O objeto de estudo em questão está centrado no filme “A falta que nos move” (2009) sob a direção da Diretora Christiane Jatahy que funciona como desdobramento da peça “A falta que nos move ou todas as histórias são ficção”.

Christiane Jatahy propõe uma discussão sobre amizades e histórias familiares numa reunião de amigos. Enquanto esperam a chegada de uma pessoa (que não sabem se realmente vem), eles comem, bebem e conversam, vivendo “situações-conflito”. O próprio fato de não saberem quem vem e se vem já é um ponto importante que faz com que o espectador se questione se os atores/personagens seguem um roteiro pré-definido ou não.

A trama central está baseada, sobretudo na discussão dos limites entre real e ficção, além dos atores/personagens. Em entrevista pessoal à Diretora, ela antecipa seus objetivos:

A relação híbrida entre ator e personagem, real e ficcional, improvisado e definido, já estava presente fortemente na peça. Quando eu decidi que iria explorar mais uma fronteira e avançar no território do cinema, minha principal questão era como levar para o filme – tanto para nós que fizemos, como para o público – a mesma sensação de risco e de vivo que conseguíamos na peça por caminhos distintos .

Objetivos e metodologia

O objetivo deste projeto de investigação é entender, dentro do universo do Cinema, até onde vai o real e onde começa a ficção? Para melhor visualização, optou-se por fazer um estudo de caso, tendo como foco o filme em questão. Sendo assim, foi preciso, primeiramente, fazer uma contextualização superficial, a nível teórico, dos principais pontos de referência na discussão que mistura elementos reais e fictícios na arte cinematográfica, além de levantar as semelhanças e diferenças vindas do teatro.

Tendo como objetivo estabelecer as fronteiras e limites entre real e ficção, foi importante fazer esta caracterização, ainda que superficial, do tema proposto através do levantamento bibliográfico. Através do estudo de caso foi possível

verificar, na prática, o diálogo existente entre os elementos reais e fictícios no cinema.

Contextualização teórica:

“A vida imita a arte”, foi assim que Oscar Wilde foi capaz de descrever a relação entre real e ficcional. Muitos autores e teóricos do cinema e de outras artes vêm tentando estabelecer pontos de contato e limites entre ambos os pontos.

André Bazin em “O que é o cinema?” defende a idéia de que a fotografia e o cinema “prestam homenagem ao mundo tal como ele aparece”. Nesse sentido, também acredita que o filme não deve impor uma interpretação do que é mostrado ao espectador, conferindo a este a chamada “liberdade psicológica”.

Quando se trata de cinema há uma ruptura com a ficção, propondo ao espectador refletir a partir de uma realidade exterior daquela que se está transmitindo. Importante demonstrar que, no caso do teatro, o chamado “efeito de distanciamento” criado por Bertolt Brecht teve como objetivo aguçar o olhar do público para uma realidade externa daquela representação. Também é relevante pontuar o surgimento de uma nova (e complexa) relação entre ficção e realidade nas encenações contemporâneas que passaram a ser caracterizadas como “teatralidades do real”. Ambos os conceitos (efeito de distanciamento e teatralidades do real), apesar de estarem situados em contextos performativos distintos, têm em comum um aspecto: a ficção encenada e, de certa forma, interrompida, com a presença de signos ligados à realidade. Isso significa que há uma consequência direta - o estranhamento por parte do espectador – que fica confuso diante da mistura de duas esferas (a realidade e a ficção).

Para Lehmann (2007), a posição do espectador é inalterada, mesmo diante desta nova composição, pois ainda que ele seja provocado, ele está diante de um palco, o que já o justifica enquanto ficção. No cinema, a discussão do papel do espectador sempre foi relevante:

Eisenstein acreditava que o espectador de um filme era, de alguma forma especial, chamado a usar sua imaginação, a criar sua própria experiência da

estória. (...) um indício da poderosa ilusão que o filme realiza, não de coisas que estão acontecendo, mas da dimensão em que elas acontecem – uma imaginação criativa virtual; pois parece nossa própria criação experiência visionária direta, uma ‘realidade sonhada.’²

Para Carlos Diegues, a representação cinematográfica atua como uma “dialética onde a realidade se torna ficção e onde ao mesmo tempo a ficção se torna realidade”.

Em um artigo de Cristiane Freitas Gutfreind na Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, a autora tem uma visão particular: “O cinema revela-se, então, como um instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma completa complementaridade onde um não saberia excluir o outro”. Ou seja, ele pressupõe uma experiência subjetiva de mostrar uma realidade.

A importância da câmera foi um dos alvos centrais para discussão de alguns autores, como foi o caso dos realistas Bazin, Kracauer, Pudovkin e Lindgren que a viam como um olho, afinal ela tem a capacidade de registrar de forma objetiva o mundo.

Conceitos importantes

O “Dicionário teórico e crítico de Cinema” (Jacques Aumont e Michel Marie) apresenta alguns conceitos essenciais que merecem ser destacados, já que são parte do filme “A falta que nos move”. A definição de **cinema** está intrinsecamente ligada à noção de língua universal, e também tem o poder de transcrever a realidade da ação. **Ficção** é uma maneira de discurso que se refere a personagens ou a ações que só existem na imaginação do autor, e, depois, na do espectador.

2) In Sentimento e Forma, p 430

Outro fator importante que devemos considerar na contextualização dos limites do real e fictício é o quesito **experimental**. Por definição, serve para designar qualquer filme que faz uma experiência num qualquer domínio.

A **improvisação**, por sua vez, é uma regra centrada na ausência de diálogos previamente escritos. **Personagem** significa o papel desempenhado pelo ator. A **verossimilhança** é um conceito dramaturgico antigo; é verossímil aquilo que, nas ações, nas personagens e na representação parece real ao espectador.

Teatro e cinema: diferenças e semelhanças

Não faz sentido discutir as características do cinema sem tocar na temática do teatro, afinal, ambos estabelecem uma relação importante. Além disso, justificase enquadrá-lo diante da discussão do filme “A falta que nos move”, uma vez que este funciona como desdobramento da peça. O longa também lida com a interseção entre cinema e teatro e aqui fica clara a necessidade de explorarmos elementos – em comum e diferentes - de ambos os universos.

O teatro é uma arte milenar, vindo da Grécia antiga, enquanto o cinema é uma arte contemporânea. Em termos de texto, as linguagens do gênero teatral e cinematográfico se diferem, apesar de terem semelhanças estruturais, pois têm objetivos e formatos distintos.

Uma peça de teatro é narrada a partir de acontecimentos cuja força está focada na articulação dos diálogos, tendo palco e cenário limitados. Já a narrativa cinematográfica está ligada a detalhes expostos a partir de uma “colagem” de imagens que seguem um roteiro.

As luzes (no teatro; iluminação e no cinema; fotografia) são preparadas para uma temporada nos palcos (quando se trata de teatro) e compõem uma fotografia para cada plano (quando se trata de cinema). Por isso, no teatro, o operador de luz é fundamental durante as apresentações, pois deve garantir que os mecanismos sejam utilizados dependendo do enfoque que se queira dar. A atuação dos atores também é importante e é exercida com diferenças em ambas as artes: no teatro, o ator apresenta ao público sua atuação artística, ao passo que no cinema ele dialoga com as câmeras, substituindo o olhar dos espectadores.

A montagem existe somente no cinema, desempenhando papel fundamental na visão do espectador. No teatro, as falas e gestos são mais exagerados, enquanto que no cinema a tentativa é manter o tom de naturalidade.

2. “A Falta Que Nos Move” – Análise do filme

Após uma breve introdução da temática a ser estudada, será preciso visualizar o foco do estudo; analisar o filme “A falta que nos move”, sobretudo do ponto de vista dos elementos cênicos. Para isso, serão confrontados elementos fictícios e reais presentes no longa metragem, com o objetivo de fazer alusão a temática do presente trabalho. Nesse sentido, serão levantados aspectos, pontuados cena a cena, para discutir a problemática em questão - o ponto de contato entre ficção e realidade.

O primeiro ponto importante a ser mencionado é que o filme, quando exibido nos cinemas, tem como último plano uma série de procedimentos nos créditos, informando os espectadores das regras do “jogo”. Isso faz com que durante o filme, exista um suspense no ar, pois não se sabe realmente quais as condições impostas e quais os limites do “exercício” criado. São elas:

1. Cinco atores;
2. Uma única locação;
3. 13 horas contínuas de filmagem;
4. Três câmeras simultâneas;
5. Atores dirigidos durante a filmagem por mensagens de texto;
6. Os atores esperam por uma pessoa que não sabem realmente se ela virá;
7. Eles seguem roteiros, mas não conhecem todos os roteiros uns dos outros;
8. Eles comem, cozinham e bebem de verdade;
9. Algumas histórias são reais, outras são inventadas;
10. Ninguém pode sair, aconteça o que acontecer.

Tais regras são uma forma de esclarecer qual era a proposta desde o início e, portanto, só aparecem no fim para deixar o espectador livre para pensar, forçar

sua imaginação e ser capaz de ter uma interpretação pessoal da experiência. Também funcionaram para estabelecer os limites e riscos dos atores/personagens impostos pela equipe técnica. A própria Diretora explica da onde surgiu a ideia de criar regras: “Em termos de estrutura, eu não queria filmar a peça e nem adaptar para contar as histórias dos personagens, como se alargasse para caber no formato do cinema. Foi, então, que comecei a pensar nos procedimentos que norteariam o filme”.

Sinopse

Seguindo as regras previamente citadas, a história é sobre cinco amigos (os atores Cristina Amadeo, Daniela Fortes, Marina Vianna, Kiko Mascarenhas e Pedro Bricio) que se reencontram num casarão no Rio de Janeiro no dia 23 de Dezembro. Enquanto aguardam a chegada de uma sexta pessoa, eles passam 13 horas juntos, seguindo um roteiro “desconexo”, caracterizado por histórias e improvisos. Na reunião, eles bebem, cozinham e conversam, misturando elementos fictícios e reais, que confundem espectador à nível de representação ou improvisado das situações.

Com três câmeras rodando simultaneamente, os atores são dirigidos por Christiane Jatahy através de um sistema de mensagens de texto (SMS) nos seus aparelhos celulares. O filme mistura os dramas pessoais daquelas pessoas, sendo eles, reais ou imaginários. Além disso, as câmeras aparecem nos planos mostrando a faceta “experimental” do filme.

Análise e desconstrução das cenas em ordem cronológica

Desde a primeira cena, o filme já causa uma aparente estranheza. Logo no início, o espectador é confrontado com algumas questões e dúvidas que se prolongam até o fim; algumas sequer são esclarecidas.

O primeiro plano nos mostra um ambiente que nos permite ouvir e ver alguns elementos. Do ponto de vista do espectador, o primeiro contato que temos

com a narrativa é através do barulho da chuva. A imagem que se vê é confusa: aparentemente há algumas pessoas em um estúdio. Uma voz em off (da Diretora Christiane Jatahy) dá a “isca” para o desafio que se segue: o de tentar entender quais os limites entre realidade e ficção.

“Ricardo, pede para os atores subirem. Testa o celular deles para ver se eles estão recebendo os torpedos da direção”, diz ela. Neste momento, percebemos que a sequência daquelas cenas funcionou como uma preparação para marcar o início da história. Tanto Christiane quanto Ricardo não são personagens daquela história, mas fazem parte da equipe técnica. Isso significa que embora o filme não tenha, de fato, começado sua história, já há evidência clara da mistura entre elementos reais e fictícios.

Enquanto espectadores somos colocados diante de uma introdução que deixa no ar qualquer apresentação da história e dos personagens. O primeiro ator a entrar em cena é o Kiko, que se despede da multidão de pessoas que tinha aparecido e sobe umas escadas, indo para o andar de cima da onde estão. Ele cumprimenta o operador de câmera, evidenciando que a câmera fará parte do filme, como uma espécie de exercício de metalinguagem. Através de ruídos rotineiros, como latidos de cachorro, temos a impressão de que é algo real e não simulado.

Kiko questiona, sem saber se está sozinho: “Alô. Eu sou o primeiro?”, se direcionando para a câmera novamente. Mais uma vez sentimos que há uma relação entre a câmera e o personagem, o que significa que o espectador precisa saber que ela está ali.

Até aqui a captação de imagens é feita acompanhando o personagem. A partir de então (minuto 2:37), há mais um indício novo do projeto: a câmera “vaza” e o operador de câmera aparece, evidenciando que estão sendo utilizadas mais de uma câmera no filme e que enquanto espectador, é importante saber disso. Pelo menos, esta é a impressão que fica.

A primeira noção temporal que temos é quando Kiko telefona para Marina (segundo personagem). Ele diz: “são 5h30, o combinado era estar aqui às 5h”. Ao voltar para cozinha, alguém chega. Há uma primeira marcação do número de personagens que farão parte daquela história, quando Kiko se dirige à menina

que chegou (Dani – personagem 3) e fala “temos 7 garrafas de champagne. Dá uma para cada e ainda sobra uma”.

As conversas vão se desenrolando ao passo que fica claro, cada vez mais, a relação de intimidade e amizade entre todos e, aos poucos vamos percebendo que aquilo deverá ser um encontro entre amigos de longa data.

Outros dois personagens chegam quase que ao mesmo tempo, cumprimentando a todos. A primeira marca de que o tempo passou se dá quando aparece na tela “19h15” (correspondendo ao minuto 07:11 do tempo real de filme). Na última cena do filme, Pedro pergunta ao câmera se ele está cansado, dando a sensação de que os espectadores acompanharam o tempo do filme.

No encontro, os cinco amigos conversam sobre questões pessoais passadas, situações que passaram semelhantes e diferentes. A primeira vez que se contextualiza a história no tempo (parte da “vida real”) é quando Pedro diz: “a primeira vez que eu descobri que estava velho foi em 1998, e isso já tem 9 anos”.

O espectador só lembra que falta ainda mais uma pessoa (conforme indicação anterior que seriam 7 champagnes – um por pessoa e ainda sobraria um), quando Kiko pergunta: “a que horas a pessoa chega, hein, gente?”.

Enquanto preparam o jantar, eles conversam e há um primeiro conflito entre Pedro e Kiko. Neste momento de tensão, Pedro e Kiko soltam uma risada disfarçada, o que pode sugerir que estão representando personagens. Depois disso, Pedro pergunta aos outros “ele está puto de verdade?”, também deixando em aberto o fato de ser um filme de ficção. Pedro ainda completa: “Eu não sabia que não podia falar no filme que seu irmão vendia ipod”: aqui ele sugere que não há um roteiro, já que não sabe o que pode e não pode falar.

Surge um novo momento de tensão. Dessa vez, Cris, ao alimentar os cães, sofre um pequeno acidente e se machuca. Marina oferece gelo para a cabeça de Cris que está sangrando. Enquanto Cris chora, nervosa, Pedro recebe uma mensagem no celular: “precisa parar a filmagem?”, pergunta a diretora Christiane Jatahy mostrando que o filme está sendo filmado sequencialmente *non-stop*.

Posteriormente, aos 24:40, Kiko pede a Cris para que olhe no roteiro. Ela responde que já viu, o que deixa evidente que existe um roteiro. Eles dizem: “Isso aqui ainda não aconteceu”, “isso já foi”, confundindo o espectador que ainda sabe pouco a respeito da história da narrativa. Até então o espectador fica

à espera do filme começar, de fato e ainda não se dá conta do “jogo aberto” que a Diretora propõe, desde o início.

Nessa altura, Kiko chama Marina pelo seu nome completo - Marina Vianna, que é o nome dela verdadeiro, mostrando que ator e personagens se misturam.

Existem alguns momentos teatrais em que eles simulam uma primeira dança de casal, incorporando personagens momentaneamente, utilizando expressões corporais e faciais. Além disso, quando alguns aparecem de óculos escuros, em plena noite, e que não faz sentido, deixa em aberto a possibilidade de estarem “de luto”, querendo esconder seus olhos, pelo brinde de caráter pessoal que a Cris acabou de levantar, culpando seu pai pela ausência na sua vida. Entretanto, há um ponto crucial que ocorre nas últimas cenas do filme, em que Pedro pede para sentarem todos e propõe: “milhares de pessoas choram no mundo. Se a gente acha que as nossas dores são tão extraordinárias assim, vamos chorar agora e mostrar para a câmera”. Eles se sentam um ao lado do outro e cada um, à sua maneira, chora, uns mais calados; outros mais expressivos. Esta cena escancara o caráter teatral do filme, mas ao mesmo tempo, nos relembra da presença da câmera, que funciona como o olhar do espectador.

Há ainda a presença de elementos e objetos cenográficos que são evidenciados para o espectador, como quando Dani se dirige a Pedro: “caiu o microfone?”. Além disso, Pedro fala “é objeto cenográfico, é de fingir isso aqui”, lembrando o espectador que aquilo tudo é um fingimento.

Outra passagem temporal acontece quando aparece na tela 21:03 (correspondendo aos reais 31:36). Eles retomam a preparação de comida, falando sobre gerações, ditadura, questões políticas e financeiras. Nesse momento, todos falam sobre o passado de seus pais e o diálogo transmite a sensação de que estão falando de acontecimentos reais. Kiko questiona Pedro “porque você está expondo a vida da Dani?”, dando a impressão de que é uma história verdadeira. O próprio termo “expor” caracteriza uma realidade.

Eles voltam a se lembrar que estão esperando alguém e discutem sobre os procedimentos (o que é e não é regra), enquanto o espectador ainda os desconhece. Marina fala “o combinado é chegar”, o que comprova que há um roteiro a ser seguido, pois existe um combinado. Pedro questiona “qual é a regra?” e ele mesmo responde “A regra é esperar a pessoa para comer!”.

Há outra cena que exalta o caráter real daquela situação-projeto-filme. Quando Kiko utiliza o banheiro de verdade, enquanto todos estão presentes e, posteriormente, Marina também o faz na frente das câmeras.

Quando Marina fala “eu queria precisar não dizer nada”, sugerindo que há algo a dizer previamente estipulado também permite uma interpretação metafórica sobre a vida.

O clima volta a ser de festa e eles levantam um brinde, quando são confrontados com uma mensagem de texto no celular para Cris por parte da Direção do filme, dando instruções para o que devem fazer. Eles se separam. Aqui fica totalmente demarcado que estão trabalhando em cima de um projeto ficcional, podendo chocar o espectador que tem vindo a recolher informações misturadas: às vezes, inclinadas para uma representação improvisada e no tempo real e, às vezes, para uma representação “falsa”, interpretando papéis fictícios.

Outro conflito, desta vez, de caráter amoroso acontece e fica-se na dúvida se é real. A seguir, Dani fala “o brinde da palhaçada não é no final da primeira cena? Fim do terceiro bloco?”. Aqui volta-se a pensar que existe um script a seguir. O que fica ainda mais claro, na cena seguinte, em que Kiko abre uma porta e lê páginas do roteiro que estão presas numa parede. Ele ainda reclama “não estão riscando o roteiro também, porque tem cenas que não são cumpridas”. “Se liga no diretor, no horário, se liga no que há para se ligar”, responde Pedro. Kiko desabafa com Marina “as pessoas não estão nem aí para o roteiro. Elas acham que tem um tempo para acontecer”. Há uma retomada do brinde posteriormente (o que comprova que estão seguindo o roteiro, pois antes tinham falado disso).

Mais tarde, todos voltam a discutir a que horas a pessoa chega, se a pessoa chega, se é homem ou mulher, se vão esperar. Há brigas por conta disso e eles voltam a cozinhar. Aqui fica claro que a fome vai deixando todos mais frágeis: Cris começa a jogar utensílios de cozinha, com raiva e Marina está com dor de cabeça e quer um remédio. “É tudo de mentira. Claro que é de mentira”, Marina e Kiko consolam Cris, lembrando que aquilo não é realidade.

Há uma nova contextualização de tempo real: “amanhã é Natal”. Posteriormente, Pedro também lembra; “hoje é dia 23”.

Outras demarcações no diálogo exaltam que há um propósito e objetivo com o filme. Quando Pedro diz a Kiko: “a gente não está aqui para isso”, depois que Dani começa a chorar e todos questionam o que ele teria feito à ela.

Há também algumas referências a uma realidade “lá fora”, comprovando que lá dentro há uma representação. As frases “Descobri que é muito melhor estar aqui, do que estar na realidade, lá fora, lá embaixo”; “aqui não é realidade, né?” e “aqui eu posso me esconder” ilustram este aspecto.

Ocorre mais uma situação-conflito, pois Pedro come a torta, contrariando o combinado de esperar a pessoa chegar. Todos voltam a discutir, cada vez mais exaltados. Eles gritam e se xingam. Todos estão no limite. Pedro e Kiko voltam a se insultar, levantando seus defeitos e personalidade. Quando Pedro dispara, ironicamente, para Kiko que ele cozinha tão bem quanto interpreta, somos relembrados que aquilo é um papel a ser interpretado.

Ao longo do filme, existem referências metalinguísticas que falam do próprio filme, como por exemplo, quando Kiko fala “eu não sei sobre o que é esse filme, mas a gente tem que esperar uma pessoa”. Também voltam a tocar neste ponto quando os homens conversam “cada vez eu tenho mais claro que a gente realmente está fazendo um filme diferente, Pedro”; e ele responde: “cada um está fazendo um filme aqui”. “Eu não quero esse diálogo no filme”, diz Pedro. Kiko concorda e as outras também, pois parecem preocupadas em não expor seus dramas e suas vidas reais.

De repente, um alarme começa a tocar, como se fosse um sinal para terminar a discussão: “Está tocando um alarme. É mais real do que tudo”, Marina fala. “não existe controle. Porque isso aqui não aconteceu”, Pedro fala para Kiko sobre o filme, evidenciando o caráter de metalinguagem. Marina sugere “você vai lá ver se tem uma hora marcada”. Kiko diz: “Você sabe muito bem que tudo que está escrito ali são tópicos”, dando a entender que também há improvisado e não se deve ficar restrito ao que está ali escrito.

Kiko puxa a toalha da mesa, num ato abrupto e joga tudo no chão. As mulheres falam: “a gente está aqui para esconder, para maquiagem, para mentir”. “Ainda bem que é mentira, pelo amor de Deus”. Pedro fala “agora a gente vai até o fim” e o resto pede para ele parar. Ele desabafa que está arrependido e chateado de estar ali. “que isso aqui não é maior que a vida, que isso aqui é um filme”. Uma

música dramática começa a tocar, Kiko pede desculpas, chorando, à Pedro. Esta “explosão” de Pedro no fim e o pedido de desculpas culminam no momento crucial convidando todos a fazer o que existe de mais íntegro e verdadeiro: chorar para a câmera. A cena brinca com closes e planos gerais, com uma música dramática. Aqui misturam-se elementos de teatro e cinema.

O fim do filme funciona quase que como uma mensagem de esperança. Após a cena de estarem chorando suas angústias e dramas pessoais, lado a lado, a música continua e o dia amanhece. Eles voltam a brindar a novas coisas: generosidade, ao amor, as outras pessoas. As pessoas ficam contemplando, pensativos, o começo de um novo dia, como uma nova chance de recomeçar.

Análise dos elementos cênicos do filme

FIGURINO

O figurino dos atores é simples e parece ser a roupa pessoal de cada um, refletindo a personalidade dos personagens-atores. Alguns trocam a roupa, como Kiko e Cris, no quarto no andar de cima.

FOTOGRAFIA/ ILUMINAÇÃO

Com fotografia de Walter Carvalho, a iluminação era ambiente, respeitando a veracidade e verossimilhança que a narrativa permitia. Assim, conforme fosse escurecendo, as luzes da casa eram ligadas. Alguns planos, inclusive, são escuros com pouca visibilidade (como quando a Cris vai ao canil dar comida para a cadela Benta e machuca a cabeça).

TEXTO, ROTEIRO

Com diálogos simples e fluidos, o roteiro explora os limites da convivência. O ambiente típico de reunião entre pessoas nos permite ver a liberdade dos atores, criando um clima de realismo. O tema da discussão entre eles se desenvolve a partir do conflito de gerações, da condição humana e de relacionamentos. Implicitamente tocam em assuntos como a passividade, conformismo e pasmaceira (indo de encontro com o título “A falta que nos move”), causando desconforto. A

sensação de que os atores não estão atuando é sentida constantemente, sobretudo devido às interações dos atores, deixando o espectador perplexo, afinal a tensão da obra está justamente no limiar entre vida real e ficção.

O exercício funciona como metalinguagem: o que pode ter de cinematográfico no teatral e vice-versa?

Outro importante fator a ser destacado é a mistura de dramas individuais daquelas 5 pessoas, reais ou imaginários, contando suas histórias com profundidade, paixão e dor, atingindo o espectador.

A composição do roteiro se deu de forma colaborativa (forma quebrada), atribuindo um “senso de realidade quase documental”. Os atores seguiram as 10 regras impostas e falam com a câmera. A Diretora se faz presente pelo celular, pois ela envia mensagens de texto. Eles seguem roteiro desconexo, com histórias e improvisos, mas nos transmitindo uma certeza: tudo parece real.

MÚSICA E SONOPLASTIA

Equipe: Lucas Marcier, Rodrigo Marcam e Luciano Correa

A música “Talking Heads” faz parte da trilha sonora, mas o grande marco em termos musicais se dá com “Meu mundo e nada mais”, de Guilherme Arantes. A mensagem da música é de que cada um preferia estar em seu mundo particular, o que está em perfeita sintonia com as frases que eles falam durante o filme “eu não queria estar aqui”, “eu preferia não ter que dizer nada”.

Em termos de sonoplastia, é importante dizer que em todos os momentos os ruídos ambientes faziam com que o espectador estivesse vendo, em tempo real, o que de fato se passava ali. Tanto os latidos de cachorro, barulho de alarme disparado e a chuva funcionaram como mecanismos que aguçaram o lado real do filme documentando a realidade.

ELENCO & ENCENAÇÃO

Formado por personagens/atores: Daniela Fortes, Marina Vianna, Pedro Brício, Kiko Mascarenhas e Cristina Amadeo, o filme se revela teatral (para além da sua origem ser uma peça). Há uma falsidade da encenação, sobretudo quando aparecem as câmeras em cena ou quando os atores falam do filme (metalinguagem).

A diretora participa como um personagem oculto através de mensagens de texto. Na primeira cena a voz em off é dela. O filme é marcado pela ausência de personagens, afinal os atores usam seus nomes verdadeiros (outro fator que nos faz ficar em dúvida se é real ou ficção).

TEMPO & ESPAÇO CÊNICO

O filme tem poucas locações, todas no interior de uma casa: sala, varanda, canil, cozinha, quarto, banheiro e é ambientado em tempo real.

A paisagem formada pela Lagoa Rodrigo de Freitas (bairro da zona sul do Rio de Janeiro), montanhas e prédios nos permite estar presentes, junto dos atores. A maior parte do filme se desenrola na sala de estar, que é grande e nos transmite a sensação de claustrofóbica, pois nos sentimos presos a ela.

DIREÇÃO

A direção pode ser considerada “fria”, pois foi realizada através do sistema de mensagens de texto por aparelho celular. Além disso, “A falta que nos move” marca a direção de Christiane Jatahy no terreno da ficção. Nesse caso, ela propõe estética e proposta diferente.

As regras do jogo criadas pela Direção contam algumas histórias reais e outras de mentira (e aparecem nos créditos finais para dar suspense). O filme foi caracterizado sob algumas terminologias: “filme-exercício”, “filme-processo”, “filme-dispositivo”.

OUTROS ELEMENTOS RELEVANTES

- dúvidas que surgem ao longo do filme: é ou não um jogo de emoções e recordações (estas são verdadeiras ou não?); aquilo é improvisado ou encenação? Atores ou personagens?
- experimentação (explosões dos personagens).
- título: personagens/ atores são movidos pela falta – frase de Arthur Schopenhauer que nos move a reflexões (o que mostra e o que não mostra): impasses existenciais e emocionais.
- filme cansativo no começo. As tensões dão ritmo. Há um elemento comum: a fome (gerando brigas, dramas passados, rancor).

- câmeras aparecem algumas vezes (no início, de forma radical) e dialoga com o espectador, mostrando que ali isso é permitido.

3. Conclusões

Karl Kaos disse “procurar abismos em lugares comuns” e Christiane Jatahy seguiu a risca seu conselho. Nesse sentido, foi capaz de dirigir uma peça (“a falta que nos move ou outras histórias são ficção”) e, anos depois, fazer um desdobramento dela ao criar um filme (“A falta que nos move”). Além disso, explorou conteúdos aparentemente “banais”, tocando em questões cotidianas em um simples reencontro de amigos que, na verdade, simboliza mais. O filme marcou a estreia da então Diretora de teatro Christiane Jatahy na direção de um longa. Ela afirma que a origem do filme é baseada na peça e, por conta disso, ele pode ter um olhar teatral: “não queria filmar o espetáculo ou fazer uma adaptação, mas transpor a pesquisa de linguagem do teatro para o cinema”.

Alguns elementos próprios do cinema e do teatro também foram importantes nessa proposta criada pela Diretora. No teatro, há uma visão mais macro do que se vê, enquanto no cinema não estamos sempre vendo o plano geral. O filme, nesse caso, nos permitiu uma maior mobilidade enquanto espectadores, por mais que o ambiente central estivesse restrito a um casarão e suas dependências. Ainda assim, na peça os limites estavam sempre ao redor do palco e dos arredores da platéia. A noção de tempo foi outra característica marcante no filme, afinal o desenrolar das ações se deu em função das exigências dramáticas.

A proposta do trabalho era analisar alguns elementos cênicos do filme que dialogassem com a mistura entre elementos reais e fictícios, entre eles: texto, figurino, fotografia, sonoplastia & música, elenco & encenação, iluminação e tempo/espço cênico.

As conclusões que podemos retirar do exercício proposto pela Diretora em contraposição com a pergunta de partida (“qual o ponto de contacto entre realidade e ficção no cinema e no teatro?”) são de que o filme estimula o público a ter uma visão, olhar e enquadramento particular, seguindo o mesmo raciocínio de olhar subjetivo levantado por Cristiane Freitas Gutfreind. Além disso, assim

como André Bazin, a Diretora de “A falta que nos move” parece sugerir a tal “liberdade psicológica”, sobretudo porque experimenta novos métodos, procedimentos e técnicas.

Segundo ela: “O filme é sobre o filme. O filme é filmar a espera eles”. Aqui a metalinguagem é mais do que explícita. O filme atinge a essência de sua própria arte. A mistura entre elementos das duas esferas – realidade e ficção – é a proposta do filme, desde o início, indo ao encontro do ponto tocado por Carlos Diegues (os dois se misturam e não há mais como separar). Ou seja, através de um roteiro original inspirado numa peça homônima, “A falta que nos move” inova na forma e no conteúdo, estabelecendo limites entre real e fictício difíceis de separar, causando no espectador um sentimento de dúvida e perplexidade. Afinal, a ausência de algo que nem sabemos o que é, parece, aos olhos da autora, assim como aos de Schopenhauer, inexplicável.

Referências bibliográficas:

Fonte principal de estudo: filme “A Falta Que Nos Move”

Diretor: Christiane Jatahy

Elenco: Cristina Amadeo, Daniela Fortes, Marina Vianna, Kiko Mascarenhas e Pedro Bricio.

Produção: Flávio Tambellini e Christiane Jatahy

Roteiro: Christiane Jatahy

Fotografia: Walter Carvalho

Trilha Sonora: Lucas Marcier, Rodrigo Marçal, Luciano Correa

Duração: 110 minutos

Ano: 2009

País: Brasil

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Distribuidora: Espaço Filmes

Estúdio: Tambellini Filmes

Classificação: 14 anos

Artigo publicado na Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação “O filme e a representação do real”- de Cristiane Freitas Gutfreind

Dicionário teórico e crítico de Cinema - Jacques Aumont e Michel Marie

Ensaio de Julia Guimarães “A ficção interrompida: distanciamento e imersão no real como estratégias de representação crítica”, exposto no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010.

Artigo “Ficciones del Documental: cuestiones ontológicas y ejemplos portugueses”, de Paulo Filipe Monteiro, Universidade Nova de Lisboa

Livro “Sentimento e forma”, de Susanne Langer

Livro “A linguagem da encenação teatral”, de Jean-Jacques Roubine

Sites

<http://pelaluzdosmeusolhos.blogspot.com> (acessado em 20/12/2012)

<http://afaltaquenosmove.com> (acessado em 20/11/2012)

<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90> (acessado em 23/12/2012)

<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/indefinicao-entre-real-e-ficcao/> (acessado em 18/12/2012)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer (acessado em 20/01/2013)

www.revistacinetica.com.br/afaltaquenosmove.htm (acessado em 22/01/2013)

www.cinemanarede.com/2011/06/critica-falta-que-nos-move.html (acessado em 20/01/2013)

www.mnemocine.com.br/aruanda/silverioficcaoedoc.htm (acessado em 20/01/2013)

www.revistaescola.abril.com.br/ensino-medio/adaptacao-textos-literarios-para-o-cinema.html (acessado em 18/01/2013)

Anexo -Entrevista com Christiane Jatahy

Como surgiu a ideia da peça e do filme?

Durante o processo de levantamento do material de dramaturgia da peça, muitas vezes trabalhei com uma câmera na mão para registrar o processo e acabei por me encantar com o enquadramento que estava sendo feito. Ali eu tive uma sensação de que tinha algo potente cinematograficamente, falando, sobretudo na maneira como eu estava produzindo e no aspecto da interpretação que propositalmente era não teatral.

A tentativa de parecer que era aquilo que acontecia naquele momento, apesar de estar no palco, acaba tendo exercício parecido do cinema. As pessoas ligadas ao cinema assistiam e afirmavam que era cinematográfico (proposta livre do que é).

Em termos de estrutura, eu não queria filmar a peça e nem adaptar para contar as histórias dos personagens, como se alargasse para caber no formato do cinema. Foi, então, que comecei a pensar nos procedimentos que nortearam o filme.

Um aspecto que foi diferente: a peça teve 1h20 para dar a sensação de continuidade, tempo real da ação (provocando, e se aproximado da realidade) e no filme eu não podia simplesmente fazer um plano sequência de 1h30. Assim surgiu a experiência de 13 horas em que dentro de uma estrutura pré-programada (tempo contínuo), seguindo um roteiro (mas nem todo mundo sabe o que vai acontecer).

A premissa do filme e da peça é de contrapor ficção e realidade. O que estava e o que não estava programado, quando a realidade furava e fazia perder o controle e quando era programado. O operador de câmera e a câmera presentes, nos lembram que são atores.

No teatro, quando a peça vai começar a realidade arranha ficção. A proposição dramática seguiu a ideia de que a peça não podia começar porque faltaria uma pessoa, mas isso no cinema não podia funcionar porque senão não seria filmado. O filme é sobre o filme. O filme é filmar a espera eles. Eles vão para casa para fazer filme (e não um making of da espera). Poderia vir alguém e poderia não vir.

Te incomoda ter que explicar o filme o tempo inteiro?

Fiquei surpresa, porque não é um filme pretencioso e cheio de questões. Ele suscita discussões e no que as pessoas acreditam. Há um preconceito contra a experimentação. O público embarca porque é verdadeiro. O filme tem dispositivos e sistemas dramáticos que provocam as relações humanas.

Pedro e Kiko brigando, uma coisa poeril e banal tem o intuito de mostrar que as pessoas se matam por nada. Parece que é uma coisa que está aqui, mas, na verdade, não está.

Para mim, o filme é sobre o que não é dito. Um sistema quer trazer algo que está entre as pessoas e não nas pessoas. Filme de relações. O filme e peça mexem com a realidade e ficção, que é perigoso.

Qual seu risco enquanto diretora?

De que eu não pararia independentemente do que está acontecendo. Quando a Cris bate a cabeça, que foi um acidente real, me surpreendeu. Eles estão lidando com o descontrole que está sendo provocado e eu estou lidando com o fato de provocar este descontrole, criando uma zona de tensão.

Quais as dificuldades de passar um roteiro de teatro para cinema, em termos de ordem e estrutura?

O motor do teatro é a palavra e o do cinema; a ação. A etapa anterior a filmagem do filme foi importante (durou 5 meses). Quando comecei a estruturar o que seria roteiro de cinema, fazíamos uma espécie de residência de filmagem, com

duas câmeras, nunca ultrapassando 5-6h. A gente podia experimentar. No dia da filmagem tínhamos a noção do percurso. Eram 5 blocos do roteiro; poucos com texto, outros com estrutura definida e outros reproduzindo cenas da peça. O roteiro estava gigante, e a ideia do 4º bloco com briga, catarse, choro era livre (foi a que menos usei). Com material bruto de 39h, pois eram 3 câmeras simultâneas. No meio da estrutura desenhada, acontecia imprevisto.

Até onde vai a liberdade dos atores?

Enorme e ao mesmo tempo, mínima. Controle por SMS, liberdade de reação verdadeiro do que está acontecendo. É tentativa de registrar o real. A tensão que move a ação, conflito.

O simbolismo do dia nascer representa a chegada de um novo dia, te obrigando a recomeçar. Eu queria que fosse noturno, dando a ideia de um círculo se fechando, após 13h. Aqui é importante dizer que os conflitos não foram só de interesse, mas de comunicação.



Portugal: Publicidade turística e os *moviemaps*

Luiza Elayne Azevedo Luíndia¹

Resumo: O turismo e o cinema fazem parte das chamadas indústrias criativas e ambas fazem apelos através da publicidade em conjunto com os *moviemaps*² ao consumo de lugares, paisagens ou, ainda, aos desejos e sonhos. O âmbito do turismo cultural em Portugal se alarga assim cada vez mais promovendo alguns cenários interessantes relacionados com visitas a mosteiros, conventos, castelos, museus, caves, participação das festas populares e, ainda, nas apresentações do Fado. Analisa-se, então, a publicidade turística e os *moviemaps* como potenciais turísticos de Portugal se levando em conta principalmente seus atrativos culturais.

Palavras-chave: Portugal; Publicidade Turística; *Moviemaps*.

Introdução

O turismo e o cinema possuem uma exponencial convergência no sentido de “motivar” e “convencer” pessoas a visitarem determinados lugares e desfrutarem das paisagens e das manifestações culturais. A publicidade turística já é um fator comum para os governos dos países visando atrair o turismo e, dessa forma, incentivar os investimentos à infraestrutura e serviços nos locais.

Apesar de os *moviemaps* serem responsáveis pelo desenvolvimento turístico a exemplo do Reino Unido, Nova Zelândia, França, Austrália e outros ainda são fenômenos poucos investigados e utilizados pelas políticas governamentais turísticas de Portugal. Diante do exposto, como os *moviemaps* podem contribuir

1) Profa. Ps. Dra. Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Email: azevedoluindia@mail.com

2) Entendidos a partir de (Certau 2004), como a necessidade dupla de “ver” e “fazer”, eles com seu poder simbólico criando a “imagem” de um território através de representações para produzir significados.

para o aumento do fluxo turístico de Portugal? Quais são os cenários das políticas públicas e das *Film Comission*? Para tanto se formulou dois eixos de pesquisa: primeiro, a não utilização efetiva dos *moviemaps* em sua publicidade turística tem diminuído o fluxo turístico a frente de outros países europeus; segundo, tem sido incipiente o papel das políticas públicas e das *Film Comission* no assunto. O artigo apresenta cinco fases: na introdução se apresenta o assunto com seus dois fios condutores de pesquisa; na segunda, as dimensões do turismo, o consumo e sua relação com o cinema; logo se argumenta acerca da publicidade turística e dos *moviemaps*; na quarta sobre a convergência entre o cine e o turismo através dos *moviemaps*; a última apresenta cenários das *Film Comission* e alguns exemplos filmicos relativos à potencialidade dos atrativos turísticos de Portugal.

2. Turismo— consumo de recursos naturais e culturais

Conforme (Azevedo Luíndia & Corradi, 2010), o tempo livre, o ócio e a felicidade se tornaram mercadorias alimentadoras da sociedade de consumo. É nesse ciclo que o turismo impregna em nossas mentes e corpos “necessidades” que nos fazem viajar a lugares desconhecidos e exóticos para experimentar sensações únicas e diferenciadas nas visitas a ruínas, castelos, conventos, museus, ruas, miradouros entre outros atrativos.

Observa-se o seguinte: as atrações turísticas não são um agrupamento de elementos heterogêneos, escolhidos ao acaso, antes de tudo eles passam por uma prévia “sacralização” turística para que possam atrair e seduzir os visitantes. A respeito de sacralização (Amirou, 2007, p.72) diz-nos: (...) *a primeira etapa da sacralização de uma curiosidade consiste em marcar um «sítio» e em defini-lo como um objecto a salvar. (...)*. Em Portugal se tem vários exemplos como a cidade de Fátima, ao se transformar de um espaço banal para um espaço completamente sacralizado, influenciando desse modo a procura, neste caso, de um turismo religioso. O mesmo se passou com a Ribeira do Porto, tornado patrimônio da Humanidade, personificando o turismo cultural.

Embutido dessa sacralização, o turismo passa a ser considerado um potente agente tanto socializador quanto incrementador de geração de renda pelos países

e seus governos e antes de tudo, um consumo de paisagens e recursos culturais. Esse consumo tem aumentando em vários lugares devido a vários fatores, desde investimentos em infraestrutura e serviços para os visitantes quanto através do material de promoção como guias, *folder*, matérias jornalísticas, publicidade e, principalmente, pelos *moviemaps*.

Acerca do último elemento, segundo os expertos, o turismo e o audiovisual têm dois pontos evidentes de sinergia. O primeiro deles, tangível e de impacto direto, provém da vinda e circulação de equipes de produção que filmam na região; o segundo, indireto e intangível, diz respeito à exportação de cenários e valores culturais e históricos das localidades ao mundo todo, através das telas de cinema, televisão, computadores e suas plataformas digitais visando atrair turistas às localidades dos países expostos em filmagens, em curto, médio e longo prazo.

Nas atividades de consumo de todos os tipos, especialmente do turismo, 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. 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.

Consumir segundo (Baudrillard,2007) é participar de um cenário de disputas pela produção da sociedade e pelos modos de usá-lo. Sob certas condições, pode se tornar uma transação politizada, ao incorporar a consciência das relações de classe envolvidas nas relações de produção e ao promover ações coletivas na esfera pública. Estas trocas simbólicas e econômicas 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 para o consumo turístico, estimulados pelas forças do mercado, da moda e da propaganda. Baseando-se em (Baumann,2001), se pode argumentar: o turista hoje é um consumidor sempre ávido de novas sensações, mas enfasiado com elas mal as obtém – uma pessoa/consumidor em movimento - . Esse consumidor em movimento faz parte da pósmodernidade e

de uma sociedade extremamente “insatisfeita” com os objetos comprados, com as paisagens visitadas e com as imagens miradas.

(Canclini2008) compreende o consumo como uma categoria para se entender a identidade dos sujeitos na contemporaneidade. O turismo é uma indústria da contemporaneidade e, no contexto, seu desfrute se fundamenta em “realizar” sonhos de consumidores efêmeros sempre à procura de objetos, coisas, recursos naturais e culturais que logo se tornarão descartáveis.

Para se fidelizar os visitantes nos locais se pode efetivar alguns fatores essenciais entre eles a eficácia da mensagem publicitária e a realização de *moviemaps* pelo fato de o último aliar imagens a uma linguagem híbrida e intertextual utilizando os mais diferentes dispositivos e suportes a exemplo de paisagens, testemunhos, desenhos animados, entre outros.

3. Publicidade turística e *moviemaps*

O discurso publicitário na contextualidade turística se compreende através de (Charaudeau,2006), como uma articulação multidimensional de uma realidade compreendida socialmente; uma expansão de sentidos e ritualidades da sociedade por mecanismos de linguagem. Sob sua ótica, a persuasão é um elemento discursivo fundamental, estruturante e conectador dos argumentos da narrativa de uma propaganda, visando modificar a percepção cognitiva do indivíduo (crenças) em relação às suas opiniões, atitudes e comportamentos ou convencê-lo a aceitar, adquirir e consumir uma determinada ideia, produto ou serviço apresentado por um evento comunicativo.

Alinha-se o pensamento de Charadeau com o de (Madia, 2007) quando o último declara a publicidade como uma natureza de conceitos para vender sonhos, desejos e novas atitudes. Para (Charaudeau, 2006) a linguagem publicitária recorre ao modo argumentativo. Destaca que os textos publicitários raramente são explícitos em sua configuração argumentativa, ou seja, mais sugere do que afirma. Para que haja uma argumentação é necessário que haja uma proposta (informação), um sujeito que acredite nessa proposta (persuasão) e um sujeito que compartilhe dessa verdade (sedução). Argumentar é, portanto, uma

atividade discursiva que, do ponto de vista do sujeito argumentador, participa da busca de racionalidade e da busca da influência que tende ao ideal de persuasão.

A linguagem publicitária segundo (Charadeau, 2006) apresenta um modo de organização argumentativo e tem como função: informar, persuadir e seduzir. Na publicidade, informar é dizer ao público o que o produto/serviço oferece, persuadir é despertar a aceitação do consumidor e seduzir é levar público à compra, adesão do produto ou serviço.

A partir dos dois autores, o processo publicitário passa a ser entendido como um esforço discursivo e persuasivo de essência mercadológica, ao buscar inserir na sua narrativa indivíduos representantes de grupos minoritários, alvos de estereótipos sociais negativos em “outros/novos” contextos de sentido. Com base nos pressupostos, infere-se: a publicidade turística é fundamental e elemento indutor no processo de mercantilização do turismo e seus recursos naturais e culturais dos países.

Mediante à sacralização das atrações a publicidade vai além: utiliza imagens (mistura de ficção e realidade) para “convencer e seduzir” os turistas. A referida operação se funde numa pluralidade de significados com valores simbólicos e combinações icônicas e com paisagens construídas semioticamente de maneira a ‘convencer’ o desfrute (Azevedo Luíndia & Corradi, 2010).

Em grande parte a publicidade e os *moviemaps* são responsáveis pela motivação de viajar. Os *moviemaps* também conhecidos como cineturismo ou *film-induced tourism* (Betton, 2005), o turismo induzido através do audiovisual são fenômenos pouco investigados, contudo com um crescimento fulgurante a nível mundial (Busby & Klug, 2001). Eles são responsáveis pelas visitas turísticas a um determinado local ou destino, como resultado desse local ou destino ter aparecido na televisão, no cinema ou em vídeos (Hudson & Ritchie 2006).

Os *moviemaps* são realizados pela ficção fílmica, cujos itens mais notáveis são colocados sobre os planos e mapas para servirem como instrumentos de promoção, indução e orientação turística, além de auxiliar na construção da marca e conferir identidade diferenciada aos destinos. A título de exemplo, o fluxo de visitas a mosteiros e castelos teve um incremento significativo graças à indústria cinematográfica. Filmes como *Robin Hood*, *Hamlet*, *Sense and Sensibility*, *101*

Dalmatians e *Mrs. Brown* foram os principais responsáveis por este surto de valorização do patrimônio histórico.

Compreende-se os *moviemaps* mediante o olhar de (Certeau, 2004) ao explicá-los pela necessidade dupla de “ver” e “fazer” e, esses percursos criam a “imagem” de um território através de representações para produzir significados. Adiciona-se à argumentação uma relação assimétrica através do uso das categorias binárias *tática* e *estratégia* de (Certeau, 2004) e, com isso, fortes de fracos, dominantes de dominados, correspondendo a um cálculo de relação de forças empreendido por um sujeito detentor de algum tipo de poder.

As táticas, por sua vez, são apresentadas pelo autor como ações desviacionistas, que geram efeitos imprevisíveis. Em oposição às estratégias – visam produzir, mapear e impor – as táticas se originam diferentes *maneiras de fazer*. Resultam das astúcias dos consumidores e de suas capacidades inventivas, possibilitando aos atores escaparem às empresas de controle e tomarem parte no jogo em questão. Elas habitam o cotidiano da cultura ordinária, instância onde são desenvolvidas as práticas e as apropriações culturais dos considerados “não produtores”.

As categorias citadas acima são pertinentes numa análise de consumo de práticas culturais, se incluindo o turismo como o consumo dos sonhos ajudado pela publicidade turística e os *moviemaps*. As mesmas se apresentam como complexo conjunto de significados de resistência e como uma *potência subterrânea ou popular*, de (Maffesoli 1998:45-78), representada por expressões múltiplas utilizadas pelo povo quando fazem a reapropriação da existência do real. A reapropriação é feita pelos grupos, por pequenas comunidades, pelas redes de afinidade ou pela vizinhança. A *potência subterrânea ou popular* implica em assegurar a soberania popular sobre a existência imediata, movimento realizado através da passividade ou da atividade, termos que escapam à maior parte dos raciocínios lógicos.

Dessa argamassa, surgem pelo menos três contradições fundamentais: primeira, apesar de ser considerada inferior, pelos estratos superiores, acaba por tornar-se dominante no sentido de pertencer e abranger a maior parcela da população, as camadas menos abastadas; segunda, em função disso foi, durante um longo tempo, marginalizada pelo descaso das instituições e políticas públicas;

terceiro, a aproximação do povo com os poderes é perfeitamente fundamentada pelo levante, pela ação violenta, pela via democrática, pelo silêncio e pela abstenção, pelo desconhecimento desdenhoso, pelo humor, pela ironia, múltiplas são as maneiras que o povo tem de expressar sua potência.

Faz um paralelismo de Maffesoli com (Certeau, 2004:39), se transformam em uma *caça não-autorizada* quando o cotidiano é reinventado, isto é, as mil maneiras utilizadas pelos usuários que se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção socioculturais, é que surge suas características sob os mais variados aspectos, desde o ideológico, o político ao sociocultural. No nosso entendimento, a reinvenção do cotidiano é feita pelo turismo e pelas políticas públicas e também pelos visitantes e se dá com os lugares e os espaços e os territórios. Os espaços são apropriados socialmente pelos grupos sociais, se destacando o interesse e o apreço de alguma paisagem, de uma manifestação cultural demonstrado pelos visitantes.

Sublinha-se as propostas acima com a teoria (des)construtivista de (Derrida, 1987), uma corrente teórica concentrada em minar as correntes hierárquicas sustentadoras do pensamento ocidental, tais como, dentro/fora; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Conforme Derrida essa (des)construção por sua vez exige dois fatores relevante, tais como: a *inversão* e o *deslocamento*. Na inversão, tudo aquilo que foi recalcado, reprimido, abafado ou marginalizado pela filosofia é enfatizado: a escrita, o significante, a mulher, a loucura etc., No entanto, 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”. Desse modo 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.

Na forma, estabelecemos uma interligação sobre lugares e espaços entre a teoria de Certeau e a de Derrida tendo como suportes as propostas de Maffesoli. Esses se transformam em “imaginários”, mediadores da realidade e desencadeiam um processo de reinterpretação sugerido pela vivência particular nascida ao contemplar os *moviemaps*. No assunto, os lugares embora “reconhecíveis”, são exibidos e percebidos de um modo mais atrativo, diferente e inédito através dos *moviemaps*.

4. Cine, turismo e *moviemaps*

Para (Ortuño&Puche 2009), entre o cine e o turismo se materializam estratégias e ações comunicativas muito rentáveis e eficazes, potenciando mutuamente com aproveitamento do *cross media* ou narrações infinitas, integração de múltiplos meios para contar um relato de maneira contínua. Instala-se a progressiva substituição da realidade histórico-social por seu simulacro: a relação entre o real e o signo invertido – o simulacro no mundo pósmoderno determina o real (Cohen, 2005).

As cenas dos destinos turísticos se constituem em um exercício de superação simbólica para logo se transformarem em cenas de ficção e reviver a experiência do relato cinematográfico. São mapas ou planos ao incluírem um recorrido pelos principais locais que aparecem nas películas de maior êxito ou impacto nas séries de televisão. Os *moviemaps* são a firme constatação de um mapa cognitivo que organiza o trânsito do viajante turista segundo os dados de uma vivência cinematográfica antecipada.

Os mapas ou planos distribuem seus percursos nos lugares e espaços e conforme Certeau (2004) um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência ou seja “(...) um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (...). (Certeau, 2004, pp. 172-173). Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo.

As noções de “lugar” – espaço próprio (Certeau, 2004, pp.172-173) – e “espaço” – o lugar praticado (Certeau, 2004:173) – fazem parte de um mesmo processo. No espaço realiza-se enquanto vivenciado, ou seja, um determinado lugar só se torna espaço na medida em que indivíduos exercem dinâmicas de movimento nele através do uso, e assim o potencializam e o atualizam. Quando ocupado, o lugar é imediatamente ativado e transformado, passando à condição de lugar praticado. Sobre o assunto, os lugares e os espaços das cidades são transformados em atrativos através de suas vielas, ruas, ruínas, miradouros entre outros.

As ruas geometricamente definidas por um projeto urbanístico, passam a ser constantemente atualizadas, ativadas e transformadas por seus usuários/visitantes. Há uma espécie de resignificação e ritualização transformando esses lugares e espaços em formas simbólicas e econômicas mediante ao valor/apreço conferido pelos usuários/visitantes (Thompson, 2009).

Pese embora ser a cidade considerada um lugar-comum, cada um a entende ou a utiliza dependendo de situações contingentes e ao nosso ver esse olhar tem como suporte duas categorias estabelecidas por (Thompson, 2009): o valor simbólico e o valor econômico das formas culturais. Seguindo os caminhos tanto de (Certeau, 2004) quanto de (Thompson, 2009), os lugares se ligam estreitamente ao relato, em uma espécie de bricolagem do mundo, constituído por resíduos ou detritos deste agrupados de diferentes formas através do hibridismo, termo utilizado por (Canclini, 2006) ao se referir às práticas culturais híbridas.

Dessa forma, fragmentos diversos como lembranças são reinventados, adquirem outros aspectos e justapostos como numa convergência e produzem diversos sentidos a determinados locais com a ajuda da publicidade turística e dos *moviemaps*.

Nessa transformação os visitantes através de suas táticas invertem a ordem do planejamento urbanístico e reconstróem seus imaginários, lugares e tomam de assalto os espaços impondo suas marcas num território imaginado. Realizam dessa forma um simulacro e transformam a cidade em um hiper espaço (Jameson, 1996).

Ao mesmo tempo criam um terceiro espaço a partir da concepção de (Bhabba, 1994), ou seja, um espaço de enunciação das diferenças culturais, capaz

de introduzir “uma fratura entre a tradicional procura culturalista de um modelo, [...], um sistema estável de referências e a indispensável negação da certeza na articulação de novas necessidades, sentidos e estratégias [...]” (Bhabha, 1994, p.35).

Entre a busca de segurança, por exemplo a procura da história ou da tradição, e a incerteza do presente, por exemplo a definição das necessidades sociais e culturais, está contida a dimensão enunciativa que pode e, de acordo com Bhabha, deve ser subversiva e pôr em causa os modos dominantes de imposição/ sujeição cultural, geralmente ausentes da nossa crença do passado distante ou da cultura inferior.

A convergência entre o turismo e o cine vem se incrementando em vários países, o Reino Unido vem somando esforços sistemáticos para a captação de produções para o País, que apesar de ter a moeda mais valorizada na Europa, mantém o sexto lugar entre os países mais visitados do mundo no ranking da OMT/2005. França, Nova Zelândia, Austrália, Canadá, Irlanda e Estados Unidos também adotaram o turismo cinematográfico como estratégia de promoção de seus destinos turísticos, com resultados muito positivos. Sendo um destino retratado na tela, as regiões ganham visibilidade, atraem divisas e alavancam o desenvolvimento sustentável do turismo, do audiovisual e de segmentos econômicos derivados, como transporte, alimentação, mão de obra de construção civil, entre outros.

É o caso do México com seu turismo da costa pacífica ainda mais movimentado a partir da criação de um parque aquático temático após as filmagens do clássico do cinema atual “Titanic”. Na Suíça, houve aumento de 30% no número de turistas provenientes da Índia para conhecer as paisagens dos sucessos de “Bollywood”, a Meca do cinema indiano – e, de olho nesse filão, a França já está dedicando atenção especial ao tema, apresentando condições especiais de atração e material exclusivo aos produtores.

Segundo (Nascimento, 2009, p.15), “o fato é que cada vez mais turistas afirmam se inspirar em sucessos do cinema e da televisão para eleger seus próximos destinos”. De acordo com a Cartilha do Turismo Cinematográfico Brasileiro (2008), não há quem não resista ao clima gerado por uma boa história na telona, no escuro, onde as pessoas podem se desligar da vida real e entrar no

universo lúdico. É isso que o público almeja, procurar novas sensações e viver aventuras semelhantes às dos personagens fictícios.

O turismo cinematográfico é um nicho novo em muitos países a exemplo do Brasil e de Portugal. Nesses dois ainda não há políticas de incentivo para o seu desenvolvimento. No caso do Brasil se encontram algumas iniciativas esporádicas do Ministério do Turismo, como o Estudo de Sinergia e Desenvolvimento entre as Indústrias do Turismo & Audiovisual Brasileiras, publicado em 2007.

Essas iniciativas são importantes para a compreensão das potencialidades do nicho, mas não são suficientes para o desenvolvimento do turismo cinematográfico no Brasil, que tem um enorme potencial pela diversidade das belezas naturais, cenários diversificados e inexplorados, povo hospitaleiro, diversidade étnica e cultural, boa infraestrutura de produção audiovisual, criatividade reconhecida mundialmente, profissionais capacitados, boa infraestrutura de comunicações, para citar alguns.

5. Portugal, turismo e *moviemaps*

Em aspectos de crescimento de fluxo turístico, Portugal tem tido o ano de 2013 em um cenário altamente positivo e os mais recentes dados do Instituto Nacional de Estatística (INE) dão conta de indicadores para a generalidade da hotelaria, ao se referir ao número de hóspedes, dormidas e receitas perfazendo no primeiro semestre (de janeiro a junho de 2012/13, o correspondente a 6.408,3 mil hóspedes). Alemanha, Brasil, Espanha, França, Irlanda e Itália, Países Baixos e Reino Unido, com base em 2012, são os principais mercados geradores de fluxos turísticos para Portugal. No *ranking* dos aumentos do fluxo, o Brasil se apresenta em terceiro lugar, depois da Irlanda e França.

Apesar do crescimento, Portugal³ ainda tem seu fluxo diminuído diante de outros países. No nosso entendimento a Portugal falta um conjunto de estratégias

3) Belém, Alfama, Chiado, Baixa, em Lisboa, e o museu de Paula Rego, em Cascais, são as cinco atrações turísticas que a agência internacional Associated Press apresenta no seu guia semanal de destinos grátis hoje publicado. Apesar de referir que Lisboa não é um destino que surja de imediato na cabeça de quem vai viajar, a Associated Press (AP) refere hoje que a capital portuguesa tem

de promoção e publicidade além de políticas públicas mais consistentes e agressivas para atrair visitantes a exemplo de Londres e França.

Conforme (Wikipedia, 2013) Portugal possui atualmente 18 distritos, no turismo contudo dois se destacam: Lisboa e Porto. Em Lisboa se pode desfrutar de atrações como museus, conventos, castelos, igrejas, parques, casas de fado, gastronomia, circuito boêmio dos bairros Alto, Alfama e Chiado, passeios no rio Tejo além de lugares nas imediações como Sintra-Cascais, Cabo da Roca, entre outros. Em Porto, a Ribeira (patrimônio cultural) e, principalmente, as visitas às *caves* do Douro⁴, além dos passeios fluviais pelo rio Douro, Régua, entre outros.

As atrações acima podem se tornar componentes importantes para se incrementar o fluxo turístico de Portugal. Um dos fatores contribuintes para o aumento do fluxo seria aliar a publicidade convencional com os *moviemaps*. Contudo como esse nicho é relativamente novo e restrito no país se deve desenvolver ações de desenvolvimento do turismo cinematográfico e as mesmas devem envolver e desenvolver políticas governamentais, bem como integrar iniciativas da Associação Portuguesa de Turismo (APTUR), do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA) e das *FilmComissions* (escritórios de promoção de locações no mercado), para estimular as produções locais e estrangeiras no país, e, por consequência, o turismo cinematográfico.

O papel das *FilmComission* de Lisboa e Porto deve se fundamentar para estabelecer parcerias e promoção dos destinos. De acordo com Cristina Matos

um "charme particular" que atrai "cada vez mais visitantes". "A cidade portuária mais a sudeste da Europa não tem a variedade de Paris ou de Londres", mas tem uma boa oferta para caminhantes, um estilo de vida pacífico, pouco crime e muita história, garante a AP.

4) O enoturismo do Douro pode ser uma grande contribuição para se realizar os *moviemaps* e recentemente passou a contar com novas ferramentas de comunicação para ajudar a organizar a oferta da região, de forma a atrair cada vez mais turistas. Um guia, um manual de boas práticas, um novo sítio na Internet e aplicações móveis (para os sistemas Ios e Android) foram as novas ferramentas, dadas a conhecer no dia 05 de junho, em Lamego, durante um seminário internacional de enoturismo. "Se temos paisagens, vinhos de qualidade, centros de receção, quintas, alojamentos, salas de provas de grande nível e aquela forma de receber tão característica que os estrangeiros valorizam, o que é que falta? Falta alguma organização", disse à agência Lusa Miguel Santos, da Beira Douro - Associação de Desenvolvimento do Vale do Douro (entrevista concedida à Agência Lusa, 05 de Jun, 2013).

Silva, da Lisboa *Film Comission*⁵, o filme francês “Benoît Brisefer: les taxis rouges”, adaptação da banda desenhada do autor belga Peyo, está a ser rodado em Lisboa e tem coprodução da Filmes do Tejo. A película será rodada na íntegra em Portugal, com filmagens em locais públicos de Lisboa, como o Largo da Graça, Xabregas, Estrela, sendo recriada a localidade inventada por Peyo, a Vivejoie-la-Grande (entrevista concedida à Agência Lusa, 19 Set, 2013, 13:26). A produtora Maria João Mayer, da Filmes do Tejo, disse à agência Lusa “que na rodagem estão envolvidos entre 50 a 60 técnicos portugueses. Há um ator português que fará de duplo do pequeno herói.

Sobre a Porto *Film Comission*, Rocha (2012) em sua dissertação de mestrado obteve alguns resultados através de seus entrevistados⁶. Um deles considera importante haver uma “*filmcommission* que seja capaz de quando uma pessoa chega cá e resolva os problemas, os realizadores não querem ter problemas, problemas já têm eles que chegue!”. Por outro lado, outro afirma que “não basta, numa qualquer instituição, atribuir a um técnico a função de atrair este tipo de projetos. É preciso criar estruturas profissionalizadas que tenham como única tarefa esta de captar fluxos, pessoas, recursos”. Por fim, um deles alega que era importante a *Porto Film Comission* estar desassociada do Turismo do Porto: “é uma ideia excelente mas devia ter independência dos objetivos turísticos da Câmara, devia ter um orçamento próprio”.

Rocha (2012) obteve os seguintes dados: “muitas pessoas não têm noção de serem influenciadas pelos filmes. Muitos dos inquiridos responderam que nunca se sentiram motivados a viajar após a visualização de um filme”. Relativamente às vantagens que os locais têm ao serem cenários de um filme, parece haver consenso entre os entrevistados: o comércio beneficia pois todas as pessoas consomem e se estiverem alojadas num dado local vão precisar de sítio para dormir e vão precisar de comer. As populações dessas regiões saem também beneficiadas pois muitas vezes os locais são melhorados devido ao filme.

5) Organismo da autarquia de Lisboa criado para atrair produções de cinema e audiovisual na cidade.

6) Por questões de ética não utilizaremos os nomes dos entrevistados.

Sobre os locais nos quais foram rodados filmes, em relação ao Alentejo, o filme mais vezes indicado foi “A Casa dos Espíritos”⁷⁾, uma produção audiovisual estrangeira baseada no romance de Isabel Allende, rodada em território alentejano. O filme português “Kiss Me” foi o segundo filme mais mencionado, seguido de “Alentejo sem Lei” e do filme “A arte de roubar”. Acerca da zona da Ribeira do Porto, o filme mais vezes mencionado foi o “Aniki Bobó”⁸⁾, seguindo-se o filme “Jaime”. Relativamente a filmes rodados em Sintra, se indicou o filme “O mistério da estrada de Sintra”, sendo este o filme mais vezes referido.

O âmbito do turismo cultural em Portugal se alarga assim cada vez mais promovendo alguns cenários interessantes relacionados com filmes. Para nossa análise se escolheu o *spot Alentejo, Tempo para ser feliz*⁹⁾, como um dos *moviemaps* da publicidade turística de Portugal tendo em vista nossa ideia de atrair turismo fora dos pólos de Lisboa e Porto. O Alentejo¹⁰⁾ de acordo com a (Wikipedia 2013), é uma região portuguesa, que compreende integralmente os distritos de Portalegre, Évora e Beja, e a metade sul do distrito de Setúbal e parte do distrito de Santarém, sendo assim a maior região de Portugal. A região se

7) Um longa metragem de Billie August (1993), baseado homônimo da escritora Isabel Allende. É um drama que mistura romance, política e espiritualidade. Com o roteiro muito bem construído, o resultado é um filme inteligente e que prende a atenção do espectador. É a saga da família Trueba desde a década de 20 até os anos 70 no Chile. O patriarca, Esteban Trueban (Irons) é um homem determinado e rude, casado com a amorosa Clara (Streep), pai de Blanca (Ryder) e irmão de Férula (Close). As relações familiares são muitas vezes conflituosas, principalmente entre pai e filha que tem posturas bem diferentes.

8) Aniki-Bóbó, 68 min. é de 1942, realizado por Manoel de Oliveira, conta uma história com miúdos, baseada no conto de Rodrigues de Freitas "Meninos Milionários". A história é simples e tem como ambiente de fundo a zona ribeirinha do Porto e Gaia. Retrata a rivalidade entre dois miúdos, o Carlos e o Eduardo, que gostam da mesma rapariga, de nome Teresinha. Aniki-Bóbó representa a passagem de Manoel de Oliveira do documentário para a ficção. É um filme que se desenrola numa rivalidade entre crianças que manifestam sentimentos como a hipocrisia, o egoísmo, a inveja, a superioridade. Um é atrevido, valentão e astuto enquanto o outro é tímido, bom e sossegado

9) "Alentejo, tempo para ser feliz", o spot mostra, em cerca de seis minutos, as emoções que os turistas podem viver no Alentejo, através dos protagonistas de uma aventura que tem como ponto de partida a busca da felicidade. O filme foi produzido pela Flavour Productions, tem direcção de fotografia e realização de Eduardo Sousa e correalização de Tito Costa, e banda sonora de Nuno Maló, é protagonizado por Ela Clark e conta com a participação de muitos habitantes do Alentejo.

10) Conforme o sítio oficial do Turismo do Alentejo, a região oferece vários roteiros entre Mochila às costas, Seniores Activos, Escapadela a dois, Turismo em família oferecendo parques temáticos, rotas dos vinhos, praias entre outros atrativos.

destaca por sua diversidade de paisagem e atrações culturais, gastronômicas além de ser uma potencial área de enoturismo. O filme promocional do Alentejo conquistou o primeiro prêmio da categoria “Viagens” na segunda edição do Finisterra - Arrábida Film Art & Tourism Festival, maio de 2013. Ganhou o terceiro galardão da categoria “Promoção de Destinos” num festival ao qual concorreram 87 filmes, oriundos de 18 países, como por exemplo a China, os Emirados Árabes Unidos, o Brasil, Espanha ou Marrocos.

Para a Turismo do Alentejo, ERT, os dois prêmios revelam o reconhecimento por parte dos profissionais da sétima arte e do turismo de que o filme Alentejo prima pela qualidade e inovação, no que respeita à forma como promove a oferta do destino.

O *spot* multiplica as emoções que os turistas podem vivenciar no território, através dos protagonistas de uma insólita aventura que tem como ponto de partida a busca da felicidade, foi em sete idiomas, está disponível no Youtube - em <http://www.youtube.com/watch?v=9IyNsusb7Zo> - e já obteve mais de 135 mil visualizações. Apresentamos a seguir alguns fotogramas:



Fotograma 1 - Alentejo, Tempo de ser feliz - 2013



Fotograma 2 - Alentejo, Tempo de ser feliz - 2013



Fotograma 3 - Alentejo, Tempo de ser feliz - 2013



Fotograma 4 - Alentejo, Tempo de ser feliz - 2013



Fotograma 5 - Alentejo, Tempo de ser feliz - 2013

Considerações

Em relação aos dois eixos formulados a respeito do primeiro, primeiro, “a não utilização efetiva dos *moviemaps* na publicidade turística de Portugal tem diminuído o fluxo turístico a frente de outros países europeus”. Grande parte do turismo na Europa se concentra na França e Londres, considerados os ícones do turismo principalmente pela emissão de estrangeiros. Nesses países houve um crescimento do fluxo através dos *moviemaps*.

Em Portugal o nicho do cineturismo é muito recente e o mesmo não poderá existir sem a produção de filmes ou peças audiovisuais e a consequente exploração de um produto e deve ser pensado num planejamento de curto, médio e longo prazos. Se faz necessário também haver uma circulação maior dos filmes de Portugal nos outros países da Europa para que os potenciais visitantes se sintam convencidos e seduzidos a desfrutar os recursos naturais e culturais desse país.

Sobre aspectos do segundo eixo, “tem sido incipiente o papel das políticas públicas e das *Film Comission* no assunto”, será necessário as *Film Comission* serem independentes e terem seus próprios recursos tanto financeiros quanto humanos e técnicos. As mesmas devem ampliar seus âmbitos buscando parcerias para a ampliação de mercado, o desenvolvimento socioeconômico e a promoção do país como um potencial lugar para as locações de filmes. Todas essas estratégias devem ser em conjunto com os órgãos de turismo se levando em conta um cenário mais ampliado e competitivo.

O turismo cinematográfico proporciona uma experiência única e diferenciada. Em 2013 já ocorreu um incremento no fluxo de visitantes em Portugal e realização de *moviemaps* a exemplo do “Alentejo, Tempo de ser feliz” para as demais regiões e sua divulgação nos festivais de cinema do país e de outros fortalecerão os motivos dos consumidores a desfrutarem os recursos naturais, históricos e culturais do país.

Referências Bibliográficas

- Amirou, Rachid. (2007). *Imaginário Turístico e Sociabilidades de Viagem*. Editora Estratégias Criativas, em coedição com a Associação Portuguesa de Turismologia (APTUR), p. 86
- Azevedo Luíndia, L. E., Corradi, A. (2010). Publicidade Turística: consumo, signos e símbolos. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010, <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0786-1.pdf>
- Associated Press (2013). Guia da Associated Press destaca cinco atrações em Lisboa. Segunda, 14 Janeiro 2013, 10:26
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*, Londres e Nova York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2007). *La sociedad del consumo*, Barcelona: Siglo XXI
- Baumann, Z. (2001). *O mal estar da Pós Modernidade*, São Paulo: Editora Jorge Zahar.
- Betton, Sue (2005). *Aspects of Tourism – Film Induced Tourism*, Channel View Publications
- Bourdieu, P. (2005). *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva.
- Busby e Klug 2001 Busby, G. & Klug, J. (2001). *Movie-induced tourism: The challenge of measurement and other issues*, Journal of Vacation Marketing, Vol.7 (4):316-332
- 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.

Certeau, M. (2004). *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*, Petrópolis, RJ: Vozes

Charadeau, P. (2006). *Discursos das Mídias*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cohen, E. *Principales tendencias en el turismo contemporáneo*. Revista Política y Sociedad, vol. 42, núm. 1, Madrid, 2005:11-24.

Derrida, J. (1987). *Psyché: invenciones del otro*. Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América. Montevideo: XYZ Editores Montevideo.

_____. (2001). *Posições*, Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Filme promocional “Alentejo, Tempo para ser feliz” duplamente premiado no Finisterra - Arrábida FilmArt&TourismFestival, <http://www.visitalentejo.pt/pt/comunicados-de-imprensa/filme-promocional-alentejo-tempo-para-ser-feliz-duplamente-premiado-no-finisterra-arrabida-film-art-tourism-festival/> Beja, 14 de maio de 2013 (acedido em 25.08.2013).

Gonçalves, A. R. (2007). Museus, Turismo e Território: Como podem os equipamentos culturais tornar-se importantes atracções turísticas regionais? Peniche_ Congresso Internacional Turismo da região de Leiria e Oeste_22.23 de Novembro de 2007, [http://](http://www.cassiopeia.ipleiria.pt/.../3902_18_AlexandraGoncalves_4bf512841c6a5...)

www.cassiopeia.ipleiria.pt/.../3902_18_AlexandraGoncalves_4bf512841c6a5... pdf., acedido em 13.08.2012).

Hudson, S.; Ritchie, J. R. B. (2006). *Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives*, Journal of Travel Research, 44 (3), vol.44, May 2006: 387-396.

Jameson, F. (1996). *Pósmodernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática.

Lisboa acolhe rodagem de adaptação para cinema de BD do belga Peyo.
Agência Lusa 19 Set, 2013, 13:26.

Madia, F. A. S. (2007). *Marketing Trends*, São Paulo: M. Books.

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

MINISTERIO DO TURISMO. Estudo de Sinergia e Desenvolvimento entre as Indústrias do Turismo & Audiovisual Brasileiras. Ministério do Turismo, Governo Federal, 2007. 119p.

_____. Plano Nacional de Turismo 2007-2010.
Ministério do Turismo, Governo Federal, 2007. 43p.

Nascimento, F. M. *Cineturismo*, São Paulo: Aleph, 2009. 85p. (Coleção ABC do Turismo).

Ortuño, P. A. H. ,Puche, S. M. (2009). *Marca Turística y moviemaps. Identidad, cine y publicidad como producto de consumo*. Signos do Consumo, v.1, num.2, 2009. pp. 142–158, <http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42771> ‡ (acedido em 25.08.2012).

Rocha, A. S. B. (2012). *Tramas Imagéticas e Simbólicas: cinema e atratividade dos lugares*. Dissertação do Mestrado (Universidade do Porto), <http://www.repositorio.aberto.up.pt/.../2/tesemestandreiarochatramas000193953.pdf> (acedido em 25.05.2013).

Sítio Oficial do Turismo do Alentejo. www.visitalentejo.pt/ (acedido em 25.08.2013).

Thompson, J. B. (2009). *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, pp.181-212

Nota da autora: Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.

Texto e Contexto: “V Império, Ontem como Hoje”

Maria de Jesus da Silva Rodrigues da Mota¹

Resumo: O que leva um realizador a “pegar” num texto de teatro do século XX, que retrata uma situação histórica – o século XVI, no momento em que o decide filmar (século XXI)? O conhecimento da situação em que uma determinada mensagem é produzida e emitida, permite uma análise mais circunstanciada dos porquês de uma opção.

Baseado na peça de teatro de José Régio, “El-rei D. Sebastião, o filme “V Império-Ontem como Hoje” de Manoel de Oliveira galga as fronteiras do texto para colocar como tema de reflexão, a questão do poder e, nas entrelinhas, a questão de Portugal na União Europeia, ou mais longe ainda, a questão do poder como um tema universal, tanto ontem como hoje.

Palavras-Chave: Cinema; Sebastianismo; V Império.

1. Introdução

Ontem como Hoje. Esse Portugal que vê como cego, que se governa como ignorante, que quer e não quer, que se desconsola como fraco e que rejubila como esquecido, não acaba de se render nem à evidência das razões, nem à culminância das urgências. Metido em ocasiões e perigos, não tem forças nem saber para deles sair. Ontem como Hoje.

Sampaio Bruno, *O Encoberto*, 1904: 133.

Convém em primeiro lugar elucidarmos sobre o que entendemos por texto e contexto. Tomando como guia o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, texto ou discurso consiste numa “unidade comunicativa

1) Docente na Escola Secundária de Barcelos, Investigadora do Instituto de História Contemporânea Email: mariam1578@yahoo.com.br

globalmente coerente” (Reis, 2000: 110). O contexto é considerado uma noção intrincada e complexa, que abrange todos os níveis de natureza não textual que interferem na construção e interpretação de um discurso:

... o contexto compreende a própria situação de comunicação, definida pelas relações intersubjetivas e espaço-temporais que se criam no e pelo ato de fala, e inclui ainda o perfil sócio-económico e sociocultural dos interlocutores, o universo de crenças e conhecimentos que alicerça a sua visão do mundo, a conjuntura histórico-ideológica que envolve o ato comunicativo, as intenções e objetivos dos falantes, etc.”

Transportando estes conceitos linguísticos para o cinema e considerando o filme “V Império, Ontem como Hoje” de Manoel de Oliveira, estreado em 2005, como texto, ou seja, uma unidade de sentido, pretendemos realçar, nesta comunicação, as complexas relações entre a realização do filme, baseado na peça de teatro “El-rei Sebastião” de José Régio, de 1949, e o momento histórico em que foi realizado e apresentado ao público (2005).²

Tanto o messianismo, presente na lenda sebastianista, como o mito imperial estão associados a uma conceção sacra do poder e não são algo de intrinsecamente original da cultura portuguesa. Encontram-se presentes noutras culturas europeias e não europeias como a judaica e a islâmica, embora, em Portugal, a odisseia expansionista e a diáspora, assim como a assunção desde cedo adquirida por parte dos seus dirigentes políticos e dos seus guias espirituais de uma missão proselitista, lhe tenha dado contornos próprios e específicos que a encarnação histórica do salvador mítico-religioso esperado na figura do Desejado rei D. Sebastião de Portugal mais reforçou. Entendido como narrativa constituinte da sacralidade do reino e da sua vocação imperialista (em nome da difusão da mensagem evangelizadora e civilizacional ocidental e cristã), o mito sebastianista contribuiu para difundir a ideia de perpetuidade da nação portuguesa, tão eterna como o mundo porque desde sempre fazendo parte de um projeto providencial

2) O argumento e os diálogos do filme são de Manoel de Oliveira. Foi seu colaborador, o professor João Marques, seu amigo e consultor histórico.

e divino. Diacronicamente, a variedade das diferentes metamorfoses do mito sebastianista segue as mudanças da história nacional. Houve reatualização do mito em diversos momentos críticos da história portuguesa: a Restauração, as invasões francesas, a guerra civil entre liberais e absolutistas, por exemplo. A sua apropriação e explicação pela historiografia e, no século XIX, a sua passagem para o domínio literário, deu origem a variadas versões, relacionadas quer com a imagem do rei Encoberto, quer com a configuração da utopia do V Império - desde o espaço geopolítico delineado por António Vieira até à concepção de um V Império espiritual de Fernando Pessoa em que a língua portuguesa desempenharia um papel essencial.

Numa carta que José Régio escreveu a Eugénio Lisboa, datada de 12.04.67, comentava ele o processo de criação da sua personagem de El-Rei Sebastião:

Sem intenções polémicas (pelo menos, conscientemente), sem sebastianismo ou antisebastianismo, quis ver o Rei Sebastião de vários planos; ou quis ver os seus vários graus. Talvez os “vários planos” do El-Rei Sebastião da peça possam ser reduzidos a três: i) plano físico - psicológico; ii) plano místico; iii) plano mítico. (...) O Sebastião físico-psicológico não me interessaria... (como rei, só poderia ser um mau rei) se não me interessasse o Sebastião místico, e se este não evoluísse, não por sua responsabilidade, mas pela de várias circunstâncias concorrentes, no sentido do mito: o Encoberto, o Desejado, o Esperado de Sempre... que esse pobre D. Sebastião da História haja sido desejado tanto antes como depois da sua morte, parece-me surpreendente. Nada de isto, porém, me leva a qualquer atitude passiva de Sebastianismo (a Esperança é fecunda - mas não a uma esperança que levasse a deixar cair os braços) e nunca eu proporia à mocidade, como exemplo, ou modelo, um D. Sebastião. Neste plano, acho que tem toda a razão, o nosso António Sérgio (RÉGIO, 1967).

A natureza dupla do corpo do rei, simultaneamente, ser empírico e entidade mítico-divina, refletida pelo teatro tem um significado político: a subjetividade humana estrutura-se em relação com uma comunidade com a qual o sujeito se identifica ou não e nesta estruturação subjetiva o imaginário desempenha um

papel essencial. O que José Régio considerava interessante na figura de D. Sebastião não era a criatura humana, mas sim, como ele próprio afirmou a sua ligação mítica à comunidade política portuguesa.

Na peça *El-Rei D. Sebastião*, a reflexão sobre a questão da identidade, da loucura ou da doença não reenvia para o domínio da psicanálise mas para a fatalidade ligada ao misticismo religioso. Assim, para o protagonista, vencer ou morrer em batalha contra os muçulmanos seria a questão fulcral da sua vida porque somente a morte ou a vitória poderia solucionar o enigma da sua existência “mítica” como rei desejado, destinado por Deus à vitória, ou do seu engano sobre ela e a ilusão de um “eu” ideal, “Capitão de Deus” e por Deus conduzido. A derrota em Alcácer-Quibir acabou com a vida do rei, destruiu uma nação mas não destruiu o mito. Sucessivamente reencarnado noutras figuras, D. Sebastião permaneceu durante séculos como um mito ressurgente em épocas de crise.

A interrogação hamletiana do ser ou não ser português tornou-se uma constante da cultura nacional. As causas da decadência e as soluções possíveis para a sobrevivência política e cultural do Portugal imperial na Europa culta e no mundo da civilização moderna foram procuradas através da História. Para Oliveira Martins, Portugal era um país decadente desde a morte de D. Sebastião e de Camões. Para Machado Pires, a decadência é ainda a razão explicativa:

O sentimento de decadência tem funcionado como gerador de ‘messianismos’: D. Sebastião, D. João IV, D. Miguel, Sidónio Pais – república, socialismo – não importa... O que importa é a capacidade de resposta, mitogénica ou não, o renovado direito à esperança, fazendo renascer o país apesar de tudo (PIRES, 1982: 16).

Na conclusão do texto *El-Rei Sebastião*, o drama já não é apenas o drama do rei, tornando-se também o drama do país. Aparentemente desinteressado de questões sebastianistas ou anti-sebastianistas, José Régio deixa a questão mítica sem resposta e conclui a sua peça, colocando-nos, enquanto leitores ou espetadores, diante de um ponto de interrogação que se abre para a reflexão histórica e política sobre o poder: “Afinal..., por que não prendemos este louco?” – pergunta um dos fidalgos de *El-rei Sebastião*. Perante este final, afinal político,

não podemos abdicar de nos interrogarmos também. No século XVI, época em que se desenrola a ação da peça, num Portugal amordaçado pela Inquisição e mergulhado numa conceção providencialista da história, seria possível que alguém pudesse colocar a questão da interdição do rei, figura afinal dupla, histórica, mas também sagrada, ou mesmo pensá-la revolucionariamente como sucederá na Inglaterra do século XVII, da França do século XVIII e também em Portugal, mas já no dealbar do século XX?

A História enquanto palco do agir e da aventura humana não deixa de constituir um sempre renovado desafio ético e não cessa de convocar o homem para a reflexão sobre a vida e sobre o tempo. Por isso, talvez tenha interesse revisitar este mito português através de uma das suas atualizações mais recentes: o filme “V Império, Ontem como Hoje” de Manoel de Oliveira. Eugénio Lisboa, que conhece bem a obra de José Régio, afirma que o filme é de uma grande fidelidade à peça:

“Há muito tempo que me não visitavam emoções estéticas tão intensas e exaltantes como as que me proporcionou o filme de Manoel de Oliveira baseado, com rigor, inteligência, sensibilidade e altíssimo sentido estético, no notabilíssimo ‘poema espetacular em três atos’, de José Régio, *El-Rei Sebastião* (LISBOA, 2005, 27).

A propósito deste filme, a nossa análise irá incidir em especial nas alterações que a atualização fílmica introduziu, quer ao texto original quer ao mito/utopia do V Império. Começando pela diferença que a mudança de título coloca, a primeira questão que nos pusemos foi a de descobrir qual teria sido a razão que levou Oliveira a alterar o título do texto, sobrepondo a questão do V Império à figura mítica de D. Sebastião e aproximando-o do momento presente, situando-o mesmo como uma questão de todos os tempos.

Na nossa opinião, essa aproximação de tempos diferentes (Ontem como Hoje) estava já presente, virtualmente, na peça de José Régio. Não será necessário recordá-lo, *El-Rei Sebastião* é baseado numa figura histórica e, intencionalmente, versa não um tema da época do autor mas um mito e um mito controverso. Segundo afirma Eugénio Lisboa, o próprio António Sérgio, que

conhecia a obra do autor, ficou surpreendido pelo facto de ele ter escrito um texto sobre D. Sebastião que, segundo o “Mestre”, era uma figura de contornos extremamente negativos para a história portuguesa, opinião, aliás, como vimos que o próprio José Régio corroborava. Pese embora as razões apontadas pelo autor, nomeadamente, a intenção de trabalhar a personalidade físiopsicológica, o homem místico e o mito que D. Sebastião corporizou, na nossa opinião o texto não deixava de ter alguma atualidade na época. Explicamo-nos: a peça foi publicada em 1949, a Europa tinha recentemente encerrado o conflito da II Guerra Mundial, onde líderes “megalómanos” como Adolf Hitler e Mussolini tinham galvanizado populações inteiras para participarem numa guerra de destruição que arrasou a Europa. Em Portugal, vivia-se em ditadura. A autoridade ilimitada do primeiro-ministro Oliveira Salazar continha também uma grande dose de messianismo de forte pendor religioso e nacionalista. Aliás, o texto foi proibido de circular pela Censura. O período do pós-guerra foi particularmente difícil para o ditador. A oposição ganhara força com a instauração das democracias nos países europeus. Em Portugal, desejava-se uma mudança de regime. Funda-se o MUD, em 1945. Norton de Matos candidata-se às eleições presidenciais de 1949, mas acaba por desistir devido à ausência de condições mínimas de seriedade para o ato eleitoral. A repressão aumenta em todo o país.

Daí que, na nossa opinião, o tratamento de uma personalidade como D. Sebastião revestia-se no pós-guerra e no regime de ditadura que então se vivia em Portugal de uma possível intenção de atualidade. Dadas algumas leituras que fizemos à obra de José Marinho, a quem José Régio dedicou esta obra, pensamos que, no final da II Guerra Mundial, ele e outros intelectuais portugueses, de diferentes quadrantes, alimentaram a esperança de que Portugal assumisse uma nova feição e uma maior intervenção no panorama político internacional da altura, o que não veio a suceder, tanto mais que os Estados Unidos assumiram indiscutivelmente o papel de líder das nações. Salazar desconfiava dos desígnios americanos e resistia à democratização do regime. A “ordem mundial” que emergira no pós-guerra era relutantemente aceite pelo governo de Lisboa. Portugal, mantendo-se como país colonial, isolou-se do contexto político internacional: “orgulhosamente sós” foi a divisa do regime salazarista.

Na adaptação da peça de teatro ao cinema, a reatualização do mito do V Império revela a intenção de entrecruzar a problemática atual da união europeia, com as estruturas mentais que organizam o espaço imaginário da cultura portuguesa. Manoel de Oliveira parece querer ir buscar ao texto de José Régio, o messianismo e o imperialismo implícitos para os confrontar com os messianismos e imperialismos do presente. Daí que não concordamos com a opinião de Eugénio Lisboa sobre este assunto:

Para terminar só uma pequena restrição ao título do filme: *O Quinto Império - Ontem e Hoje*. Em primeiro lugar, tratando-se, simplesmente da cinematização do poema de Régio, não vejo por que modificar-lhe o título. Em segundo lugar, não percebo muito bem (e as explicações dadas por Oliveira não chegaram a ajudar-me) que tem a ver o texto de Régio com qualquer Quinto Império, de ontem ou de hoje. *El-Rei Sebastião* tem que ver com desespero e esperança, com sofrimento e redenção, com morte e ressurreição, com realidade e mito. Quinto Império é outra coisa, no caso suposto de ser alguma coisa. (LISBOA, 2005: 27).

Na nossa opinião, não é bem assim. Tanto o texto como o filme têm também a ver, embora indiretamente, com a questão da autoridade política e dos seus limites, o papel dos líderes no governo dos povos e até o destino desses povos no mundo. Não é por acaso, pensamos nós, que a peça finaliza com questões sem resposta. Recordo:

Fidalgo (não identificado): “Por que não prendê-lo?”

Outro fidalgo: “Prendê-lo? Ao nosso rei?”

Se, na atualidade, um governante parece não ser tratado como um cidadão comum, no que se refere às questões da justiça, muito menos o seria no século XVI, onde a sacralidade do poder era aceite com toda a naturalidade. A questão do poder é, portanto, também colocada por José Régio, embora, já no final de um texto que tinha como intenção analisar a personalidade de um rei do século XVI, em diferentes aspetos.

Contudo, dito isto, também pensamos que o filme de Manoel de Oliveira ficou um tanto ou quanto aquém das intenções explícitas do título, embora saibamos que no seu filme coexistem vários níveis de realidade. Excetuando algumas cenas que não fazem parte do texto de José Régio, entre elas, aquela em que são visíveis as imagens dos reis de Portugal, que despertam do seu sono de pedra (enquanto Sebastião, adormecido, provavelmente sonha), não há no filme muitas mais ligações explícitas ao mito do V Império. Associando ideias, aliás já sugeridas por Manoel de Oliveira no programa de intenções e em várias entrevistas não seria difícil fazê-lo, mas um espetador desprevenido e pouco informado, dificilmente fá-lo-ia. Aliás os resultados do inquérito que fizemos ao público do filme nesta altura apontam nesta direção.³ O que os inquiridos sobretudo avaliaram foi quer a personalidade histórica, quer a atuação política de D. Sebastião, embora alguns também tenham tecido algumas considerações sobre o tema do V Império e da União Europeia.

No programa de intenções do filme, Oliveira afirmava que:

Esta obcecação histórica e utópica do Quinto Império, parece voltar a ser realidade. Aliás, já ensaiada pela ONU e agora com profunda convicção se processa com a União Europeia. Entretanto, está o mundo submetido hoje a uma espécie de retorno à Idade Média sob um implacável terrorismo que vitima inocentes, e que perturba tanto os E.U.A. como a Europa, visando derrubar a civilização ocidental. Esta espécie de retorno a uma luta atávica e incoerente é também, de certo modo, um retorno ao mítico *Quinto Império* e ao *desejado e encoberto*. Este conjunto de circunstâncias liga-se miticamente ao Quinto Império, situação já ensaiada, ainda que falhada, pelo Imperador Carlos V, avô do rei Sebastião (CAVACO, 2004)

3) O inquérito realizado abrangeu um universo de 106 pessoas e foram recolhidos em algumas das sessões do filme, na altura em que estreou, no ano de 2005, em alguns cinemas de Lisboa, Porto e Braga. Relativamente aos dados dos inquiridos (anexo 2.1), apurei que a distribuição entre sexos revelava poucas diferenças de participação (apenas mais 10% de mulheres do que homens), assim como de idade: cerca de 49% dos inquiridos eram jovens até aos 35 anos, contra 51% que tinham mais de 35 anos. O grau de escolaridade era geralmente elevado: cerca de 85,4% frequentaram ou frequentavam a universidade; não eram raros os espetadores com doutoramento (7,5%). Nesta comunicação apenas utilizo alguns dos dados relativos à questão: “Concorda ou discorda com o ponto de vista do realizador sobre D. Sebastião ou o V Império?”

A análise desta nota de intenções, cujas principais asserções são repetidas e confirmadas em várias entrevistas, evidenciam, em primeiro lugar, um retrocesso histórico: “um retorno à Idade Média” como um regresso a um período de barbárie, com uma referência implícita ao terrorismo; em segundo lugar, o V Império como obsessão corresponderia a uma concentração de poder que é agora representada pela União Europeia e pela globalização.

A sessão em que vimos pela primeira vez o filme *V Império, Ontem como Hoje*, em 2005, era dedicada a alunos universitários⁴ e tivemos a oportunidade de ouvir antes da exibição do filme uma exposição de Manoel de Oliveira sobre a história portuguesa. Não temos registo desta exposição, mas encontramos nos *Cahiers du Cinéma* (nº601, Maio, 2005), um texto da autoria do realizador que apresenta uma brevíssima cronologia das fases da História de Portugal até à integração europeia que, pensamos nós, aproxima-se das considerações que teceu nessa sessão no Cinema Monumental. Segundo Manoel de Oliveira, a derrota da batalha de Alcácer-Quibir (1578), assim como a derrota da Invencível Armada (1588) assinalaram o fim do poderio português e espanhol nos mares e o início do imperialismo anglo-saxão. Analogamente, para ele, o fim da segunda guerra mundial, marca o fim desse imperialismo e estabelece o poder de uma nova potência, os Estados Unidos. Quanto a Portugal, na sua opinião, a incapacidade de o Estado Novo fazer a descolonização necessária é que conduziu à revolução de Abril. Contudo, para ele, os militares que fizeram a revolução, fizeram-na sem nenhuma visão estratégica relativamente ao futuro do país, no contexto mundial. Desde então, Manoel de Oliveira alimentou a esperança de que, em Portugal, surgisse uma luz, um farol que apontasse para um futuro que satisfizesse o desejo anunciado por Fernando Pessoa “Falta cumprir-se Portugal”. Neste aspeto, o seu filme pretendeu acrescentar algo de novo ao mito do V Império que, aliás, considera já estaria em germe no imaginário de Fernando Pessoa:

...o de um V Império renovado e moderno, portando agora o nome de União Europeia” e questiona-se: “Unificar e generalizar a Europa numa democracia, à imagem de ‘um só rei, um só papa’, como tinha profetizado

4) Cinema Monumental, Lisboa, 04//03/2005.

o padre António Vieira há cerca de trezentos anos?” “Ou seja, uma União Europeia que seria o ‘Império do Mundo’, como o profetizou ainda Vieira?” “Enfim, melhor isso do que nada (OLIVEIRA, 2005: 47).

A posição de Manoel de Oliveira sobre uma hipotética relação entre a utopia do V Império e a realidade da União Europeia reveste-se de alguma ambiguidade. No filme *Non ou a Vã Glória de Mandar*, o V Império, sonhado pelo alferes Cabrita, era um império baseado na paz universal. Contudo, Manoel de Oliveira tem o cuidado de distinguir e acentuar as diferenças existentes entre uma Europa do Norte, industrial, tecno-científica e materialista e uma Europa do Sul, ligada a valores humanistas e cristãos (ver Oliveira, 2003: 27). Ora, o projeto da União Europeia diz respeito a ambas. Mas, terão as duas Europas o mesmo desígnio? Mas passemos, à análise do filme e das suas diferenças, relativamente ao texto de José Régio.

2. Análise do filme *V Império, Ontem como Hoje*

Praticamente todo o filme desenrola-se numa única sala, o que lhe confere um aspeto claustrofóbico, que reenvia, implicitamente, para o fechamento da cultura portuguesa nos finais do século XVI. Na cena da contenda com os velhos conselheiros, o espetador apercebe-se, pela primeira vez, da presença de algumas estátuas (que não fazem parte do cenário da peça de José Régio). A ação implica mais movimentos e uma composição de plano menos presa às convenções teatralizadas do enquadramento composto da pintura de corte, seguido nas outras cenas do filme, o que limitava o campo de visão do espetador. Pela primeira vez, as estátuas que saber-se-á depois são as dos reis de Portugal ganham visibilidade (fotograma 1).

Não é despidendo, recordar que as imagens que estruturam o nosso imaginário têm um longo período de duração. Saliento, na presença deste friso, a provável continuidade com figuras anteriores, nomeadamente, de manuais da escola primária da época salazarista, para destacar a força com que algumas imagens se inscrevem no inconsciente coletivo (fig. 1). De tal forma, parece-

nos, que mesmo não se sabendo quem eram aquelas figuras, inconscientemente, se sabia. A sua aparição no filme de Oliveira revela um aspeto ligado à crença nacionalista: a sua fundura que radica no inconsciente e a sua força imperativa.

Também, na sequência de planos que antecedem a cena da aparição de Simão, o sapateiro santo (Luís Miguel Cintra), chamado à corte por D. Sebastião (Ricardo Trêpa), é visível uma série de imagens estruturantes do imaginário político-religioso português, como por exemplo, o milagre de Ourique, associado à fundação de Portugal, que não faz parte da peça de teatro de José Régio (fotograma 2). Do milagre de Ourique, a pintura apenas retém o essencial, o gesto de Afonso Henriques a orar. Em determinados momentos do filme, vê-se que o olhar de D. Afonso, dirige-se para um Cristo na Cruz (que mal se percebe) rodeado por anjos. Curiosamente, o rosto de Afonso Henriques evoca o do próprio Cristo. A sua semelhança é notável e levou alguns espetadores a confundirem a figura do rei D. Afonso I com a imagem de Cristo. É compreensível do ponto de vista simbólico esta aproximação deliberada: afinal, não é o rei uma imagem de Deus na Terra ou, numa interpretação laicista, uma figuração do poder autocrático, a encarnação humana do máximo poder ou da suma potência? Desta forma, Manoel de Oliveira valorizou extraordinariamente a figura do primeiro rei português que assume, no filme, uma enorme dimensão e significado. Assim, quando no texto de José Régio, D. Sebastião ajoelhado, com a “espada apertada ao peito”, “voltado para o espetador e o rosto para cima” ora a Deus, no filme, quem Sebastião tem à sua frente, num plano um pouco mais elevado, não é a imagem de Cristo, a quem supostamente seriam dirigidas as suas preces, mas, a imagem do fundador da nação portuguesa.

Afonso Henriques, com quem D. Sebastião quer ser igualado e que lhe serve de modelo, é o seu interlocutor privilegiado, presumivelmente uma das vozes fantasmáticas que vêm de fora, segundo o que dizem os cortesãos. No fundo, talvez seja a própria voz do inconsciente de Sebastião, que Simão, o profeta, chamado pelo rei à corte, tem por função tornar perceptível. Aparentemente hipnotizado pelo olhar ou pela voz de Simão, Sebastião adormece e sonha com a guerra. Ouvem-se os ruídos de uma batalha e entram os bobos que mimam com a espada do rei D. Afonso Henriques, uma cena de luta. Esta espada do primeiro rei português, que está na posse de Sebastião, tem no filme, uma dupla

simbologia, tal como em *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, representa a guerra e o sofrimento. Simão que, entretanto, também parecia ter adormecido, desperta e retira-lhes a espada. Os bobos saem e Simão narra o seu sonho: “o que é a vida, o que é a realidade quando os sonhos do homem são mais vivos e mais reais?” (fotograma 3). Neste momento, a sala ilumina-se. Repentinamente, ouve-se o som do vento que irrompe, assinalando uma mudança de dimensão da realidade. A luz das tochas tremulam. Simão retira-se. Os reis despertam do seu sono de pedra, movem-se e falam, interpelando o príncipe adormecido. Toda esta cena é da invenção de Manoel de Oliveira (fotograma 4). Reproduzimos aqui as falas dos reis de Portugal que retomam o sonho nacionalista de um Portugal mítico-religioso:

- Todos nós lutamos por esta nação e todos o fizemos pelas cinco chagas de Cristo. E vós? Que esperais vós fazer Sebastião?
- Que esperais vós da nação que nós criámos? Que esperais vós das outras nações? Não temeis a ambição da vizinha Espanha? Nem sequer os perigos desta temerária batalha?
- Que pretendes tu que foste o único desejado? Morrer na cruz como só Cristo o pôde fazer para salvação da humanidade?
- Sabeis senhores, Sebastião tem o seu destino determinado tal como o nosso e que outro poderia ser senão aquele que nos foi dado?
- Acaso vos referis ao esperado V Império?
- Ou será que vós Sebastião estareis disposto a representar aquele que será tido por Encoberto?
- Também eu Sebastião ambicionei alargar o meu reino até ao de Leão mas o esperado acolhimento falhou.
- Mas lográmos mais do que isso. Alargámos o nosso conhecimento a novos mundos terrestres e a novos céus no universo estelar. E tu Sebastião que pretendes tu?
- Eu sei querido neto! É o ambicionado V Império!
- Mas não foi esse utópico desejo, a maior ambição de todos os grandes imperadores?

- Quereis dizer que as nossas batalhas, todo o nosso esforço foram em vão?
Quereis privar o meu neto do mais alto destino deste reino?
- Não falo contra o reino nem contra o nosso jovem Sebastião! Refiro-me ao que o pode transcender a ele e ao reino.

Entretanto, nesse momento, o espetador vê e só ele é que vê, o olhar de Afonso Henriques na tela transfigurar-se e surgir um rosto humano – o do sapateiro santo – que olha de frente para a câmara.

- E o que tem isso a ver com o V Império?

Momento crítico do filme e de difícil e arriscada leitura. O que tem a ver o filme com o V Império? E o V Império o que é? Uma utopia que impulsiona a ação coletiva? Uma busca do Graal, a perseguição do desejo ou a manipulação ilusionista de uma imagem? Segundo declarações do cineasta:

quando o primeiro rei vira a cabeça como para escutar, quis insinuar a dúvida de que seja uma visão, um sonho, mas também um real encantamento do bruxo, do profeta que vê o futuro e o passado. Uma espécie de ilusionismo. Gosto muito da dúvida, a ambiguidade, quando parece que nada de real aconteceu e qualquer coisa de misterioso se passou, qualquer coisa que não conhecemos, que talvez seja incognoscível (OLIVEIRA, 2004: 496).

Quando Sebastião acorda deste sonho, apercebemo-nos da extensão da sua loucura, da sua arrogância desmedida, confirmada pelas falas dos cortesãos e que revelam um tirano impiedoso que manda matar um soldado, apenas pelo facto de ele fazer menção de levantar a arma contra o seu superior. Todos lhe pedem clemência, mas arrogante e impiedoso e, não generoso e senhor de si, como o deveria ser, no plano ideal, um verdadeiro soberano, ele não cede.

No plano da atualidade em que o realizador quis inserir o filme, essa reflexão sobre o poder, ultrapassa a própria história portuguesa para inseri-la no âmbito de uma problemática universal: a questão da legitimidade do poder ilimitado de um líder. O filme contudo não dá respostas unívocas e deixa também na sombra

muitas questões por responder: “É o meu filme mais esperançoso”, pretende Oliveira, “*Sem a utopia a realidade não é nada, absolutamente nada*”. Porém, como comenta Lavin,

nenhum espectador, suponho-o, saiu da sala esperando com piedade o retorno iminente do Rei encoberto, e, com uma ponta de ironia, vê-se no fim do filme o rosto de Cintra tomar o lugar do retrato de D. Afonso Henriques sobre o cortinado, como um último signo de irreverência em relação à representação da autoridade (LAVIN, 2005: 19).

Será essa irreverência crítica à autoridade a mensagem de Oliveira? Ou, terá pretendido através do cinema (e das imagens) fazer refletir sobre um mito e uma utopia que mais do que à atualidade parece pertencer aos sonhos de gigantes adormecidos nos seus túmulos de pedra ou a livros esquecidos nas prateleiras das estantes de algum arquivo imaterial?

Numa entrevista à revista italiana *Filmcritica* de Outubro/Novembro de 2004, a propósito da estreia do filme *V Império*, perguntaram a Manoel de Oliveira “se a figura louca do rei Sebastião ao sonhar uma realidade outra (tal como o cinema é uma visão de uma outra realidade) poderia ser perspetivada como uma figura salvífica. Manoel de Oliveira responde que a arte ou o cinema não tem uma função redentora:

Mas se o cinema não pode salvar o mundo, pode dar ao domínio do mundano, o sentimento de um mito, de uma utopia como justamente o mito e a utopia do ‘V Império’, a visão e a loucura de Sebastião que do passado alcança o presente, por exemplo na ideia da união dos estados europeus. O que significa meter o céu na terra, é difícil porque entram em jogo interesses diversos. E esses interesses geram conflitos. É difícil conseguir um acordo, e quando não se encontra um acordo faz-se a guerra, para impor uma ou outra vontade. Isto é o mundo e isto é o mundano. O problema do ‘V Império’ ou o de uma união europeia é isso tentar meter o céu na terra. É o mesmo mito, o mesmo mistério, ‘ontem como hoje’. Mas é difícil realizar o mito e compreender o mistério porque somos egoístas, amamos o conforto

da civilização, e esta consiste apenas em aumentar todos os dias a nossa comodidade. Tudo deve ser reconduzido ao horizonte do ‘conforto’ até a guerra tornou-se mais cómoda, basta carregar num botão. Neste nível de civilização falta contudo qualquer coisa: falta a sageza (BRUNO, 2004: 494, 495).

Para Oliveira viver num mundo em que todos sejam felizes “não é uma realidade, mas uma utopia. Contudo sem a utopia, a realidade é nada” (BRUNO, 2004: 495). E sem cinema e sem imagens, sem sonhos e utopias, poder-se-ia acrescentar, a realidade seria muito mais limitada e árida.

Antes de finalizar ainda algumas breves observações sobre os inquéritos então por nós realizados a propósito do filme V Império. Através da receção a este filme de Manoel de Oliveira foi possível delinear uma cartografia do imaginário português, necessariamente incompleta, que vai desde a crença efetiva no mito sebastianista até à sua completa negação como resíduo de um passado negativo que persiste em não morrer. Assim, apesar da raridade há ainda quem diga acreditar no mito, embora, seja perceptível que a imagem que a maior parte dos inquiridos tem de D. Sebastião deve-se à escolarização, o que parece dar razão a Eduardo Lourenço quando afirmou que “Pela primeira vez desde o século XVI, Portugal está em vias de perder o seu estatuto sebastianista, salvo a título de legenda cientemente cultivada” (LOURENÇO, 2001: 58).

Salvo algumas raras exceções, a questão do destino português ou da sua posição política no mundo globalizado não chega sequer a colocar-se. A maior parte dos comentários refere-se apenas à personalidade e atuação política do Desejado. A globalização, a sociedade de consumo, o “mundo de hoje” parece ser um destino “naturalmente” aceite e sobre o qual já não é necessário refletir – aliás a história portuguesa parece de uma forma geral estar arrumada e não suscitar problemas para a maioria dos inquiridos.

Há ainda a questão do público. Sobre o Portugal atual, aquilo que este breve inquérito demonstra é que o público de Manoel de Oliveira é um público cultivado e que de uma maneira geral os seus filmes não são vistos pela grande maioria dos cidadãos portugueses.

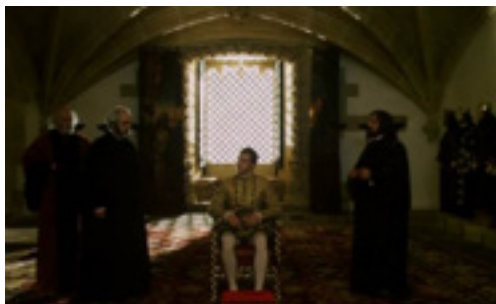
Autor de um universo de imagens e sons animados por uma serena quietude que as poetiza sem lhes desvirtuar o sentido trágico, Manoel de Oliveira, sem ceder às tentações fáceis e óbvias da indústria cultural, mantém, imperturbavelmente, o seu programa ético e estético em prol de um cinema mais reflexivo e de uma sociedade mais justa, contribuindo, também para uma maior divulgação da cultura portuguesa em Portugal e no mundo.

Mundo em que as grandes narrativas não parecem ter acabado, pelo contrário! Assistimos, hoje, parafraseando Blumenberg, ao darwinismo das narrativas. Nos ecrãs, diante dos quais passamos cada vez mais horas, as imagens e as palavras continuam a perseguir-nos. Estaremos nós ao menos aptos para decifrá-las? Ou, adormecidos pelo bombardear contínuo e imperioso das suas mensagens, adormecemos tranquilos, narcotizados pelo excesso?

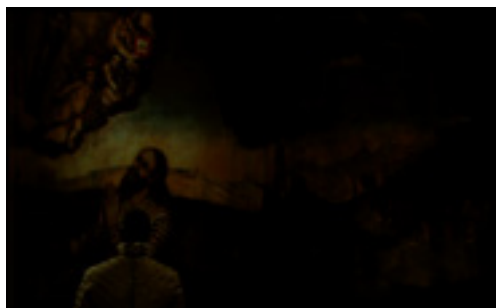
Os Estados-Nações de que, talvez, Portugal seja o exemplar mais antigo, são confrontados atualmente com novas realidades económicas e políticas que põem em causa a sua soberania. A passagem do milénio não foi suficiente para nos securizarmos relativamente a questões como a durabilidade das democracias, o fim do mundo ou a ameaça de uma catástrofe ecológica. A filmografia de Manoel de Oliveira, interpelante e provocadora, impõe uma reflexão sobre as implicações que as imagens do passado trazem ao nosso instável presente.

E, finalizo, com uma questão de Eduardo Lourenço que também fica por responder. Perguntava-se ele:

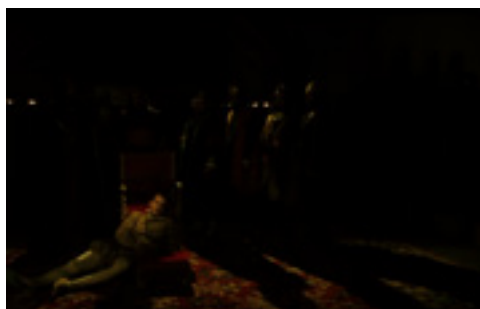
Tem algum sentido para uma velha nação, entrando em festa no terceiro milénio, dedicar-se ao arcaico exercício dos seus *handicaps* não menos milenários, ao comentário crítico da sua vida pública imaginariamente dinâmica, novo rica, gozando-se a si mesma numa televisão criada para dar a ilusão de uma familiaridade em pantufas com os donos de tudo numa sociedade apesar de tudo modesta, ocupar-se de um assunto tão obscuro como o do nosso lugar no mundo e da figura que desejamos deixar para os que nos sucederem? (LOURENÇO, 2001: 78).



Fotograma 1: Cena dos Conselheiros, ao fundo, à direita, vê-se parte do friso dos reis da 1ª dinastia



Fotograma 2: D. Sebastião defronte do telão que representa o milagre de Ourique



Fotograma 3: Simão, o Sapateiro Santo com D. Sebastião, com as imagens dos reis ao fundo



Fotograma 4: D. Sebastião adormecido, enquanto as imagens dos reis, subitamente, despertadas falam entre si

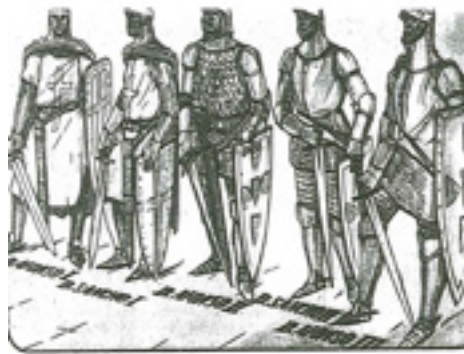


Fig. 1: Ilustração de livro escolar “História de Portugal (pela imagem)”, p. 23

Referências Bibliográficas

Andrade, Sérgio C. (org), 2008, *O Correr do Tempo, 2 décadas com Manoel de Oliveira, entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008)*, prefácio de João Bénard da Costa, Lisboa: Portugália.

Bruno, Edoardo, Roberti, Bruno, Turco, Daniela (2004), “La realtà è nulla senza utopia, Conversazione con Manoel de Oliveira a cura di Edoardo Bruno, Bruno Roberti, Daniela Turco” in *Filmcritica*, 549, Out./Nov., 2004, pp. 493-496.

Bruno, Sampaio (1904), *O Encoberto*, Porto: Livraria Moreira- Editora.

Cavaco, Ana (2004), *A Capital*, 31-08, 2004, <http://www.papaveronoir.com/8751263.pdf>

Daney, Serge, BELLOUR, Raymond (2008), “O Céu é Histórico, Depoimentos recolhidos por Serge Daney e Raymond Bellour, apresentados por Philippe Tancelin” in *Manoel de Oliveira, O Cinema Inventado à Letra*, (ed. António Preto), Público/Serralves.

Lavin, Mathias (2005), “Le Cinqüième Empire: Oliveira d’hier à aujourd’hui” in *Traffic*, 55, Out., 2005:14-19.

Lisboa, Eugénio (2005), “Oliveira revisita Régio” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 Jan.- 1 Fev. 2005.

Lourenço, Eduardo (2001), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva.

Oliveira, Manoel de (2005), “Le mythe du roi caché” in *Cahiers du Cinéma*, 601, Mai, 2005.

Oliveira, Manoel de (2005a), « Os meus filmes têm uma relação com a História », Entrevista com Manoel de Oliveira, por Sérgio C. Andrade, *Público*, 27, 01, 2005, p. 48

Oliveira, Manoel de (1993), “Tentative pour expliquer l’inexplicable”, in *Non ou la Vaine Gloire de Commander, Manoel de Oliveira*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais

Pires, António Machado (1982), *D. Sebastião e o Encoberto, Estudo e Antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Régio, José (1967), Carta Inédita de José Régio sobre a peça “El-Rei Sebastião”, (www.madragoafilmes.pt/.../dossier%20de%20imprensa%20%%20quinto%20imperio.doc).

Régio, José (1978), *El-Rei D. Sebastião*, Porto: Brasília Editora.

Reis, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (2000), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.

Vasconcelos, A. (s/d), *História de Portugal (pela imagem)*, Porto: Edição de Alves & Vasconcelos, Lda.

O Direito à Cidade: A heterogeneidade estética do Novo Cinema Português na génese da visibilidade de Lisboa

Rita Bastos¹

Resumo: Esta comunicação propõe uma aproximação metodológica entre duas ideias - (1) a visibilidade da cidade de Lisboa que emerge com o Novo Cinema Português, enquanto característica intrínseca de um cenário de rutura com o 'velho cinema' e (2) a heterogeneidade estética da 'nova geração' da década de sessenta, enquanto particularidade do contexto sociocultural que rodeia a realização e produção dos primeiros filmes do Novo Cinema Português.

Tendo como casos de estudo os filmes - Os Verdes Anos (Paulo Rocha, 1963), Belarmino (Fernando Lopes, 1964) e Domingo à Tarde (António de Macedo, 1965) - procuramos a) compreender os principais sinais indicativos de uma mudança no panorama sociocultural português que precedem o cenário de rutura da década de sessenta; b) compreender e caracterizar as principais referências cinéfilas/ estéticas (internas e externas) que desempenham uma forte influência na construção da visibilidade da cidade de Lisboa no cinema português.

Palavras-Chave: Cidade; Lisboa; Visibilidade; Novo Cinema Português; Heterogeneidade.

1. Lisboa: *invisível* e moderna

Em meados dos anos 30/40 do século XX, com o objetivo de criar uma imagem nacionalista de um povo harmonioso e de uma nação eminentemente rural, o Estado Novo investe na criação de um cenário falseado do país nas mais diversas áreas culturais.

1) Doutoranda na Universidade da Beira Interior, investigadora do LabCom, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), ritabastoscaldoso@gmail.com

A produção cinematográfica passa a centrar-se em torno das chamadas *comédias à portuguesa*, onde o espaço cénico se concentra na cidade (na sua maioria em Lisboa). No entanto, a representação da cidade constrói-se exaltando os ideais da família, da igreja e da nação proclamados pelo Estado Novo, como é o caso dos filmes *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941), *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), ou *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943), onde Lisboa se faz representar pela ruralidade de uma aldeia encerrada nos pátios do bairro, ou em locais que enfatizam o ambiente familiar (o Jardim Zoológico ou o Estádio de Futebol), e doméstico (interiores das lojas e das casas). É assim que a *rua*, enquanto lugar impessoal de referência na sociabilidade pública poucas vezes é representada. No entanto, quando a ação aí se desenrola a imagem que lhe está associada é, na maior parte dos casos, de um espaço instável, inseguro e desordenado, repleto de indivíduos violentos, onde o vício e a *perdição* são sintomáticos do ambiente citadino (GRANJA, 2001, p.206).

De acordo com Monteiro (2001, p.307), a chegada da década de cinquenta reflete uma “irreversível decadência, em termos de ideias, de renovação estética, de público e até, pura e simplesmente, de produção”. O cariz das *comédias à portuguesa* começa a desvanecer originando quer um afastamento do público das salas de cinema, quer o abandono das principais figuras. Em resposta a este panorama recorre-se a uma política de deterioração do cinema, subsidiando-se obras mais modestas e de forte cunho *popularucho*, fazendo-se valer de nomes famosos das revistas, os mitos das vedetas do desporto, da tourada, do ciclismo e do nacional cançonetismo. A produção destes anos limita-se praticamente a nomes como Henrique Campos, Arthur Duarte e Augusto Fraga, que com filmes como, *Perdeu-se um Marido* (1956), *Dois Dias no Paraíso* (1956-57) e *Sangue de Toureiro* (1958), respetivamente, consideramos ser um bom exemplo da falta de orientação em que se encontrava a produção cinematográfica no país. No entanto, a representação da cidade de Lisboa sofre algumas mudanças relativamente ao passado. Ainda sem uma presença justificada, o espaço urbano começa a aparecer sob outras perspetivas que não a ruralidade dos bairros de Lisboa, ou a negatividade associada à mesma. Ainda que de uma forma tortuosa, existe uma tentativa de trazer a *rua* para a narrativa, como é o caso do filme *Dois*

*Dias no Paraíso*², e uma preocupação pela decoração dos espaços interiores, como é o caso dos filmes *Sangue de Toureiro* e *Perdeu-se um Marido*, onde se faz notar um estilo mais moderno sublinhando assim a *urbanidade* de algumas das personagens.

Mediante o cenário de evidente decadência relativamente aos filmes de divertimento popular, Manuel Guimarães afirma-se na década de cinquenta, com uma obra neorrealista de resistência, escolhendo temas de marginalidade social (AREAL, 2008). Durante este período realiza quatro longas-metragens, das quais aqui destacamos *Vidas Sem Rumo* (1956) pela forma como a representação da cidade de Lisboa é trabalhada enquanto valor expressivo na definição das personagens. Com um tratamento de iluminação meticuloso são criados dois ambientes urbanos, a cidade ativa do jornalista que nos introduz a ação, e o ambiente noturno, cuja iluminação expressionista sublinha a população urbana até então ausente do cinema (vadios, pedintes, contrabandistas, prostitutas, negros, etc). Ainda sem a frescura e a *visibilidade* dada a Lisboa em *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), ou *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Vidas sem Rumo* é já uma referência anunciando uma outra faceta de Lisboa.

No plano urbanístico, alguns acontecimentos fazem prever uma mudança no panorama da arquitetura imposta pelo Estado Novo. Reflexo de uma repulsa pelas políticas de *gosto* defendidas pelo regime, em Julho de 1946, o sector intelectual MUD (Movimento de Unidade Democrática) organiza a I Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP). Enquanto um todo heterogéneo de artistas das mais diferentes áreas, é relevante sublinhar não só o ecletismo estético e a importante relação que se produziu entre as diferentes artes, como também enquanto veículo de consciência ética e cultural e de oposição antifascista. As *Gerais*³ participam no papel de um forte veículo de divulgação neorrealista, marcando uma atitude polemica contra a ditadura oficiosa e, tal como refere Tostões:

Uma cumplicidade democrática entre ‘artistas’ que partiam em busca da ‘realidade’, que procuravam uma realidade contemporânea autêntica, uma

2) Os exteriores de Madrid são todos eles filmados em Lisboa, sem sequer haver a preocupação em disfarçar a calçada portuguesa.

3) Entre 1946-1956 foram realizadas anualmente nove EGAP.

realidade existencial, que se converteu numa palavra de ordem para muitos arquitectos da nova geração que assim viram o meio formal e socialmente certo de aplicar os ideais estéticos e funcionalistas do Movimento Moderno em Arquitectura (1997, p.22).

Mas é no Congresso Nacional de Arquitectura, que em 1948, emerge uma nova geração, fundamentada na atividade dos grupos ICAT⁴ e ODAM⁵, com uma vontade coletiva de mudança e recusa consciente da atual arquitetura portuguesa. Temas como *a arquitetura no plano nacional, o problema português da habitação*, ou *o caos das nossas cidades*, foram alguns dos problemas discutidos no evento, sob as vozes de alguns dos intervenientes⁶. Será neste contexto que começam a aparecer, de uma forma *singela*, os primeiros conjuntos de edifícios reveladores dos indícios da Carta de Atenas em Lisboa, inovando na inserção em relação à rua, e no tratamento dos espaços exteriores, como é o caso do Bairro das ‘Estacas’ (1949-55), dos arquitetos Ruy d’Athouguinha e Formosinho Sanches, e os conjuntos habitacionais da Avenida dos Estados Unidos da América⁷ (vários arquitetos) propondo a primeira solução funcional e verdadeiramente racionalista de habitação coletiva em altura, denunciando os princípios *corbusianos* da *Unité*.

No entanto a sociedade portuguesa na década de cinquenta estava longe de ser moderna, na realidade era, e ao contrário do que a propaganda do regime publicitava, uma sociedade desequilibrada com uma população maioritariamente rural vivendo no campo em condições miseráveis e uma pequena fração cidadina, cujo nível de vida, embora superior, se encontrava reprimida pela censura. É na transição para os anos sessenta que a conjuntura dos elementos social, cultural,

4) Dinamizado pela figura de Keil do Amaral e próximo da Escola de Lisboa, insere-se numa linha de forte oposição ao regime ditatorial, e influenciada pelos princípios racionalistas europeus e brasileiros.

5) Constituído por um grupo de arquitetos da Escola do Porto, tendo como figura central Fernando Távora, tiveram um papel mais influente e concretizador, revelando um forte espírito na discussão formal e ideológica da adoção dos cânones do Movimento Moderno.

6) Arménio Losa, Cottinelli Telmo, Keil do Amaral, Mário Bonito, Miguel Jacobetty, Paldal Monteiro e Viana de Lima, foram alguns dos participantes nas discussões durante o congresso.

7) O traçado da Avenida dos Estados Unidos da América data de 1941, no entanto o plano só foi completo entre 1963 e 1967, com a apresentação dos diferentes lotes, concluindo assim as últimas intervenções da referida avenida ao longo do seu lado sul.

político e económico do país entram em rutura. Socialmente assiste-se a um período de migração de dois tipos, por um lado, e em resposta às más condições de vida no campo, a periferia das cidades acolhe a população rural que procura melhores condições de vida, e por outro, um elevado fluxo emigratório, muitas vezes clandestino, para outros destinos europeus. Mediante esta desertificação populacional, a periferia das cidades, com especial incidência em Lisboa e no Porto, cresce de uma forma desordenada e sem plano urbanístico. O desnível cultural entre os habitantes do campo e da cidade é extremamente acentuado refletindo-se numa desadequação entre a vida ativa das cidades e os recém-chegados habitantes rurais.

2. Lisboa: ponto de convergência

Mas estes *sinais de inquietação*, não se confinam a questões sociais, e no que respeita ao cinema foram vários os fatores – externos e internos ao regime – que originaram e proporcionaram um cenário de rutura no cinema português. Depois do Estado Novo ter *destruído* os dois principais focos de contestação à sua política cultural – o movimento neorrealista e o movimento cineclubista – e, tal como refere Cunha (2005b, p.52), “perante a falta de direcção das instituições públicas, alguns cinéfilos tomam consciência de que era necessário a coordenação de esforços numa esfera autónoma ao poder instituído”. Mediante essa realidade incontestável de degradação em que se encontra a produção portuguesa, o Fundo Nacional de Cinema decide implementar, nos finais da década de cinquenta, uma política de bolsas de estudo que viria a proporcionar a uma nova geração de cineastas estudar no estrangeiro.

É nesta conjuntura que, Paulo Rocha vai em 1959, pelos seus próprios meios, estudar em Paris, no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*⁸. Natural do Porto parte para Lisboa em 1953 onde estuda direito no Campo de Santana. Do Porto *carrega* “a vagabundagem pelas serras, com pré-romantismos alemães à mistura....trazia ainda um populismo apaixonado, ligado às pessoas

8) Onde conhece António da Cunha Telles futuro produtor do seu filme *Os Verdes Anos* (1963).

e aos lugares, e que me havia de levar ao cinema” (ROCHA, 1990, citado por MELO, 1996, p. 36). Na faculdade relaciona-se com Bénard da Costa, Nuno Bragança, Pedro Tamen, Alberto Vaz da Silva, M.S. Lourenço, Manuel Lucena e Nuno Portas; torna-se dirigente cineclubista. De Lisboa, interessa-lhe as colinas, as *belas senhoras* e:

O Cesariny era a única coisa lisboeta digna de relevo. Em tudo o mais, a capital salazarista parecia-me mais retraída do que o Porto, mais longe da Europa. Com a mudança de Direito para a cidade universitária, aquele mundo aldeão desabou. O reino das Avenidas Novas começava (ROCHA, 1990, citado por ANDRADE, 1996, p.23).

Em Paris cruza-se com Georges Sadoul, Jean Mitry, Agnès Varda; frequenta a Cinemateca Francesa onde acompanha de perto a Nouvelle Vague; perde-se em *amores japoneses*, conhece Teinosuke Kinugasa, um cenógrafo do Mizoguchi, o argumentista do Ichikawa, influências que viriam a marcar de forma decisiva a sua futura obra. De regresso estagia em Viena com Jean Renoir em *Le Caporal Épinglé* (1962), e mais tarde com Manoel de Oliveira em *O Acto da Primavera* (1962).

Em 1962, quando regressa a Lisboa, encontra a cidade sob profundas mudanças urbanísticas, sociais e culturais. O prédio onde moravam os seus pais, e para onde irá também ele residir, situado no cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, aloja no rés-do chão o Café *Vá-vá*, um ponto de encontro da *nova geração* da Lisboa moderna, de Fernando Lopes, António da Cunha Telles, Faria de Almeida, Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos e César Monteiro. Mas esta relação de proximidade com o *centro* da juventude cosmopolita causam a Paulo Rocha uma estranha sensação de “viver de novo numa aldeia, dentro de uma gaiola dourada” (ANDRADE, 1996, p.24). Por esse motivo procura *fugir*. Descobre ao fundo da Avenida dos Estados Unidos da América uma zona de cariz rural, de *barracos* e azinhagas que se estendem até ao rio, até Xabregas e até Braço de Prata. Segundo Paulo Rocha trata-se de um:

Espaço onírico, que despertava sonhos inconfessáveis. Duas vezes por semana, perdia-me em longuíssimos passeios a pé, entre oliveiras, bairros de lata, velhas quintas e fábricas abandonadas. Assim nasceram os Verdes Anos, a

olhar a cidade a meus pés reflectida numa poça de água, do alto de uma ravina que descia a pique, até ao enfiamento dos Estados Unidos (ANDRADE, 1996, p.24).

É desta relação com o real, com o espaço, com a sua experiência de adaptação à cidade de Lisboa que a base para a sua primeira longa-metragem começa a ser esboçada, concretizando-se com uma notícia que lê no jornal sobre um sapateiro do seu bairro, recém-chegado da *província*, que mata à *facada* uma empregada doméstica das *novas avenidas*. É nesse momento que:

As minhas fúrias assassinas ligaram logo aquela história com as arribas das azinhagas debruçadas sobre a cidade nova. Havia ali uma sombria atmosfera de amores juvenis que acabavam mal. O décor estava pronto, sentia a luz, os movimentos de câmara, o ritmo dos corpos, faltava escrever a continuidade, inventar os personagens secundários, acertar os diálogos (ROCHA, 1994, citado por MELO, 1996, pp.52-53).

Outra das figuras marcantes do Novo Cinema e das tertúlias do *Vá-vá* é Fernando Lopes que, também *morava ali ao lado*. O seu gosto pelo cinema nasce, tal como muitos outros desta geração, com o movimento cineclubista, no entanto é na Radiotelevisão Portuguesa, onde ingressa em 1957, que o seu percurso se começa a definir. Assistente geral de Baptista Rosa e posteriormente de Aquilino Mendes aprende os métodos clássicos de montagem em película de 16 mm, adquire a disciplina e o rigor na escolha dos planos. Em 1959 com o apoio da RTP e com a bolsa do Fundo Nacional de Cinema, vai estudar para a *London Film School*. Conhece Alain Tanner e Claude Goretta. Como professores tem duas das figuras fundadoras do Free-Cinema, Karel Reisz e Jack Clayton. Assiste aos seminários de Tony Richardson, Joan Littlewood, Lindsay Anderson e John Osborne, protagonista do movimento Angry Young Men. Segue-se um estágio com Nicholas Ray em *The Savage Innocents* (1960). Profundamente marcado pelo cinema marginal americano de John Cassavetes e Shirley Clarke, mas também pelo cinema direto de Richard Leacock, é em Humphrey Jennings, que Fernando Lopes mais dedica atenção, chegando mesmo a considera-lo como “o grande poeta do documentarismo inglês”, sendo o seu filme *Fires Were Started* (1943), “um grande filme, porque é aquilo que um documentário deve ser: uma mistura de documentário e ficção” (ANDRADE, 1996, p.66). Por outro

lado, e porque em Inglaterra havia uma grande tradição no estudo dos clássicos soviéticos, assiste aos filmes de Sergei M. Eisenstein e Dziga Vertov, e lê o *Film Sense* e o *Film Form*, publicados praticamente na época em que foram escritos. Facto que só acontece em França muito tardiamente, tal como Fernando Lopes sublinha:

Ora isto deu um resultado curioso, porque quando voltei para Lisboa, nos anos 60 e conheci no Vává o António-Pedro, o Alberto Seixas Santos e outros, comecei a falar-lhes de coisas que eles conheciam mal e não aceitavam. Já estavam eivados das teorias basinianas sobre a realidade rosseliniana (ANDRADE, 1996, p. 66).

Regressado a Lisboa em 1961 realiza *As Pedras e o Tempo*, uma curta-metragem documental produzida pelo SNI, e um ano depois *As Palavras e os Fios*, um documentário industrial para a empresa CEL-CAT. Estes dois documentários não só participam no movimento de renovação, como antecipam alguns dos traços particulares do autor, que viriam a tornar-se parte da sua futura obra - a sonoplastia baseada em ruídos, a dissociação entre som e imagem, o elevado grau de abstração, a construção de esferas alternativas e marginais através do universo do Jazz e a ideia de trabalhar “uma figura humana como se trabalha a cidade” (ANDRADE, 1996, p.70), que viria a ser preponderante na sua primeira longa-metragem.

Belarmino (1964) nasce a partir de uma notícia do jornal que chama a atenção de Fernando Lopes e de Baptista-Bastos, que conhecia Belarmino das *deambulações noturnas* pelo Ribadouro e Parque Mayer, e pela vontade António da Cunha Telles em produzir a sua primeira longa-metragem.

Natural de Lisboa, Arquitecto⁹ de formação, e sócio dos cineclubes Imagem e ABC, António de Macedo assina uma das primeiras obras teóricas sobre cinema editadas em Portugal, *A evolução Estética do Cinema* (1959-1960). Segundo Luís de Pina:

“Macedo é um teórico que quer experimentar as suas teses como motivo central do seu pensamento, romper com as linguagem estabelecida, atingir uma

9) Em entrevista a 27 de Março de 2013, António de Macedo diz-nos que a arquitetura foi “o pretexto para trabalhar no cinema, porque a arquitetura é uma arte do espaço, e ao mesmo tempo, do tempo porque as pessoas circulam.”

expressão filmica diferente, ousada, provocante, mesmo que tenha que denunciar demasiado os termos da provocação” (citado por Cinema Novo Português, 1985, p.122).

É esse experimentalismo que desde cedo definem o seu entusiasmo na captação das imagens, e que se irá perpetuar ao longo da sua obra. Ainda adolescente desenvolve as primeiras experiências com uma câmara que o pai traz da Kodak (local onde trabalhava), aplicando os conhecimentos de ótica que aprende no liceu, acoplando várias lupas à objetiva *desafiando* os limites da visão. Em consequência de *Ode Triunfal* (1961) e *A Primeira Mensagem* (1961), que realiza enquanto amador, consegue financiamento por parte de Manoel Vinhas e pela Sociedade Central de Cervejas para o seu primeiro filme profissional, o documentário *Verão Coincidente* (1963), seguindo-se *Nicotinana* (1963) com patrocínio da Tabaqueira. Com estes dois filmes, e tal como acontece com *As Pedras e o Tempo* e *As Palavras e os Fios* de Fernando Lopes, já anteriormente referidos, António de Macedo não só antecipa a rutura cinematográfica no cinema português, como o carácter de experimentação que viria a ser prolongado ao longo da sua obra. Segundo Luís de Pina, *Verão Coincidente*¹⁰, “é um filme de feição modernizada, de montagem abrupta, gritante, de imagens insólitas” (citado por Cinema Novo Português, 1985, p. 122), sendo também o primeiro filme português a utilizar música concreta, uma particularidade que demonstra a especial atenção que o realizador dá à banda sonora. A *linguagem* de António de Macedo, é ainda acentuada em *Nicotiana*, sequência descontínua, montagem sincopada, relação estrita entre o ritmo da imagem e da banda sonora, efeitos de trucagem, processo que “resulta em cheio para destruir a convenção do documentário, a chamada ‘verdade documental’” (PINA citado por Cinema Novo Português, 1985, p. 122).

Será a reputação gerada por estes dois filmes que levam o produtor António da Cunha Telles a querer produzir um filme da sua autoria, bem como o convite por parte de Fernando Namora para a adaptação da sua obra literária *Domingo à Tarde*, que se viria a concretizar em 1965.

10) O seu grau de experimentação é tal, que António de Macedo aplica a Lei de Fechner à montagem, conseguindo obter a *fórmula ideal* para fazer montagens com determinado ritmo provocando as emoções pretendidas.

António da Cunha Telles, que viria a ser conhecido como o produtor do Novo Cinema Português, também ele bolsheiro do *fundo*, regressa de Paris em 1961, dirige o jornal de atualidades – *Imagens de Portugal* – e os serviços de cinema da Direção-Geral do Ensino Primário (1961/1962). Com fortes conhecimentos dentro do próprio regime, nesse mesmo ano, é nomeado diretor do I Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa - presidido por Fernando Garcia e com o apoio do Fundo de Cinema e do Ministério da Educação, onde foi professor de Realização e Argumento, e por onde passaram um extenso grupo de futuros realizadores e técnicos do novo cinema, entre os quais Elso Roque e Acácio de Almeida, os irmãos Fernando e João Matos Silva, Teresa Olga e Alfredo Tropa. É assim, que um ano depois dotado de algum capital pessoal, de certos contactos nacionais e internacionais avança com um projeto de produção contínua, reunindo à sua volta Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo e Fonseca e Costa, mas também um corpo unificado de técnicos - os seus ex-alunos do Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa. Segundo Fernando Lopes:

Assinámos contrato em guardanapo de papel do ‘Vává’ e dividimos a cidade: eu ficava com a Lisboa do Parque Mayer, do Rossio e das Portas de Sto. Antão e o Paulo com as Avenidas Novas e territórios adjacentes: aquilo que hoje conhecemos como Bairro do Relógio. O Telles, sempre prático, concluiu: ‘e assim vamos, eu, tu e o Paulo fazer o novo cinema português e dar um outro olhar a esta cidade (MELO, 1996, p.50).

Nascem assim as Produções Cunha Telles que acabariam por produzir em cinco anos e de uma forma contínua treze¹¹ longas-metragens.

11) *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha (1963), *Les vacances portugaises*, de Pierre Kast (1963, coprodução), *Le pas de trois*, de A. Dornet (1964), *Le triangle circulaire*, de Pierre Kast (1964, coprodução), *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964), *La peau douce*, de François Truffaut (1964, co-produção), *O Crime da Aldeia Velha*, de Manuel Guimarães (1964), *As Ilhas Encantadas*, de Carlos Vilardebó (1965), *Catembe*, de Faria de Almeida (1965), *O Trigo e o Joio*, de Manuel Guimarães (1965), *Domingo à Tarde*, de António de Macedo (1965), *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1966), *7 Balas para Selma*, de António de Macedo (1967).

3. Lisboa: três filmes, *três cidades*

O carácter *sui generis* do Novo Cinema Português afasta-o de uma definição clássica de movimento, no sentido de uma vinculação estética das obras entre si. No entanto, esta multiplicidade de olhares reflete não só uma vontade comum de regenerar o *velho cinema*, de fazer emergir uma nova forma de *ver e fazer* cinema, como, e por esse facto, um desejo de vanguarda transversal à maioria dos realizadores desta nova geração. Será esta rejeição pelo passado que segundo Cunha (2005a, p.8), “(...) projecta a maioria dos realizadores do novo cinema para um cinema de inovação, de equação dos valores vigentes e da obsessão pela aceleração do processo histórico”. O autor refere ainda, a importância da ‘promoção do experimentalismo’, enquanto forma de romper com os cânones tradicionais vigentes. No entanto essa inovação é potenciada pelos avanços técnicos que se fazem sentir nos vários movimentos filmicos que, coletivamente se tornam conhecidos como novas vagas, e com os quais a geração do novo cinema se relacionou direta ou indiretamente. Os técnicos, e em certos casos os próprios realizadores desafiam constantemente os equipamentos, modificando o material, inovando as ferramentas, construindo a sua própria linguagem estética. O aparecimento de câmaras mais leves, novas objetivas, películas mais sensíveis, e novos equipamentos de iluminação, motivam as equipas permitindo-lhes maior mobilidade nas filmagens de exterior e/ou no uso de iluminação natural. Segundo Baptista:

Contornando as dificuldades de relacionar cinematograficamente o cinema novo português e a Nouvelle Vague francesa, por exemplo, é no entanto difícil deixar de comprovar uma vontade de “sair à rua” comum a ambos os movimentos, justificável, senão ideológica ou artisticamente, pelo menos pelas novas possibilidades logísticas trazidas por novos equipamentos portáteis (imagem, som e iluminação) (2005, p.175).

O autor defende ainda que será a regeneração da imagem da cidade e das relações sociais intrínsecas a esse espaço, que constitui um dos marcos definidores da atualização cinematográfica internacional do *novo cinema*.

Paulo Rocha marca com a sua primeira longa-metragem de ficção o aparecimento de um novo tipo de espaço no cinema português, integrando a

visibilidade da Lisboa periférica e abandonando a visão predominantemente rural. Tendo como ponto de partida comum a notícia de um jornal e a relação pessoal com determinada zona da cidade, Paulo Rocha e Fernando Lopes assemelham-se, nas temáticas que abordam - o fracasso e a frustração – de indivíduos que de certa forma a cidade marginalizou. No entanto são dois filmes e dois mundos que *colidem* espacialmente e socialmente – assim era Portugal do início da década de sessenta. Enquanto n’*Os Verdes Anos*, se propõe uma nova forma de viver o espaço de Lisboa contrariando a noção de bairro encerrado em si mesmo e descrevendo as expansões da cidade, em *Belarmino* explora-se de uma forma quase antropológica o centro da cidade. Se Paulo Rocha filma as paisagens desoladas de uma cidade em construção – Avenidas de Roma, dos Estados Unidos da América, do Aeroporto, e a Cidade Universitária – e a periferia rural dos territórios adjacentes, Fernando Lopes filma as paisagens ritmadas da zona do Rossio, do bairro da Mouraria, das Portas de Santo Antão e do Largo de S. Domingos. Se no primeiro se opõe o espaço público/privado, *Belarmino* é Lisboa enquanto espaço público por excelência. Se Paulo Rocha procura trazer para o grande ecrã a cultura do café, da moda e da música, alusão feita ao ambiente citadino da nova vaga francesa, Fernando Lopes descarta essas referências concentrando a sua atenção na figura de Belarmino.

A dicotomia espacial d’*Os Verdes Anos* retrata o conflito de um homem rural em se adaptar a uma nova vida na cidade, a divisão social nos anos sessenta em Portugal, e a inadequação que marcou a migração de muitos portugueses. Assim é o caso das três personagens que marcam o enredo do filme, Júlio, Ilda e Afonso (tio), que Paulo Rocha trabalha sob três níveis de integração.

Mas a dicotomia extravasa a fisicalidade dos espaços para a multiplicidade de referências cinematográficas que se vislumbram. Com fortes preocupações sociais e humanas, que aproximam o filme das premissas neorrealistas (CUNHA, 2005b, p. 197), Paulo Rocha articula o seu ponto de vista limitado, individual e lacunar - consciencialização da existência do autor – à filmagem de *rua* (desvinculação do estúdio), e à minimização da montagem em prol da supremacia da *mise-en-scène*, reclamada pelo grupo dos *Cahiers du Cinéma*, tal como o autor sublinha:

Normalmente estamos habituados a valorizar o argumento em detrimento da mise-en-scène. Nos Verdes Anos tentei ir contra isso. O que mais me interessava era a relação entre o décor e a personagem, o tratamento da ‘matéria’ cinematográfica. Num plano, eram as linhas de força que lhe davam peso e importância. (MELO, 1996, p.59).

Nesse sentido, Paulo Rocha, atribui ao plano a importância de *pensamento-tempo*, constituindo um forte elemento de reflexividade enquanto resposta às lacunas da narrativa, como é disso exemplo a cena em que Júlio e Ilda conversam no exterior da Reitoria da Universidade de Lisboa. Paulo Rocha destrói a lógica do campo/contra campo de múltiplos planos, e numa espécie de condensação liberta a atenção do espectador para a relação que se faz entre o casal e o *décor*, acentuando o enigma psicológico de cada personagem e as mensagens subliminares que daí resultam. O rumo escolhido pelo Paulo Rocha define, de facto, a orientação que dominará a nova geração, “um cinema que trabalha os espaços, os décors, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores” (MONTEIRO, 1995, p.330).

Sem partilhar com Paulo Rocha as preocupações sociais e humanas, Fernando Lopes opõe-se aos neorealistas desmontando a dura realidade da personagem e do país, num registo híbrido entre a ficção e o documentário. Consciente do seu papel de autor que o aproximam das questões teóricas da *Nouvelle Vague*, Fernando Lopes cria o seu próprio universo fixado numa forte tradição jornalística – intervenção ficcional pela montagem e pelo texto – à qual acrescenta a influência de Shirley Clark e John Cassavetes numa “espécie de fotojornalismo de rua” (Fernando Lopes citado por ANDRADE, 1996, p. 72), prevalecendo o sentido prático, pragmático e meticuloso, características que advêm da herança televisiva. Com forte influência do realismo do *Free cinema* - reconstruir com o máximo de autenticidade e o mínimo de distorção a realidade do quotidiano - Fernando Lopes contorna algumas das suas premissas ao manipular a estrutura fílmica através da montagem, tal como refere Costa:

A própria génese do filme – a estrutura das ficções intercaladas e os jogos de montagem como aquele em que se estabelece oposição Belarmino/Albano Martins – segue este último pressuposto, na medida em que tudo foi imaginado a

partir de gravações iniciais, não condicionando por qualquer argumento técnico prévio (citado por Cinema Novo Português, 1985, p.119).

No entanto não encerra o filme à supremacia do realismo e da montagem, respondendo com inteligência ao confronto entre a arte da *mise-en-scène* (André Bazin) e a arte da montagem (Sergei Eisenstein), criando aquilo que Costa (citado por Cinema Novo Português, 1985, p.119) apelida de “sensação de espontaneidade”. Nesse sentido a importância da adequação total da câmara à figura de Belarmino, com planos que o cercam – enquadramentos limitados a negro – ou que o libertam – enquadramentos de expansão como no estádio – marca a leitura que se faz da realidade dessa personagem e do seu habitat. Mas e tal como Fernando Lopes explica (citado por ANDRADE, 1996, p. 74), a questão da montagem não é somente visual, se não sonora - “Quando Belarmino passa por aquele subterrâneo a sua imagem vai-se perdendo e começa a entrar a música do Manuel Jorge Veloso” – influência que vem de Giovanni Fusco – compositor italiano de *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959) – na valorização da sonoplastia enquanto encadeamento da narrativa.

Entre a improvisação de *Shadows* (John Cassavetes, 1959), e a poética de *Fires Were Started* (Humphrey Jennings, 1943), a cidade de Lisboa é revelada através de um processo de *colagens espaciais* permitindo ao espetador acompanhar a solidão da personagem e o refúgio na mentira, cruzando o *déplacer* da *Nouvelle Vague*, o peso desejado da sua *mise-en-scène* e o controlo permanente - espacial e temporal – da câmara. Em *Belarmino* existe um *domínio no olhar* - do que é essencial na escolha do enquadramento, angulatura de cada plano e distribuição das formas – refletindo a relação lateral de pertença Belarmino/Lisboa.

Pelo contrário n’*Os Verdes Anos* não se trata de uma *economia* do olhar – tão pouco uma economia de referências estéticas – se não numa certa *poética no olhar* a cidade de Lisboa enquanto espaço de dicotomias que Paulo Rocha representa enquanto resgate visual de múltiplas influências, inscrevendo-as na própria *mise-en-scène*. Assim, a herança oriental está na gravura japonesa que se encontra na parede da sala da casa de Afonso, nas *olduras* que encerram as personagens no interior dos espaços, mas também e segundo Paulo Rocha (citado por MELO, 1996, p.127), nas “vibrações dos corpos na paisagem, o embate dos

corpos nas pedras, o percurso da luz,” e na relação de Júlio com o solo que se inscreve no seu “ponto de vista *raso*”, tal como Fonseca sugere:

É por esse ponto de vista raso ao solo e pela divisão em linhas horizontais do espaço de cada enquadramento que a herança japonesa, de que Paulo Rocha se reivindica, está presente nos *Verdes Anos*. Para dizer um nome eu escolheria Mizoguchi (citado por Cinema Novo Português, 1985, p.117).

O neorrealista italiano de *Mamma Rome* (Pier Paolo Pasolini, 1962) existe na inequívoca semelhança entre determinados planos - espaço/luz, composição/enquadramento, personagens (Júlio e Ettore, uma figura feminina e os amigos) - entre a representação do território marginal de Roma e a representação da periferia urbana de Lisboa. E por último, o clima de opressão da cidade relativa à personagem de Júlio, que Paulo Rocha reitera do cinema mudo alemão - F.W. Murnau e Fritz Lang - criando barreiras arquitetónicas que impedem o protagonista de evoluir no comportamento, utilizando ângulos de picados e contrapicados, adensando progressivamente a atmosfera urbana culminando na sequência final onde a forma da escadaria do edifício sublinha a *espiral* psicológica da personagem após ter morto a sua namorada Ilda, evidenciando a culpabilidade surda no próprio *décor*. *Os Verdes Anos* é um bom exemplo de como a sobreposição de influências estéticas se articulam e misturam resultando num cinema sem género, mas antes autoral.

O terceiro filme que encerra este estudo e que, tal como João Lopes (citado por MOZOS, 2012, p.10) sublinha, ajuda a compreender e a definir “um triângulo português” cujos outros dois vértices pertencem aos dois filmes aqui já abordados, é *Domingo à Tarde* realizado por António de Macedo em 1965. Tendo como território comum a cidade de Lisboa, estes três filmes inauguram uma tomada de consciência sobre a necessidade de novas matrizes cinematográficas do espaço urbano. Se Paulo Rocha incorpora uma sumula de referências estéticas na representação da nova Lisboa fazendo emergir o mal-estar social entre as periferias rural/urbana, e Fernando Lopes segue um registo próximo do *Free-cinema*, integrando na *mise-en-scène* o centro de Lisboa numa representação metafórica da prisão social que era o regime, António de Macedo é aquele que mais revela o carácter experimental de criar uma rutura com a normalidade, um desvio estético e formal acima de qualquer referência

e/ou influência cinematográfica. Em *Domingo à Tarde*, Lisboa não é o centro nem a periferia, mas antes um espaço atópico que António de Macedo explora articulando técnica e estética dando continuidade a algumas características já exploradas em *Verão Coincidente* e *Nicotiana*.

Adaptação de um texto do neorrealista Fernando Namora, o filme tem como protagonista um médico – Jorge – que se vê enamorado de uma doente – Clarisse – que sabe não poder salvar. Condenado pela sua especialidade a lidar diariamente com a morte, Jorge soma a angústia de um romance assombrado pela morte inevitavelmente próxima. Este sentimento declara-se no território central do filme – o hospital – um espaço voltado para o interior, repleto de espaços planos, despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente gelada, que António de Macedo trabalha utilizando contraluz ofuscante e contrastes muito fortes, numa “visão metafóricamente negra, porque não há saída dali, não há esperança nem para médicos nem para doentes” (AREAL, 2008, p.470).

Assim como António de Macedo destrói a condição dramática habitual numa narrativa, tensa e indiferente, alternando o passado e o presente, o diálogo e o pensamento, assim é a sua condição estética sem margem de mensagens subliminares no *décor*, fazendo deste filme um verdadeiro ensaio cinematográfico (PINA, citado por Cinema Novo português, 1985, p.122). O trabalho seletivo da câmara com frequente recurso a grandes planos, a sonoplastia exclusivamente à base de ruídos e efeitos de som, sem música de fundo, suportam a inovação formal e qualidade técnica que se materializam nas experiências com diversas combinações de película a preto e branco e a cores cujo ponto máximo é o pequeno filme fantástico rodado em película de cópia positiva e com banda sonora invertida.

Relativamente ao espaço urbano, *Domingo à Tarde* instaura nova rutura com o passado (recente). A linha que separa a ruralidade da urbanidade é ténue. Não se pode dizer que este seja um filme eminentemente urbano, mas tão pouco rural. A cidade surge em pequenas *confidências*, a prová-lo está a periferia urbana que observamos da janela do hospital logo nos primeiros planos, a paisagem urbanizada que surge no enterro, ou, em comum com *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, o entendimento da cidade velha como um lugar de vício, de perda e de liberdade – é num desses bares noturnos da cidade antiga que

Clarisse procura consolo após tomar consciência do seu estado clínico. Lisboa é representada enquanto espaço indefinido mas universal. Segundo António de Macedo (citado por MOZOS, 2012, p.51), “Os meus modelos são germânicos: o Fritz Lang, o Bergman, aquele preto e branco nórdico. É o gótico.” A atmosfera crua e descaracterizada de Lisboa é assim acentuada pela iluminação de contraste que deixa cair alguma da volumetria dos elementos, e pelo frequente recurso a grandes planos e pormenores, sublinhando quer a subjetividade espacial, quer o mundo interior e fantasmagórico das personagens.

Este será o ponto que afasta *esta* Lisboa da representada em *Os Verdes Anos* e em *Belarmino*, mas que simultaneamente serve para compreender a pluralidade de olhares que surge com Novo Cinema Português sobre a mesma cidade. Olhares que se afastam, mas que se completam enquanto entendimento da heterogeneidade estética da nova geração.

Notas Finais

O carácter *sui generis* do Novo Cinema Português afasta-o de uma definição clássica de movimento, no sentido de uma vinculação estética das obras entre si. No entanto, esta multiplicidade de olhares reflete não só uma vontade comum de regenerar o *velho cinema*, de fazer emergir uma nova forma de *ver e fazer* cinema, como, e por esse facto, um desejo de vanguarda transversal à maioria dos realizadores desta nova geração.

Tendo como território comum a cidade de Lisboa, os filmes – *Os Verdes Anos*, *Belarmino* e *Domingo à Tarde* - inauguram uma tomada de consciência sobre a necessidade de novas matrizes cinematográficas do espaço urbano. Se Paulo Rocha – *poética no olhar* - incorpora uma sumula de referências estéticas na representação da nova Lisboa fazendo emergir o mal-estar social entre as periferias rural/urbana, Fernando Lopes – *domínio no olhar* - segue um registo próximo do *Free-cinema*, integrando na *mise-en-scène* o centro de Lisboa numa representação metafórica da prisão social que era o regime. Em *Domingo à Tarde*, Lisboa não é o centro nem a periferia, mas antes um espaço atópico que António de Macedo explora articulando técnica e estética dando continuidade a algumas

características já exploradas em *Verão Coincidente* e *Nicotiana*. Este será o ponto que afasta *esta* Lisboa da representada em *Os Verdes Anos* e em *Belarmino*, mas que simultaneamente serve para compreender a pluralidade de olhares que surge com Novo Cinema Português sobre a mesma cidade. Olhares que se afastam, mas que se completam enquanto entendimento da heterogeneidade estética da nova geração.

Referências Bibliográficas

- Andrade, J.N. de (Coord.) (1996). *Fernando Lopes Por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português. Um País imaginado*. Volume I – Antes de 1974. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, T. (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos 20 – cinema novo). In *Ler História*, 48, (pp.167-184). Lisboa: ISCTE-IUL.
- Cinema Novo Português 1960-1974*. (1985). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Cunha, P. (2005a). *Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974)*. Coimbra: Comunicação integrada no II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no mundo Ibero - Americano, 17-19 Novembro, Instituto Pedro Nunes.
- Cunha, P. (2005b). “*Os filhos bastardos*”. *Afirmção e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

- Granja, P.J. (2001). A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo. In TORGAL, L.R. (Org.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, (pp. 194-233). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Melo, J.S. de (Coord.) (1996). *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Monteiro, P.F. (1995). *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Monteiro, P.F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In TORGAL, L.R. (Org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (pp.306-338). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Mozos, M. (Org.) (2012). *O Cinema de António de Macedo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.
- Tostões, A. (1997). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (2ª ed.). Porto: FAUP publicações.



A Imagética da Clausura: O espaço como metáfora

Nélson Agostinho Marques Araújo¹

Resumo: A cinematografia portuguesa nas décadas de 60 a 80 do século passado, expressa uma propensão para filmar o espaço como superfície de clausura, refletindo a condição de isolamento que o país viveu na ditadura. A esfera urbana assume um carácter estático que se opõe à necessidade de liberdade, transpirando na transitoriedade desta dimensão, um rasto de desencanto.

Pretende-se sinalizar na imagem esta dinâmica designada por Regina Guimarães e Sagueñail, como “território de experimentação de espaço fechado” e como a forma de um determinado cinema português assume contornos visuais marcados por esta tendência estética. As coordenadas filmicas sugeridas, substancializam esta problemática em obras tão díspares como: *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha; *Belarmino* de Fernando Lopes (1964); *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles; *O Recado* (1971) de José Fonseca e Costa; *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes; *A Promessa* (1972) de António de Macedo; *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva; *Um Adeus Português* de João Botelho (1985); *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro (1989).

Palavras-Chave: Imagem, Fechamento, Cidade, Espaço, Poética

A imagética da clausura: o espaço como metáfora

O espaço no cinema mediatiza uma experiência que resulta das especificidades físicas do espaço, ejetando na fita porções de real que trabalham na construção da identificação do contexto fílmico. Paralelamente, as técnicas cinematográficas como a montagem, iluminação, enquadramentos, cenários e movimentos de câmara, adicionam uma carga emotiva que traduz uma determinada perspectiva do realizador, convocando o espectador para uma leitura significativa.

1) ESAP – Centro de Estudos Arnaldo Araújo, doutorando, nelsonama70@hotmail.com

O excedente estético que deriva das relações espaciais implícitas nos filmes, tem um impacto na imagem que caracteriza a sua plasticidade, promanando um discurso do realizador relativamente à realidade filmica, extrapolando, por vezes, um fluxo com o contexto socioeconómico que o realizador vivência. Estas interações entre o espaço e a vida, invocadas no cinema português nas décadas de 60 a 80 do século passado, demonstram ser um território bastante nutritivo para o estudo das interações estéticas naquele período, cristalizando a imagética uma tendência coletiva na abordagem do espaço e imprimindo às imagens um aroma que deriva das questões espaciais implícitas nas fitas, transplantando a sua análise, uma simbologia que aqui me proponho analisar.

A realidade filmica apresenta-se assim como produtora de uma determinada espacialidade e refletora das relações humanas com a fisicalidade do meio. Longe da cega objetividade da ciência e da dispersão do senso comum, a geografia filmica vive do lirismo do realizador e da assunção de uma subjetividade derivada de uma visão pessoal. Ora é o simbolismo aqui invocado, que amplifica as possibilidades interpretativas, remetendo-nos para um território que extrapola o concreto e arrasta na sua orla, uma vasta colheita de significados.

A representação do espaço incorpora uma especificidade visual que se propõe identificar nas seguintes obras: *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha; *Belarmino* de Fernando Lopes (1964); *O Cerco* (1970) de António da Cunha Telles; *O Recado* (1971) de José Fonseca e Costa; *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes; *A Promessa* (1972) de António de Macedo; *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva; *Um Adeus Português* de João Botelho (1985); *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro (1989). Os elementos espaciais que participam do universo filmico serão assim proclamadores de uma imagética espacial específica, substancializando o cruzamento das informações estudadas, uma tendência estética abrangente gravitando na pluralidade das propostas investigadas, uma experiência espacial comum.

1. Os espaços metafóricos

Regina Guimarães e Saguenail nas suas seis obras visuais sobre o cinema português com o título base *O Nosso Caso* (2003) e no livro posterior (2007) com o mesmo nome, que resulta do debate na videoteca de Lisboa sobre aqueles trabalhos cinematográficos, defendem a ideia de um cinema construído em espaços fechados, derivando das imagens uma tensão das personagens com o território que habitam e um défice de liberdade comunicado precisamente a partir deste conceito de “fecho” do espaço.

Apoética do fechamento sustentada por aqueles autores, traduz uma perspetiva do real resultante de uma específica composição da imagem. A matriz filmica que subjaz dali substancializa uma orgânica composta por elementos e visualidades que definem uma construção espacial representativa de um pensamento coletivo de realizadores, depositando na imagem uma continuidade fórmica. Assumindo a premissa de Guimarães e Saguenail, as interseções das várias manifestações singulares que operam a este nível, objetivam uma determinada tendência/conceito estético no cinema português no período definido.

1.1 O corredor

O carácter fechado do regime salazarista impregna as articulações imagéticas “à volta da noção de fecho” (GUIMARÃES; SAGUENAIL, 2007, p. 57), ficando um rasto da vontade de mudança precisamente nessa reflexão que se satura de um vazio dominador. O roteiro que sugiro, passa desde já pela carga simbólica com que o “corredor” pulveriza a imagem e estabelece um paralelo com a situação político-social do país. Elemento estreito e longo que dá acesso a outros compartimentos da casa ou ao exterior, o corredor, atesta uma disposição filmica para o sentimento de contração no espaço e a procura de uma saída do ambiente coercivo que a ditadura produzia.

No documentário *Belarmino* (1964), Fernando Lopes filma o interior do quarto em que Belarmino reside com a esposa dando-nos um testemunho da precaridade do espaço em que muitos lisboetas moravam, reforçando esta

violentação por parte do espaço com mais dose de realidade ao filmar a escadaria de acesso à rua, numa panorâmica que enquanto espera pela descida de Belarmino, focaliza-se num corredor paralelo, que ao fundo nos mostra uma mulher a lavar a roupa, para só depois se movimentar para a esquerda e fazer ligação com o plano que mostra o corredor do edifício que dá acesso à rua. O espaço comprimido do corredor afirma-se nesta sequência como local de flutuação humana, erigindo uma mensagem de sufoco para com a opressão do regime sendo particularmente paradigmática a imagem da mulher que lava a roupa ao fundo do corredor numa existência condenada à miséria, mas que Belarmino não aceita, procurando a saída nas ruas de Lisboa. Acabando esta cena precisamente com a imagem da porta principal do prédio e o protagonista do filme a sair pelo rasto de luz que vem do exterior e invade a escuridão da escadaria. Esta estratégia visual é igualmente utilizada por Fernando Lopes no plano que filma Belarmino a correr no túnel de acesso ao estádio, começando o plano por ter a câmara virada para o teto, para logo numa panorâmica descendente se fixar no corredor subterrâneo, escuro, que Belarmino percorre num ritmo característico de *Boxeur* em direção ao ponto de luz que vem da escadaria, permanecendo a imagem até a figura humana desaparecer e ficar unicamente a profundidade de campo do túnel e a luz lá no fundo como se de uma miragem se tratasse, sublimando a música a tensão dramática que decorre da caminhada fraudulenta da personagem para a vida competitiva do desporto, pois o que vemos é apenas uma encenação que mascara a vida marginal que Belarmino leva.

Fernando Lopes na sua obra posterior *Uma Abelha na Chuva* (1972) volta a usar a imagem do corredor com carga significativa, emergindo do plano que nos mostra esta parte da casa do casal D. Maria dos Prazeres (Laura Soveral) e João Guedes (Álvaro Silvestre), o carácter difuso da relação de ambos e os múltiplos percursos emocionais que são vividos dentro da moradia. Neste filme, contudo, o plano espacial que melhor metaforiza a opressão e a clausura é o da praça da vila rural com as suas árvores todas podadas, sem a presença de uma única folha em dezenas de árvores, transportando para a tela o ambiente ostracizado e pobre que o país respirava com a ideologia totalitária em exercício do poder. Este retrato espacial, com o seu défice de vida nas árvores e a agrura que deriva

da sua circunstância física, expõe as manchas de imobilidade que definham o universo rural de Portugal.

O filme *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva “é a história de um jovem emparedado entre várias esferas de poder” (RAMOS, 1989, p. 242) assumindo um valor simbólico por ter sido o último filme a ser proibido pela ditadura salazarista. A condição entrincheirada por parte da personagem João (João Mota) é particularmente visível na cena, em que no seu primeiro dia de trabalho se vê num corredor à procura do seu ponto de trabalho, ficando a espontaneidade e a rebeldia de João amalgamadas pelas paredes e portas que o rodeiam. A manifestação de poder transpira desde logo por quem lhe indica o gabinete de trabalho: “O seu local de trabalho é ali” apontando para a porta num tom absolutista.

1.2 Os interiores

Paulo Rocha em *Os Verdes Anos* (1963) elabora uma esquematização visual da hierarquia social, a partir dos espaços onde fixa as suas personagens. Esta substancialização imagética é enfatizada na inscrição da oficina do sapateiro no espaço urbano, local onde trabalha o protagonista do filme Júlio (Rui Gomes). Com efeito aquela comunica com o exterior através de uma janela que se situa ligeiramente acima do nível da rua promovendo uma perspetiva do seu interior, dum plano inferior: “o personagem é sempre associado ao tema pontuador dos sapatos, outra das referências ao ponto de vista *raso* que é o seu” (M. S. FONSECA apud Cinema Novo Português, 1985, p. 117). O antagonismo de posição social entre o trabalho de sapateiro e a vida que decorre cá fora é aqui bem demarcado num espaço exíguo, que extrapola para a imagem “a sufocação de uma geração jovem” (RAMOS, 1989, p. 398).

Na sua primeira longa-metragem, *O Recado* (1972), José Fonseca e Costa encena a resistência ao regime, tendo como base, uma casa aparentemente abandonada que serve de refúgio para Francisco (Paco Nieto). Não podendo objetivar o seu discurso contra o regime, o realizador dribla a censura com a subjetividade da personagem, pois nunca é perceptível qual a atividade daquela

personagem nem as razões por qual é procurado. A casa em questão constitui-se como um espaço em estreita similitude com a vida da clandestinidade e oposição ao regime ditatorial, gravitando à sua volta e no seu interior os impulsos da fuga, esconderijo, perseguição e assassinio bem característicos da condição política de quem lutava contra a ditadura. As dificuldades desta luta, nomeadamente o isolamento e a precaridade de vida são conceptualizadas visualmente, e em particular, através da estrutura espacial que rodeia esta casa bem como do seu interior.

Esta característica estética do fechamento do espaço na geografia filmica do cinema português nas décadas de 60 a 80 do século passado, tem no primeiro filme de Luís Filipe Rocha uma cena paradigmática: Lúcia (Maria Cabral) procura o seu amigo Polónio (António de Melo Polónio) na loja de velharias, no seu interior encontram-se já os meliantes que procuram o paradeiro de Francisco que escondidos, observam as movimentações da protagonista. O espaço apertado da loja, vigiado pelos biltres (da pide?), espelha uma composição imagética que incorpora o constrangimento das personagens no espaço e a gravitação do controle social. A ostracização da liberdade é elaborada a partir duma construção visual que introduz formas do espaço fechadas, como o desta loja de velharias onde Lúcia nada nem ninguém encontra, sendo vigiada sem o saber.

No filme *A Promessa* (1973) de António Macedo a consubstancialização da pressão espacial na imagem é estruturada pela orgânica da cabana dos pescadores. O nominalismo estético que transpira deste espaço central na narrativa, materializa uma conceção do espaço claustrofóbica, realizando numa reduzida porção de espaço as rotinas familiares o que faz transpirar para imagem um posicionamento espacial promíscuo, onde todos dormem e todos comem numa única divisão da casa, sublinhando o realizador, o carácter precário da construção com a presença ameaçadora do vento e a falta de luz no interior da barraca. Neste filme de Macedo encontramos também um outro espaço com relevo simbólico na matriz analisada: o moinho velho. Relativamente afastado da comunidade piscatória, este local servirá de esconderijo e de consumação do ato sexual que quebra a promessa. A tensão que deriva daquele espaço reifica a ideia da interdição que vem do exterior, projetando do seu interior a gravitação das personagens num espaço reduzido e estabelecendo uma linha de fronteira.

A resistência às regras religiosas e à maldade humana está aqui sediada num espaço mais uma vez exíguo e abandonado.

No filme *Um Adeus Português* (1985) de João Botelho, o realizador “organiza um presente, vazio e carente (...) num filme onde nada estremece e tudo cala e se ensimesma.” (RAMOS, 1989, p. 24). Os espaços interiores arrastam na sua orla o carácter pesado da realidade vivida, mas nunca falada, funcionando como nuvens que pairam sobre as personagens. O fantasma do filho perdido na guerra colonial – Fernando Augusto Lima - permanece no espaço fílmico injetando tensão dramática nas relações familiares e inoculando peso à atmosfera respirada. Estas características nodulares do filme vão contaminar os espaços interiores:

- O casal que perdeu o filho: Raul (Ruy Furtado) e Piedade (Isabel de Castro) jantam e combinam a ida a Lisboa. Num plano geral Botelho mostra-nos a sala de jantar e a cozinha no seu prolongamento onde, sozinha, janta a criada. Tipicamente rurais abundam as referências religiosas na casa onde as falas carregam a atmosfera e interrompem a incorruptibilidade do silêncio. O espaço constrói uma ligação com um passado que não é verbalizado pelos atores, mas presente na sua orgânica, assinalando a incubação a que os pais estão sujeitos: a vida presente irreconciliada com o passado.
- O efeito estético acima descrito assume contornos mais expressivos na cena em que Piedade na cama afirma “Hoje não me vou levantar, não tenho força”. O quarto com as suas mobílias escuras e as fotos a invocar o passado comprimem a atriz, que agoniada não encontra força para enfrentar o presente, parecendo neutralizada pelo espaço.
- Alexandre (Fernando Heitor), o irmão do militar morto, constrói a sua separação com o passado erigindo tapumes com a família e encontrando na escrita o seu ganha-pão e o seu refúgio. João Botelho mostra-nos num plano o fechamento da personagem à vida que decorre fora de sua casa, utilizando para tal, a compressão do espaço casa: num plano fixo enquadra a escrevaninha e Alexandre sentado em cima e a perspetiva que temos é de alguém enclausurado, ficando reforçada esta ideia com a janela como elemento central no plano. Avista-se através desta, o Tejo e uma palmeira num dia soalheiro, numa clara composição imagética que expõe uma

positividade no exterior em contraste com a negatividade do espaço interior. O esvaziamento do espaço interior modelado por uma câmara que o comprime, poetiza a relação de Alexandre com a realidade exterior, criando com esta uma desvinculação estruturada a partir da estropiação espacial promovida por Botelho.

2. A mutilação humana no espaço urbano

Regina Guimarães e Saguenail no seu filme-ensaio “O Nosso Caso” (2003) afirmam - “a forma como são filmados os rios e outros elementos que estruturam o território: estradas, pontes, caminho-de-ferro, reflete seguramente a visão que os cineastas concebem da evolução histórica, social e cultural do seu país”, estando esta perspetiva em concordância com Rita Bastos (2013, p. 135) que defende “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”. É precisamente esta organização visual perante o espaço que expõe uma conceptualização lírica, metafórica, que amplia as possibilidades de análise.

A esfera urbana assume um carácter estático, que se opõe à necessidade de liberdade, transpirando na transitoriedade desta dimensão, o sentimento 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.” (idem, p. 137). Desta inflamação artística, deriva uma posição de resistência relativamente à opressão da ditadura em vigor desde 1933 e, se as personagens são previamente silenciadas, já a complexidade que promana das imagens, denuncia uma vivência social amputada das liberdades fundamentais. Através da representação imagética, os realizadores expressam a sua frustração, renunciando à contestação narrativa para escapar às malhas da censura e optando por depositar na visualidade da imagem as suas visões da realidade e, desta forma mostrar ao mundo a atmosfera de clausura que se respirava no país.

2.1 A confrontação cidade/campo

A experiência urbana nos filmes estudados, fermenta-se em muitos casos na oposição à vida rural, projetando um desencanto do indivíduo com a cidade, funcionando esta, como espaço de pilhagem da genuinidade humana. A disrupção que emerge deste conflito incorpora na imagem, uma visualidade diferenciada para estes polos: é precisamente esta textura fílmica que me proponho analisar.

Os Verdes Anos (1963) de Paulo Rocha constroem a sua dinâmica narrativa e visual na substancialização do conflito cidade/ campo, “mostrando esse bairro de Alvalade que vai empurrando os campos para trás” (ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS apud MELO, 1996, p. 149), assumindo-se como “um filme do campo contra cidade” (COELHO, 1983, p. 19). O valor simbólico associado ao espaço é neste filme um rico filão de estudo, com efeito esta esfera lidera por vezes a narrativa, dispensando os diálogos nas tensões humanas propostas: a partir de um esquema narrativo extremamente simples, se desenvolve sobretudo como uma deambulação pelas ruas de uma Lisboa nova” (idem, p. 17).

A sequência em que Ilda (Isabel Ruth) sai de casa do Tio de Júlio, e encontra este último, junto a um monte de oliveiras: a organização visual do plano constrói-se na divisão clara deste espaço eminentemente rural, com as construções urbanas, estendendo-se este conflito às duas personagens, sendo Ilda portadora de uma dimensão urbana e Júlio a figura que simboliza a província. A linha de força desta cena deriva precisamente do contraste dos espaços fronteiriços e do avanço do espaço urbano, adivinhando-se a pulverização do espaço rural, renunciando já a tragédia final e a capitulação do homem rural na cidade.

A parte final de *Os Verdes Anos* (1963) substancializa uma linguagem visual que se autonomiza em relação aos diálogos, libertando-os da ocupação mimética na imagem. A tensão narrativa é construída em regime de exclusividade pela imagem e som. Depois de matar Ilda, Júlio entra no café (*Vává*) e, se havia dúvidas que aquele seria o seu “mundo”, nesta cena são dissipadas: todos lhe são estranhos e todos o olham como um estranho, não é a morte que promove o colapso, mas sim aqueles olhares que afirmam o hiato entre ele e os outros. A tragédia decorre do desprezo que sente por parte das pessoas, nesta cena tudo se desnuda e clarifica: ele não pertence àquele mundo, e tudo construído

sem diálogos, num silêncio que prolonga o fosso, só obliterado pela queda da bandeja, e o conseqüente ruído dos copos a partirem. O espaço “café” elucida a contradição urbana/rural, expelindo Júlio para o exterior, como uma espécie de prerrogativa social em que a interdição parte, desde logo, do próprio espaço e é assumida pelos frequentadores: a resposta a esta exclusão só pode ser efetuada com sangue, que Paulo Rocha faz questão de sublinhar, com a adição do sangue do crime nas costas do empregado de mesa.

A denúncia da situação antagonista – Júlio e a cidade - é supremamente exposta na cena final da fita com o cerco dum elemento urbano – o automóvel – à fuga de Júlio. A relação de forças invocada reflete a impotência do sujeito e a exclusão do intruso da realidade citadina. O realizador mostra-nos esta capitulação do jovem vindo da província, primeiro a um nível raso em que os automóveis metamorfoseiam-se em seres urbanos, organizando-se hostilmente no fechamento no espaço e depois com os três planos finais em que a perspetiva se eleva sucessivamente, numa subida que nos fornece o diferencial de liberdade subtraído pelo espaço urbano: num olhar que já não é terreno, mas sim divino.

No filme *Um Adeus Português* (1985), *África* (1973) e *Portugal* (1985) são os territórios base da ação narrativa e a guerra colonial o motor dramático. As ressonâncias espaciais deste filme ampliam as possibilidades de análise do mundo desencantado que João Botelho projeta - com efeito, da organização espacial no filme deriva uma subestrutura que expressa uma configuração de divórcio entre a cidade e o campo. Os pais do militar morto na guerra colonial vivem no campo e na casa familiar num meio rural que se constitui como a sua realidade de existência e único lugar possível para aguentar silenciosamente o peso da perda. É precisamente no universo bucólico que rodeia a casa que o Sr. Lima procura conforto, a força de tal exteriorização é particularmente notória na cena em que António Reis representando a figura do caseiro lhe pergunta “Então Sr. Lima, Lisboa está na mesma?” e Botelho ao invés de uma verbalização na resposta, opta por uma plano em que a câmara assume o olhar de Raul e mostra-nos a vaca a comer a erva. Este olhar é já a afirmação da incompatibilidade deste com a cidade e a sua resignação à sua vida, e a justificação da sua existência, na paz que o meio rural lhe transmite. Já Alexandre e Laura elegem o espaço urbano

(Lisboa) como o domínio possível para o apagamento das memórias de dor do passado e o espaço de reconstrução das suas vidas afetivas.

2.2 Personagens à deriva

O Cerco de António da Cunha Telles é um exemplo do bloqueio humano produzido no espaço urbano. Este filme invoca uma burguesia sem valores, vivendo de esquemas, “o ambiente quase generalizado de corrupção e os mecanismos de pressão psicológica e repressão económica que definem um clima de opressão política” (Ibidem:27/28). Em movimento contrário, circula Marta (Maria Cabral) que depois de um divórcio nesta Lisboa salazarista, se vê entrelaçada numa teia de relações que não domina e em que todos se servem ou tentam servir do seu corpo. O desencanto com a realidade urbana é neste filme ribombado pelas boates e cafés da cidade onde se fazem negócios e se sente o peso “de um quotidiano empapado no cinismo” (Ramos, 1989:92).

Filme sobre a cidade e com cenários reais de Lisboa, ao contrário de *Os Verdes Anos* (1963) e *Belarmino* (1964) que nos mostram personagens em atrito com o espaço urbano, aqui encontramos uma personagem (Marta) empenhada em reformular a sua vida dentro deste território, mas que todo o esforço será em vão, pois as forças de poder que atravessam a sua vida estigmatizam as suas possibilidades humanas de construção de um destino frutuoso. A fragilidade humana é aqui explorada pela exposição dos esquemas financeiros que proliferam no espaço urbano e os mecanismos associados que impedem a autonomização de Marta e a sua condenação a uma posição de subserviência.

A visualidade de *O Cerco* (1964) assume hoje importância histórica precisamente pela sua dinâmica urbana, aproveitando Cunha Telles para sublinhar as premissas estéticas do cinema novo que defende um cinema filmado no real e a fuga dos estúdios. É precisamente uma leitura eminentemente visual que reforça o valor artístico deste filme, ideia partilhada por M. S. Fonseca (CINEMA NOVO, 1985, p. 127) quando afirma “que é justamente o não-narrativo o que melhor escapa ao ajuste de contas com o tempo” e de Eduardo Prado Coelho (1983, p. 28) que considera “que os momentos mais inventivos” de *O Cerco*

(1964) “são aqueles que existem como puro desejo de cinema sem qualquer funcionalidade na intriga”. Esta emancipação da forma em relação ao conteúdo liberta um discurso imagético que representa uma Lisboa sem saída possível para Marta. Cunha Telles ilustra uma cidade embalsamada no tempo, fechada em si, onde a imobilidade e a fatalidade marcam o quotidiano dos seus habitantes.

O filme *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro conta-nos a história de um indivíduo de meia-idade, intelectual que vive num quarto de uma pensão barata na zona velha de Lisboa. João de Deus (João César Monteiro) não trabalha, é um pobre diabo, mas apaixonado: “Serei pó, mas pó enamorado”, é um indivíduo errante, senhor de um vocabulário capaz de percorrer o sagrado e o profano, o erudito e o popular, o singular e o ordinário. A vida marginal de João de Deus não se encaixa no modelo racional, ficando à mercê da opressão das instituições totalitárias. Quando o amor se torna impossível e, a sua amada o despreza dizendo-lhe “não seja ridículo, nós os dois nunca”, decide então marchar sobre São Bento. Com a farda de “oficial de cavalaria” comprada nos “ciganos” penetra nos meandros militares, mas rapidamente o sinalizam como demente apesar de se definir como “intelectual de esquerda” e “detestar apostas e nunca beber”. Esta ousadia de desafiar o poder militar vai-lhe sair caro: “com a tropa não se brinca” afirma o subcomandante do quartel e, nem a prova de clarividência que lhe presta vai evitar a ida para o asilo psiquiátrico.

“História de espectros e ruínas” (BÉRNARD DA COSTA, 1991, p. 177), *Recordações da Casa Amarela* (1989) mostra-nos a solidão na cidade com personagens socialmente excluídas. A natureza oprimida de uma franja da população urbana é aqui evidenciada, adquirindo o seu carácter de verdade precisamente na recusa do material fantasioso característico do espaço urbano, encontrando nas vidas subjugadas, extrato mineral para construir um fio narrativo que aborda personagens banidas do padrão urbano. João César mostra-nos os becos da cidade, com as suas tascas e os seus típicos frequentadores, os balneários públicos e os urinóis, a espera pela comida da santa casa da misericórdia e as discussões entre vizinhas, marcadas por refinados palavrões. O sopro de vida que as imagens emanam, extrai uma realidade urbana transplantada do território dos desfavorecidos, num desenho do espaço que nos mergulha numa esfera micro da cidade. As partes nodulares do espaço filmico: pensão da dona Violeta

(Manuela de Freitas) e o hospital psiquiátrico Miguel Bombarda têm na sua essência uma representação de fechamento do espaço. Se na segunda é visível na sua especificidade de clausura, já na pensão a experiência de “espaço fechado” converge da sua morfologia acanhada, com uma casa de banho para todos os seus residentes e os quartos exíguos onde abundam os percevejos.

Se em *O Cerco* a personagem à deriva não se consegue libertar das grades que se levantam no espaço urbano, deixando atrás de si um rasto de desencanto e desesperança, já em *Recordações da Casa Amarela* (1989) a contradição entre o Eu e os outros promove uma atitude de resistência relativamente à realidade social, usando a transgressão como mecanismo de transformação das mentalidades. A evasão de João de Deus reflete a indignação de João César para com a mortificação espiritual a que o ser humano é votado no espaço urbano, na “certeza de que o ser humano é capaz de inventar incessantemente a própria vida e, que qualquer situação que o prive de tal direito é simplesmente inaceitável” (DEBORD, 1995, p. 76), declarando a exigência de expressão individual para a vida ser vivida assumindo-se como oposição ao que Nietzsche (DELEUZE, 2007) classifica de forças reativas. O acordo de princípio firmado na saída de João de Deus pressupõe “um ataque à sociedade existente como a mais sedutora das aventuras” (JAPPE, 2008, p. 54), demarcando-se assim da passividade que atravessa a obra de António da Cunha Telles.

Conclusão

A experiência urbana que transpira dos filmes trabalhados cristaliza um conflito das personagens com o espaço urbano, estando quase sempre no cerne desta relação o antagonismo das vivências cidade/campo e na existência acorrentada a um país fechado. A paisagem fílmica projeta uma realidade cidadina refratada, mostrando o cinematógrafo, as suas múltiplas possibilidades de filtrar as vivências da cidade e a sua orgânica. A condição urbana nos filmes estudados liberta uma atmosfera opressiva, identificada nas perceções do espaço urbano e nas tensões narrativas que circulam nos filmes. A dinâmica fílmica reflete uma

experiência espacial em que “o meio e as suas forças encurvam-se, atuam sobre a personagem” (DELEUZE, 2009, p. 214).

A experiência espacial nestes filmes expressa um universo fílmico enclausurado: “muito mais do que a filmar paisagens, os filmes portugueses fizeram-se em espaços fechados” (GUIMARÃES; SAGUENAIL, 2007, p. 57). A ideia de retenção humana no espaço constitui-se como um denominador comum nas várias obras, prolongando-se esta ideia para o espaço urbano. É precisamente esta convergência visual que produz uma imagética ilustrativa da clausura em que os portugueses viveram no período da ditadura, prolongando-se esta matriz para lá da revolução, refletindo os filmes a necessidade do país se abrir ao mundo, mesmo depois da democracia instaurada.

A cifra imagética analisada traduz uma relação claustrofóbica dos realizadores com o país, projetando o seu trabalho, o déficit de liberdade que sentiam e a necessidade de Portugal construir fluxos comunicacionais com o mundo. Filmar o país como um espaço fechado será assim uma resposta coletiva às privações infligidas a toda a população portuguesa no período da ditadura e a forma que alguns realizadores encontraram de responder artisticamente a uma conjectura de emparedamento cultural.

Referências

- Bastos, R. (2013). Belarmino e Mauro: A personagem (des)construída na representação da cidade *In* Lopes e Pereira (eds.), filmes falados: cinema em português, V jornadas (pp. 131-151). Covilhã: Livros Labcom.
- Bénard da Costa, J. (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cinema Novo Português 1960-1974 (1985). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português – 1962 – 1982*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Debord, G. (1995). *Panegírico*. Lisboa: Antígona.

Deleuze, G. (2007). *Nietzhe*. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2009). *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim

Guimarães, R., Saguenaíl (2007). *Ler cinema: O Nosso Caso*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Jappe, A. (2008), *Guy Debord*. Lisboa: Antígona.

Melo, J. S. (dir.) (1996). *Paulo Rocha*. Porto: Cinemateca Portuguesa.

Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.



A Representação de Personagens Estrangeiras em “Viagem a Portugal”

Isa Cunha¹

Resumo: Recorrentemente fruto de um retrato da realidade que o rodeia, cada vez mais é possível verificar no cinema português contemporâneo o tratamento e a presença de personagens estrangeiras. Entre as várias obras onde é possível encontrar personagens que assim se caracterizam surge *Viagem a Portugal* de Sérgio Tréfaut, cuja narrativa se centra numa mulher ucraniana.

Neste sentido desenha-se então uma caracterização, decomposição e análise das personagens estrangeiras que aí se encontram, de forma a apresentar um entendimento dos diferentes níveis da sua construção e representação.

Palavras Chave: Representação; Personagens Estrangeiras; Cinema Português.

A questão da representação do estrangeiro num contexto de representação da diferença é uma temática já tratada em diferentes áreas científicas. Relativamente ao caso específico do cinema, é possível encontrar estudos que abordam a questão do tratamento de determinado grupo étnico ou determinada nacionalidade no contexto cinematográfico de diferentes países, mas sendo este estudo inexistente no que respeita à cinematografia portuguesa. Assim, a presente comunicação surge no contexto da investigação que se encontra em curso intitulada *A Representação das Personagens Estrangeiras no Cinema Português (1990-2010)* que pretende explorar o lugar das figuras estrangeiras no contexto da cinematografia portuguesa. Então, pretende-se traçar uma reflexão a partir de uma análise poética dessas personagens estrangeiras, delineando-se assim a sua decomposição e caracterização. Este retrato intenta, ainda, reflectir acerca da

1) Doutoranda na Universidade da Beira Interior, isa.ribcunha@gmail.com

questão da centralidade das personagens relativamente aos efeitos retóricos e estéticos no contexto do texto cinematográfico.

Nesse sentido, foi escolhida a obra *Viagem a Portugal* (2011) de Sérgio Tréfaut. Esta escolha recai sobretudo no facto de este se tratar de um filme *de actores*, centrado predominantemente em personagens estrangeiras.

1. Considerações iniciais

No contexto da presente comunicação surgem algumas questões de ordem teórica e metodológica pertinentes para a sua contextualização, que pretendem expor e relacionar algumas questões que considero pertinentes para esta análise. Então, surgem três objectos que se destacam: a definição de estrangeiro num contexto cinematográfico, a relação entre personagem e espectador e a análise poética.

1.1 Estrangeiro: conceito e elemento fílmico

Vulgarmente, o conceito de estrangeiro é aplicado e definido como o indivíduo originário de um país diferente do que aquele em que se encontra em determinado momento. Georges Simmel apresenta uma definição do ponto de vista sociológico do conceito de estrangeiro, que se define em função da sua situação: a de um potencial vagabundo, de alguém que “vem hoje e pode ficar amanhã” (SIMMEL - 1971). É assim definido como alguém que ainda não ultrapassou a liberdade da possibilidade do ir e vir, representando uma unidade entre o fixar e o mover. Neste contexto, o estrangeiro é alguém que se fixa num determinado raio espacial, ou num grupo cujas fronteiras são análogas a limites espaciais, e é caracterizado e condicionado nesse contexto pela sua não pertença orgânica. Assim, para Simmel, o estrangeiro tem o potencial de proporcionar à comunidade ou grupo junto da qual se fixa qualidades que não são, nem lhes podem ser, nativas.

Esta sua característica de ser alguém que está próximo mas é distante, é considerada uma forma de interação específica que cria uma forma de união

baseada na interação: o estrangeiro é alguém que está necessariamente próximo, tratando-se assim de um membro do grupo em que se insere mas que cuja pertença depende e envolve sempre essa mesma característica de ao mesmo tempo lhe ser externo e o confrontar. O estrangeiro é alguém que não está organicamente ligado, o que para Simmel se traduz numa objectividade desse, que define neste contexto como uma forma de liberdade pois não está condicionado por laços que influenciam a sua percepção, compreensão ou relacionamento de informação: ele examina o grupo endémico com menos preconceitos, avaliando-os segundo padrões mais gerais e objectivos.

Embora a proposta de Georges Simmel tenha interesse na definição da condição de estrangeiro e tenha utilidade como ponto de partida, não contempla outros factores que fazem parte da sociedade contemporânea. Assim, no âmbito de uma realidade onde as fronteiras e as nacionalidades cada vez mais se misturam e diluem, uma definição de estrangeiro coloca questões no contexto da imigração e etnia que originam discussões mais complexas que se prendem à questão da diferença e da alteridade. Dessas, interessa reter a definição de Simon Clarke da diferença como a relação que define um “nós” relativamente a um “outro” estranho, definição essa que leva à construção de um forte sentido de identidade, no sentido de isolar o que não lhe faz, ou não lhe deve fazer, parte, levando a uma construção denegrada da imagem do outro.

Estas questões servem então, como ponto de partida para a elaboração de uma definição do conceito de estrangeiro aplicado ao ponto de vista da representação cinematográfica. Então, e regressando à ideia de Simmel de que o estrangeiro é aquele que vem hoje e pode ficar amanhã como ponto de partida, o estrangeiro pode neste contexto ser primeiro definido como aquele que, em determinado momento, se encontra num país que não o seu. Ao adaptar essa definição ao cinema, a personagem “estrangeiro” será aquela que é construída no sentido de se caracterizar por uma nacionalidade que não é a endógena à da tradição cinematográfica pela qual é representado. Assim, essa característica de ser estrangeiro atribuída neste caso a uma personagem, será claramente expressa através de elementos cinematográficos específicos na sua caracterização e/ou através de referências narrativas, como por exemplo uma imagem do passaporte

correspondente, não falar a língua nativa ou ser apresentado e definindo-se por outra personagem ou por si mesmo como estrangeiro.

1.2 Método

No que diz respeito às questões metodológicas, este estudo combina em si duas abordagens distintas mas que têm em comum se centrarem no universo dos efeitos da obra cinematográfica de duas formas distintas. A primeira dedica-se predominantemente a abordar o filme do prisma da questão emocional focando-se na relação espectador/personagem enquanto que a outra encara a obra cinematográfica como um conjunto de efeitos programados presentes na obra tendo em conta todos os elementos que compõem uma obra.

No contexto do estudo do elemento específico da construção cinematográfica que são as personagens, em particular da relação destas com o espectador, surge a perspectiva e o modelo propostos por Murray Smith. Em *Engaging Characters*, Smith pretende definir quais os termos segundo os quais o espectador estabelece alguma relação com personagens narrativas, desenhando um estudo que foca o modo como o espectador responde às personagens sobretudo em termos emocionais. Assim, propõe um modelo que denomina de *Structure of Sympathy* que se trata essencialmente de um esquema segundo o qual é possível decompor essa relação entre espectador e personagem, substituindo os termos ‘identificação’ e ‘ponto de vista’ por este sistema complexo que coloca vários e distintos níveis nessa. Neste contexto defende, então, a importância do elemento narrativo ‘personagem’ como um aspecto indispensável e central para a experiência do espectador com a narrativa cinematográfica, argumentando ainda que o envolvimento imaginativo com narrativas ficcionais requer um determinado agente humano ou semelhante.

Essencialmente, Smith define três níveis (reconhecimento, alinhamento, fidelidade) que compõem esta estrutura e que procuram estabelecer o tipo de envolvimento entre uma personagem e o espectador de acordo com a sua construção e com o nível de acesso que é dado ao espectador a essa. Assim,

estabelece uma perspectiva de compreensão da relação emocional do espectador com as personagens a partir de elementos concretos da obra filmica.

Embora este modelo na sua concepção aponte para um cinema narrativo de ficção, considero que os seus princípios base poderão ser aplicados a qualquer género, pois explora a relação geralmente denominada de ‘identificação’, atribuindo-lhe distintos níveis. Essencialmente, o modelo que propõe presume que a resposta emocional do espectador se dá em três níveis de acesso às personagens (a estrutura que propõe é uma substituição do conceito de identificação), reflectindo o papel essencial destas no envolvimento do espectador com a narrativa cinematográfica. Esta abordagem oferece um modelo mais geral que permite um tratamento ao elemento cinematográfico ‘personagem’ em distintas tradições cinematográficas, sendo permeável a particularidades culturais. Permite ainda a hipótese da existência de diferentes respostas a uma mesma personagem ao longo da narrativa, prevendo também a possibilidade de que a relação com uma determinada personagem se altere de acordo com o envolvimento do espectador com personagens adjacentes (que podem competir ou cooperar).

Como referido, em termos metodológicos a análise que aqui se desenha pressupõe a combinação de perspectivas que se complementam de forma a abordar a representação e a construção das personagens e a sua relação com o espectador. Assim, e no seguimento da proposta de Murray Smith, surge a perspectiva de uma análise poética. Essencialmente, uma poética aplicada ao cinema procura o estudo da obra final como o resultado de um processo de construção, pressupondo um questionamento que recai nos princípios fundamentais segundo os quais uma obra é construída e quais as suas funções e efeitos: o filme é assumido como uma criação com determinados efeitos e funções passíveis de ser identificadas e decompostas. Assim, e no âmbito das ideias de uma poética aplicada ao cinema, destacam-se duas perspectivas: a de David Bordwell e a de Wilson Gomes.

Assim, a abordagem metodológica tem como ponto de partida a perspectiva de David Bordwell, que se inicia com a sua Poética Histórica, cujas ideias são mais tarde sistematizadas e expandidas numa Poética do Cinema. Assente num sistema inferencial, onde determinadas pistas fornecidas na obra permitem

a criação de significado, caracterizando-se pelo fenómeno que estuda (os princípios de construção dos filmes e os seus efeitos) e pelas questões que faz acerca desses fenómenos (sua constituição, funções, etc). Assim, pretendendo oferecer explicações, centra-se numa abordagem problema/questão, indo buscar a sua matéria à superfície disponível da obra.

Como já foi referido, a poética procura o estudo da obra como o resultado de um processo de construção, recaindo o seu questionamento nos princípios fundamentais de construção da obra. Então, os principais instrumentos a que a poética recorre são os elementos cinematográficos que sobrevivem a alterações de tendências teóricas: esses elementos capturam e significam escolhas reais que o cineasta fez e que os espectadores enfrentam. Então, a perspectiva que Bordwell propõe incorpora uma vertente histórica da criação, ou seja, desenha um estudo da forma que, em certas circunstâncias, determinado filme é construído, serve formas particulares e prevê e alcança efeitos específicos.

No seguimento desta, encontra-se a perspectiva de análise proposta por Wilson Gomes que, quando surge, pretende afirmar-se como alternativa perante o contexto da discussão de procedimentos de análise fílmica, encontrando a sua base na poética de Aristóteles. Então, partindo da ideia aristotélica de que os efeitos que se realizam na apreciação são previstos na criação, Wilson Gomes delinea, duas teses a partir das quais é possível construir uma poética aplicada ao cinema: a da natureza da obra e a da natureza da apreciação. A primeira tese que diz respeito à natureza da obra pressupõe o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias que resultarão em determinados efeitos no espectador. A segunda ideia indica que uma obra não existe fora do momento da apreciação, só existe no momento da experiência fílmica quando se traduz em sentidos e efeitos, interessando sobretudo os efeitos previstos no texto cinematográfico.

A poética segundo o ponto de vista de Wilson estuda o trabalho final como resultado de um processo de construção. Este processo é constituído pelas componentes de fabrico, ou seja, pelos princípios segundo os quais o trabalho é construído e pelas funções e efeitos que daí resultam: assim, parte-se sempre de elementos concretos embebidos na obra para a construção de uma análise poética. Desta forma, o autor isola três modos de composição cinematográfica possíveis de determinar a partir da análise poética, que correspondem aos efeitos

convocados no espectador: estética, comunicacional e poética. A composição estética caracteriza-se pela capacidade do filme despertar sensações invulgares no espectador (neste caso os meios e efeitos são estruturados de forma a provocar efeitos sensoriais); a composição comunicacional apela aos sentidos do espectador de forma a transmitir uma determinada mensagem que pode ser clara ou remeter para determinado pensamento; e a poética estabelece uma experiência emocional gerada pelo filme (os materiais estruturam-se com o objectivo de produzir determinado sentimento ou estado de espírito no espectador).

Assim, na análise que se desenha deste filme, e tendo em conta as perspectivas referidas, são considerados três prismas segundo os quais as personagens são analisadas: por si mesmas, perante a narrativa e perante o espectador. Assim, a metodologia que se desenha atenta à forma como, dentro de determinada tradição e práticas de representação, os elementos expressos num determinado filme são organizados para criar certo efeito, equacionando ainda a dimensão da relação com o espectador: trata-se de um olhar sobre o filme. Neste caso, será, então, um olhar sobre a construção das personagens no cinema.

2. Viagem a Portugal

Um filme com um contexto claramente político, em termos temáticos *Viagem a Portugal* (2011) debruça-se sobre os procedimentos do controle de fronteiras nos aeroportos europeus, procurando realçar a forma como são tratadas as pessoas retidas por esses serviços. Trata-se da primeira longa metragem de ficção do realizador Sérgio Tréfaut que conta já com uma longa carreira no documentário que se torna evidente nesta construção cinematográfica.

Baseada em factos reais, a narrativa de *Viagem a Portugal* centra-se na história de Maria (Maria de Medeiros), uma cidadã de nacionalidade ucraniana que voa para o aeroporto de Faro na noite de passagem de ano para visitar o marido Grego (Makena Diop), já imigrante em Portugal a trabalhar nas obras da Expo'98. Ao chegar ao controlo de passaportes, e apesar de viajar com um visto de turismo, Maria é detida e interrogada pelos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras desse aeroporto. Inicialmente o inquérito decorre de uma forma

aparentemente normal, sendo colocadas a Maria questões que aparentam ser rotina, num tom mais neutro. Mas rapidamente a situação se adensa e muda de tom quando é acrescentada a informação de que o seu marido é de origem senegalesa. Neste ponto, e embora Grego detenha todos os documentos que lhe são pedidos (rapidamente descartados por serem redigidos em russo), a inspectora (Isabel Ruth) coloca em causa a veracidade da sua relação com Maria, acusação que reforça ao referir o conhecimento da existência em Faro de inúmeras mulheres originárias da Europa de leste a trabalhar em *clubes privados* que seriam explorados por africanos.

Desde já, interessa salientar que de acordo com a proposta de Wilson Gomes para uma análise poética, em *Viagem a Portugal*, verifica-se uma combinação de uma composição de tipo comunicacional (definida pela clara contextualização e consequente ideologia política) com uma de tipo poético (caracterizada por uma capacidade de produção de efeitos emocionais ou anímicos no espectador) que se tornará saliente ao longo desta análise. Até ao momento referido da narrativa há um primeiro contacto com várias personagens, das quais se reconhecem como mais relevantes Maria, Grego e a Inspectora. A centralidade de Maria na narrativa é indiciada logo no início desta pelo narrador, que a introduz após uma contextualização espaço-temporal da acção. É providenciado um conjunto de características que permitem uma primeira hipótese para a sua caracterização, revelando-se já uma clara distinção entre as personagens portuguesas e as estrangeiras.

Esta distinção pode se definir partindo da ideia de David Bordwell (2008, p.141) de que o espectador constrói uma personagem como a soma de dois tipos de esquemas: o que reúne um conjunto de papéis institucionais (professor, pai, chefe) e o que corresponde ao conceito de *pessoa*, de um protótipo que engloba um conjunto de características físicas e psicológicas. Assim, essa distinção encontra a sua base na diferença do desenvolvimento dessas componentes: por si só, as personagens portuguesas definem-se predominantemente segundo o seu papel institucional enquanto que as estrangeiras são construídas segundo o conceito de *pessoa*. Assim, as primeiras estão desenhadas de forma a salientar o uniforme e a sua hierarquia nos SEF, não sendo dada sequer qualquer referência ao seu nome, enquanto que, por oposição, através das perguntas que lhes são feitas no

interrogatório é já dado um acesso ao espectador que permite uma construção mais aprofundada das personagens estrangeiras, especialmente de Maria.

Em termos concretos, e até este momento da narrativa, o espectador tem a informação de que Maria é uma mulher ucraniana, casada (pois está a visitar o seu marido que vive em Portugal), que não entende português, falando apenas um pouco de francês. Fisicamente, é uma mulher que aparenta um certo cuidado com a sua imagem própria, vestindo roupas que contrastam com o ambiente em que é colocada. Surgem ainda pistas de uma mulher frágil e transparente, sem nada a esconder. Todas estas informações contribuem para a construção de uma primeira hipótese desse retrato individualizado de Maria, que é aprofundado com o decorrer do interrogatório e da narrativa em geral.

Já antes de surgir em cena, Grego começa a ser caracterizado, nomeadamente pela sua nacionalidade senegalesa. Com o decorrer do interrogatório acrescenta-se a informação do tempo a que está em Portugal e de que trabalha na construção da Expo em Lisboa. Denota-se desde já uma postura confiante e até um sentido de inteligência ou perspicácia em Grego: esta classificação é dedutível através da forma como controla o interrogatório para obter as respostas que pretende. Revela também um conhecimento dos processos morosos de imigração em Portugal, o que pode transmitir um sentido de honra. Esse sentido é reforçado segundo a sua reação perante o tom acusatório por parte dos serviços, ao qual responde de uma forma abrupta, dedutível pela ameaça que se segue por parte da inspectora (“tenha cuidado com o que diz, em Portugal tem que respeitar as autoridades”).

Apartir daqui, o tom da inspectora altera-se, revelando um sentido de acusação e desconfiança, devido às alegações anteriores. Se nas sequências precedentes procurava comunicar com Maria em francês, agora formula as suas questões primeiro em português, sendo apenas feitas de forma muito mais simplificada em francês, isolando-a cada vez mais. A isto acrescem comentários que faz por Maria não perceber o que ela diz, contribuindo assim para uma caracterização de ambas as personagens que se reflecte no sistema de valores que se vai formando.

Se no início da narrativa se colocava a hipótese de Maria como uma personagem dotada de alguma fragilidade e transparência, perante este tom acrescenta-se agora uma desconfiança que cresce perante uma situação sem

provas que se prolonga. Embora enquanto espectador se possa inferir que toda esta situação se desenrola por Maria ser vista como uma pretensa imigrante ilegal, do ponto de vista narrativo e por falta de acesso interior às personagens apenas é possível saber que está a ser submetida a uma revista e a ser impedida de entrar em Portugal por uma hipótese por provar. Todo este processo hipotético vai invadir Maria física e psicologicamente, salientando uma determinada imagem das autoridades portuguesas sob o corpo da inspectora. Acresce a isto uma nítida falta de compreensão e comunicação entre portugueses e estrangeiros, empataada pela burocracia do sistema.

Desde o início do filme que a acção *alinha*² o espectador com Maria e a narrativa segue o seu percurso espaço-temporal, que se vai fundir com o da Inspectora durante esta primeira parte do filme. A par desta ligação começa também a tornar-se evidente o estabelecimento de uma relação de *aliança*³ com Maria. Essa relação é criada através de uma relação de simpatia baseada não num processo de identificação mas no de uma aproximação a um conjunto de valores mais desejáveis. As sequências que se seguem da revista minuciosa a Maria e à sua bagagem funcionam nesse sentido: o espectador pode nunca ter estado nessa situação, mas toda a construção narrativa levou a que *entenda* a sua posição e a sua fragilidade nesta situação.

Esta aliança torna-se mais forte após a sequência de eventos que se segue e que culmina no reencontro de Maria e Grego, que complementa a sua caracterização. A Grego acrescenta-se a informação de que é um médico formado na União Soviética, o que adiciona ao seu retrato um novo conjunto de valores. Esta informação surge quando vemos Maria a injetar uma substância, que depois é esclarecida como sendo insulina, recordando o espectador de que passou todo um dia fechada na sala de interrogatório sem comida ou água. Assim, esta fragilidade aumenta o nível de fidelidade com Maria e mais uma vez acrescenta um aspecto moralmente negativo ao retrato das autoridades portuguesas.

Numa segunda parte do filme, o espectador está alinhado quase exclusivamente com o percurso espaço-temporal de Maria, que é quebrado apenas para mostrar

2) De acordo com a *Structure of Sympathy* de Murray Smith.

3) *Ibid.*

o de Grego. Neste momento é claro para o espectador que o seu estado interior é completamente antagónico ao do início da narrativa, demonstrando com uma evidente progressão da caracterização emocional da personagem. Neste ponto, a construção da relação de fidelidade com Maria já está concluída, desencadeando por oposição uma construção de uma imagem cada vez mais negativa das autoridades. Essa imagem é reforçada com o aparecimento de Brenda, um transsexual de nacionalidade brasileira que é também retido no aeroporto de Faro, principalmente dada a violência que é exercida sobre este.

Assim, são expostos dois conjuntos de valores que se transmitem através das personagens Maria e da Inspectora. Na primeira é possível reunir um conjunto de valores humanizados fruto da sua individualização, enquanto que na segunda está intrinsecamente ligada aos valores institucionais e de dever. A construção desta fidelidade com a personagem de Maria está na base da concretização do efeito ideológico. Considero que é no contexto dessa intencionalidade que é concretizada a estrutura moral da narrativa. As personagens são assimiladas pelos conjuntos daquilo que dizem e fazem, e pelo que a narrativa diz delas. Um espectador que seja colocado perante esta narrativa sem qualquer contextualização à priori, poderá não reflectir nas questões políticas *per se*, mas na moralidade da narrativa a partir da emoção da situação. Por outro lado, ao ser dado à priori, o contexto político pode levar com que à partida se simpatize com as personagens estrangeiras e se antagonize as que estão incluídas no conjunto das autoridades.

Em *Viagem a Portugal* verifica-se um declarado contexto e sentido político presente ao longo de toda a narrativa, que remete para uma composição de tipo comunicacional,⁴ e que pode ser considerado o seu aspecto central. Segundo o realizador numa entrevista aquando a estreia do filme, há o recurso a determinadas opções estilísticas que têm como objectivo direccionar a atenção do espectador para essas questões ideológicas:

O filme conta uma história linear, clássica, mas a sua forma é muito invulgar.
(...) Em *Viagem a Portugal* apostei nas elipses. Decidi guardar apenas aquilo que me parecia essencial, com cortes sem «raccord» de plano para plano.

4) De acordo com o texto de Wilson Gomes.

Também achei interessante dar a ver exactamente a mesma cena de várias formas. Às vezes isso corresponde a pontos de vista opostos. Às vezes isso corresponde a uma acentuação do lado ficcional do filme: pode-se contar assim, pode-se contar de outra forma. É um jogo. Tudo isto faz com que o espectador consiga se distanciar de uma história aparentemente emotiva e não faça a tradicional «catarsis», que anula a capacidade reflexiva. O objectivo dos brancos e das repetições é precisamente o de perturbar os nossos hábitos.

Concretamente, no filme destaca-se um minimalismo nos espaços representados, a utilização de preto e branco, os planos com *timestamp*, planos de corte em branco, cortes sem *raccord* no sentido clássico e as repetições de determinados momentos. Claramente, os elementos *timestamp*, brancos, cortes sem *raccord* fazem parte de uma estratégia de eclipse.

Para o realizador estes elementos destinam-se a distanciar o espectador de uma história aparentemente emotiva e reflectir acerca das questões políticas inerentes. Concordo que esta focalização concretizada por exemplo a partir do ambiente estéril e minimalista do aeroporto possibilitem ao espectador uma concentração no essencial do desenvolvimento narrativo. Mas considero que é precisamente isso que o aproxima ao mesmo tempo de uma reacção de carácter emotivo, sendo a partir desse que essa mesma ideologia é concretizada: é precisamente ao haver uma *compreensão*, uma capacidade de simpatizar com a situação com que Maria se confronta, aliada ao aspecto de denúncia que questionamos os procedimentos que ocorrem. Assim, e remetendo novamente ao texto de Wilson Gomes, como já foi referido em *Viagem a Portugal* é então possível reconhecer uma composição de tipo comunicacional e uma de tipo poético, que se combinam e acabam até por se sobrepor, pois considero que o pressuposto ideológico da obra se concretiza através do efeito emocional.

Conclusões

Em *Viagem a Portugal* a narrativa centra-se em Maria, uma mulher ucraniana que tenta visitar o seu marido em Portugal, mas é retida no aeroporto de Faro. Através de Maria o espectador é transportado para um universo político com foco nas questões do tratamento dos estrangeiros nos aeroportos europeus.

Ao ser a personagem central da narrativa, Maria é logo no início da narrativa é apresentada como ucraniana, e ao longo da narrativa é desenvolvido e completado um retrato final. Através de Maria o espectador visita os SEF do aeroporto de Faro e é confrontado com os seus procedimentos. No decorrer da narrativa verifica-se uma óbvia relação de simpatia que o espectador desenvolve para com Maria, e que resulta de um acesso a um conjunto de valores associado a um ambiente crescente de injustiça com que é confrontada. Esta empatia é reforçada ainda pelo conjunto de valores que é disponibilizado das personagens portuguesas focado numa lógica do cumprimento do dever que as define. Estas personagens portuguesas em parte são definidas e caracterizadas em função das estrangeiras e da sua interação com essas. Assim, e como já verificamos distinguem-se dois conjuntos de valores (humanidade/dever) que se transmitem através desses dois conjuntos de personagens, evidenciando o pressuposto ideológico.

Procurei aplicar nesta análise a proposta analítica de Wilson Gomes, abordagem que se centra geralmente na obra cinematográfica como um todo composto por efeitos, estratégias e recursos e no processo narrativo. Então, ao ser aplicada na análise de um elemento cinematográfico específico, neste caso as personagens, procurei estabelecer um entendimento segundo a sua perspectiva, ou seja, do papel das personagens na construção do efeito cinematográfico. O aspecto central desta narrativa é a sua dimensão política que considero encontrar o seu veículo nas personagens. A estas é inerente um determinado conjunto de valores morais que é salientado a partir da sua decomposição e que permitem estabelecer uma base que leva ao questionamento das questões políticas centrais. Esta torna-se possível ao estabelecer uma relação de fidelidade com a personagem de Maria que considero estar na base da concretização do efeito ideológico. Assim, pode-se considerar a sobreposição de uma composição de

tipo poético com uma de tipo comunicacional: é através do efeito emocional que se reflecte na relação que o espectador constrói com as personagens que se alcança o seu pressuposto ideológico.

Referências Bibliográficas

- Bordwell, D. (1989), “Historical Poetics of Cinema” in *The Cinematic Text Methods and Approaches* org de R Barton Plamer; AMS Press
- Bordwell, D. (2008), *Poetics of Cinema*, New York: Routledge (Taylor and Francis Group)
- Clarke, S. (2011), “Culture and Identity” in *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, SAGE Publications. 8 Aug. 2011
- Gomes, W.(sem data), *A Poética do Cinema e a questão do Método em Análise Fílmica*, Universidade Federal da Baía
- Simmel, G. (1971): “The Stranger” in *On Individuality and Social Forms* (ed. Donald N. Levine - 1971), Chicago and London: The University of Chicago Press, (pp143-149)
- Smith, M. (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford Press Inc, New York
- APR – Entrevistas e Depoimentos: Entrevistas a Sérgio Tréfaut: VIAGEM A PORTUGAL, recuperado a 5 de Setembro, 2013 in <http://apr-realizadores.com/exib/depoimentos/sergio-trefaut-viagem-a-portugal/>

Notas para uma Sociologia do (In)Sucesso do Cinema Português

André Rui Graça¹

Resumo: Estando inserido dentro das categorias vastas de “cinemas do mundo” ou “cinema artístico”, o cinema português possui um espaço no mercado de distribuição e exibição que merece análise aprofundada. Urge, igualmente, avaliar as consequências da ligação entre esta circunstância de mercado e os contextos de recepção do cinema português, dentro e fora do país. Enunciando na forma interrogativa: como é que o cinema português se tem relacionado com os mercados de cinema?

A presente comunicação pretende problematizar a invisibilidade da produção de cinema nacional desde 1974 até aos dias de hoje, tendo em conta a dicotomia existente nos circuitos de distribuição de obras cinematográficas. Cabe ainda no escopo deste texto questionar a importância deste sistema mercantil para a afirmação de uma prática de cinema, dita artística, que tem marcado de forma mais veemente o cinema português desde os anos 60. O objectivo é apresentar alguns apontamentos para um trabalho mais aprofundado neste sentido.

Palavras-Chave: Cinema português; Mercado; (in)Sucesso; Sociologia da Cultura.

Debruçando-se sobre os desafios e as dificuldades históricas que os mercados do cinema, em constante mudança, representam para a cinematografia portuguesa, o presente texto possui um objectivo duplo. Pretende, por um lado, questionar a forma como o cinema português vem estabelecendo as necessárias ligações com os mecanismos mercantis do cinema, nomeadamente ao nível dos temas que escolhe, das estéticas/ideologias que privilegia e das políticas que adopta. Por outro, tentará articular e problematizar os sistemas de mercado e de valorização

1) Doutorando University College London – Centre for Intercultural Studies, colaborador do CEIS20-U. Coimbra, bolseiro FCT. Email: andre.graca.11@ucl.ac.uk

artística com a problemática da ausência do cinema português nos contextos nacional e internacional.

Com efeito, tem vindo a crescer o número das discussões acerca do cinema português, muitos deles de acordo com uma perspectiva cinéfila ou situados dentro do campo mais impenetrável da academia dos estudos fílmicos e das suas correntes teóricas mais herméticas. Porém, com as devidas excepções, poucos são aqueles que tentam fazer a ponte entre esse útil discurso analítico sobre o cinema português dos últimos quarenta anos e a sua circunstância de mercado. Do mesmo modo, carecem estudos de sociologia da cultura que enquadrem esta matéria, bem como trabalhos sobre ligação entre o rumo estético do cinema português e o poder *lato sensu*. Nesse sentido, e com o intuito de ir directamente ao cerne da questão, comece-se por dissecar uma interrogação que se afigura crucial para melhor compreender e debater as questões propostas: será possível falar-se no sucesso ou insucesso de uma cinematografia? No limite, poder-se-á dizer que o cinema português é bem ou mal sucedido?

Poderá um cinema ser um fracasso?

“Nenhuma outra indústria tem pretensões não económicas semelhantes” (Hoskins *et al.*, 1997, p. 3). Partindo desta premissa, Anne Jäckel verifica que no contexto europeu, mais do que em qualquer outro, esta tensão é particularmente evidente (Jäckel, 2003, p. 1). Diferentes dimensões do cinema, que apenas confirmam a possibilidade da sua pluralidade, separam águas e bastas vezes tendem a servir como armas de arremesso em disputas argumentativas. Efectivamente, se é verdade que as obras cinematográficas são, por inerência, produtos culturais com carregadas significâncias simbólicas, também será inegável que estas obras são produzidas e colocadas em circulação através de um sistema de mercado que, desde o seus primórdios históricos, possui uma demarcada vocação internacional (*Ibid.*).

Deste modo, divididas por linhas deveras ténues, será sempre com alguma dificuldade que se poderá destrinçar onde começam e acabam as dimensões do que é público e do que é privado no cinema. Por outras palavras, e salvaguardando

que não está em causa uma oposição necessária, a distinção entre o *valor* do que é cultural e o seu *preço* do ponto de vista da iniciativa privada, que é a força simultaneamente geradora e motriz desses mesmos produtos que, por via de instâncias específicas que os reconhecem e apreciam, são direccionados para os mais diferentes quadrantes da sociedade, passando, por conseguinte, a pertencer a um qualquer campo cultural. A variedade e conflitualidade de critérios e a dificuldade em avaliar este valor é precisamente o ponto de partida para não se encarar com frontalidade o elemento que está sempre no pano de fundo: o *lucro*. No caso de um filme, esse lucro tanto pode pertencer ao domínio do público (o prazer da fruição, a interpelação do espectador e das suas várias sensibilidades, a vertente patrimonial da imagem, entre outros) como privado (o preço do bilhete e dos direitos de exibição, capital que serve para, no mínimo, custear o investimento feito). Tendo em conta tais subjectividades e facetas da questão do lucro, não é surpreendente que seja particularmente desafiante medir o sucesso ou o insucesso de uma cinematografia.

A longa tradição de protecção estatal ao cinema existente nos países europeus, bem como ao nível central da U.E., como refere Jäckel, denota que o cinema é demasiado relevante do ponto de vista social para ser deixado à mercê das forças de mercado (*Ibid.*). Esta difícil convivência entre mercado e cultura cinematográfica traduz-se em termos paradoxais. Esta situação, claramente plasmada na legislação portuguesa e questionada por Paulo Leite, é resumida na leitura da lei por parte deste autor da seguinte forma: por um lado, parte-se do princípio de que o mercado é mau, sendo a busca de lucro nociva para a liberdade de expressão criativa, e que portanto não é desejável estar-se dentro dele; por outro lado, reconhece-se que o mercado é parte essencial das indústrias criativas e que sem ele estas não existiriam, ou não possuiriam o dinamismo que se lhes conhece (Leite, 2013, p. 480-481).

Acontece que, invariavelmente, o problema reside no facto do cinema português não ser economicamente competitivo, ou pelo menos não o ser de tal forma que não necessite de ajuda estatal permanente para existir. Como afirma o supracitado Paulo Leite, “Portugal é um dos países da União Europeia que menos consomem o cinema nacional” (*Ibid.*, p. 479). Por seu turno, Luís Nogueira, acerca da difícil visibilidade do cinema português, aponta que este

circula menos do que o desejável nos circuitos de exibição e que “ao nível das audiências os factos apresentam-se bem mais objectivos e, em certa medida, sem defesa razoável (...) Chegados ao box-office, tudo tende a ser mensurável. E tudo aqui é medido por baixo: os valores das receitas de bilheteira, o número de obras produzidas, o total de espectadores, a média de espectadores, o retorno financeiro apresentam números baixíssimos” (Nogueira, 2009, p. 5). Com efeito, até um relatório governamental, de 1997, aponta o seguinte: “Os sectores do cinema e do audiovisual estão, em Portugal, subdesenvolvidos quando comparados com outros parceiros Europeus, uma vez que sofrem diversos constrangimentos económicos. Portugal tem o mais pequeno número de ecrãs de cinema e a mais baixa média de espectadores per capita da União Europeia, bem como as mais baixas receitas de vendas de bilhetes de filmes nacionais”².

Regressando à questão da medição do sucesso de um cinema nacional, Anne Jäckel aponta quatro indicadores que, embora tenham em conta pesos e medidas diversos, permitem compulсар o impacto de determinado filme: número de cópias do filme; o rácio entre o orçamento do filme e o lucro proveniente dos ingressos vendidos; número total de espectadores; e, finalmente, prémios (Jäckel, 2003, p. 120-121). Como se pode constatar tendo em conta as declarações acima expostas, no campo comercial, o balanço do sucesso do cinema português é bastante desanimador há décadas. Estando esse ponto assente, restaria, pois, pensar que o investimento na cinematografia portuguesa tem feito fê na qualidade artística da produção nacional e no subsequente reconhecimento da mesma. Todavia, como realçou Luís Nogueira de forma bastante clara e de acordo com uma lógica comparativa, ao insucesso comercial alia-se uma fraca notoriedade do cinema português nos contextos europeu (onde se insere de forma mais vincada) e mundial.

Em sintonia com este autor, a criatividade portuguesa e a validade artística do seu cinema têm sido ainda menos reconhecidas do que as de outras cinematografias periféricas e minoritárias. “Portugal é um dos poucos países da Europa Ocidental que nunca foi vencedor ou sequer nomeado para o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro (...) Facto absolutamente extraordinário para uma

2) Texto disponível em: http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/00001524.html

cinematografia que tem feito do cinema de autor a sua doutrina estética (...) Em nenhum dos cinco maiores certames mundiais de celebração e reconhecimento da arte cinematográfica Portugal teve até hoje o nome inscrito”, escrevia Nogueira em 2009 (Nogueira, 2009, p. 3). A esta circunstância acresce que o reconhecimento no estrangeiro, mormente em festivais, tem sido uma meta quase obsessiva, constante em a toda a legislação de cinema desde 1971. Similarmente, e pese embora que haja algumas honrosas excepções, verificasse o mesmo tipo de ausência do cinema português de revistas e publicações, tanto generalistas, como da especialidade de cinema artístico. De acordo com o estudo de António Pinho Vargas, pelo que é possível aferir, o cinema partilha do mesmo destino de ausência que outros campos da cultura portuguesa e da arte feita em Portugal se votam e são votados (Vargas, 2010, p. 239-248). Ainda a propósito deste assunto, Paulo Filipe Monteiro é outro nome a reconhecer que o progressivo défice de legitimação e a difícil relação com o público constituem os dois principais calcanhares de Aquiles do modo como está estruturado o meio do cinema português (Monteiro, 2001, p. 335)

Perante este cenário, parece legítimo afirmar que há razões de sobra para que o público doméstico não sinta grande auto-estima proveniente do cinema nacional (como sente, a título de exemplo, no campo do desporto, acerca da selecção nacional de futebol ou, indo ao caso dos nichos, da selecção de hóquei em patins ou dos atletas paralímpicos). Mais ainda, sublinhe-se que esta conjuntura tem tido um impacto real na projecção do cinema português nos circuitos internacionais, uma vez que ao prestígio artístico está muitas vezes associada a possibilidade de contractos de distribuição e de alguma prosperidade mercantil. Projecção potencia mais projecção.

Respondendo à pergunta inicialmente colocada, poder-se-á esclarecer que o cinema português, do ponto de vista da bilheteira, do reconhecimento artístico e da visibilidade geral, não tem sucesso. Consequentemente, em última análise, parece também poder ser questionável o real lucro cultural de um cinema que é pouco visto, seja porque não apela ao público, seja porque não chega sequer a ter a oportunidade de ser exibido. Nesse ponto, permanecerão realmente em suspenso, e protegidas pelo benefício da dúvida, certezas e indagações relativas ao sucesso ou insucesso artístico do cinema português. É que acontece que o valor

cultural não é mensurável uma vez que está dependente de avaliações assentes em sistemas oscilantes de critério. Como nos lembra Tito Cardoso e Cunha, será de acordo com o critério, palavra que encontra a sua raiz etimológica no grego antigo *krinein*, que se separará umas obras das outras (Cunha, 1996, p. 139). Por seu turno, importa realçar que quaisquer critérios estão predicados em ideologias privilegiadas (p.e. ideias sobre o que é a “essência do cinema”), legitimadas por sistemas de poder. Por outras palavras, a ideologia dominante, que pode ou não encontrar correspondência com a ideologia politicamente prevalecente, transfere o seu poder legitimador para a instância canonizadora, que, como afirma Noël Carroll, se ocupará de relacionar a obra em causa com o restante mundo da arte, atribuindo-lhe uma cotação e posicionando-a, assim, algures nesse mesmo universo (Carroll, 1996, p. 389-390). Porém, lembrando o início deste parágrafo, mesmo tendo em conta este sistema, o cinema português sai deste cálculo com um resultado pouco animador.

O problema é que constatar os maus resultados de bilheteira e assumir a parca angariação de legitimação artística responde apenas a parte da questão. Resta saber “como?” e “porquê?”. Não sendo possível esmiuçar aqui as *nuances* destas duas pequenas grandes interrogações de forma exaustiva, pois tal necessita de um estudo mais longo e a complexidade destes sistemas de poder é imensa, avançar-se-á de seguida com apontamentos acerca do que poderá estar na génese desta ausência. Complementarmente, será ainda útil reflectir acerca do carácter geral desta situação periclitante, que quatro décadas de sucessivas tentativas criativas e políticas de apoio não conseguiram resolver. Excluindo um punhado de excepções, os problemas do cinema português têm sido transversais a toda a produção. Note-se que a maioria dos filmes comunga de características semelhantes e colhe resultados também idênticos. Acerca disto, Nogueira sugere que o cinema português é muitas vezes olhado através das lentes do preconceito de que ele é uniforme: “não terá existido ao longo dos anos um espartilho de tendências e ousadias que leva a perguntar: se há diversidade no cinema português, porquê a percepção do contrário, de que ele é todo igual?” (Nogueira, 2009, p. 10). Efectivamente, elaborar uma resposta para esta questão poderá ser um caminho para completar o presente trabalho.

O Mercado do Cinema Português

Em sintonia com o tem vindo a ser até aqui apontado, urge explicitar em que tipo de sector do mercado cinematográfico a maioria das obras portuguesas será mais propensa a encaixar. De facto, o cinema português é, desde os finais da década de 1960, altura em que o grupo do Cinema Novo adquiriu influência preponderante (Monteiro, 2001, p. 326-327), uma prática maioritariamente governada por pretensas preocupações culturais e ambições artísticas. Definindo-se principalmente pela negativa em relação ao cinema comercialmente bem sucedido norte-americano, que encarou e construiu como inimigo imaginário, o cinema português “só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre o cinema de autor e o que não é de autor” (Monteiro, 1995, p. 809). João Mário Grilo vai mais longe e chega mesmo a apelidar o cinema português de “cinema dissidente”, precisamente por recusar “a linguagem falada pelo cinema americano” (Grilo, 2006, p. 33), linguagem essa supostamente não-artística, ou pelo menos fora do formato daquilo que veio a ser convencionado que seria o conjunto de características que faria do cinema algo de artístico.

Fortemente influenciado pelas novas vagas cinematográficas europeias e pelas suas políticas em torno da figura do “autor”, a geração do Cinema Novo encetou o projecto de inscrever o cinema português na esfera da alta cultura. O objectivo final seria criar um *corpus* cinematográfico qualitativamente equiparável às expressões artísticas mais tradicionais e celebradas. Como refere Dudley Andrew, “a arte é exigente nos pedidos que faz tanto aos fazedores como aos observadores. O cinema artístico é ‘ambicioso’, a palavra com que François Truffaut caracterizou os realizadores que defendia e o tipo de realizador que ele próprio queria ser” (Andrew, 2010, p. v).

Em suma, nem que seja pelo simples facto de ser uma prática declaradamente exigente a vários níveis, a produção cinematográfica portuguesa tributária desta visão autoral, opta desde logo por se colocar nas “margens ilustres da actividade cultural” (Vargas, 2010, p. 499), prescindindo à partida do mesmo nível de relevância social que a cultura *pop* adquire à escala global. Será o mesmo que dizer que o cinema português não é dado a massas, e se alguma vez o quis ser (como foi assumido por José Fonseca e Costa e Fernando Lopes, no início da

década de 1980), tal não terá passado de um delirante *wishful thinking*. Como menciona Paulo Filipe Monteiro, “a ausência de público, se foi consequência do tipo de cinema que se fazia, não foi consequência desejada” (Monteiro, 2001, p. 335).

Ao longo dos anos desde o final da década de 1970 até hoje, como mostram as estatísticas, a tendência tem sido de aumento da discrepância entre o número de sessões de cinema português e de cinema de outros países, nomeadamente daquele oriundo dos Estados Unidos. Mesmo assumindo que houve durante os anos 70 e inícios dos anos 80 uma predisposição maior, ainda que insatisfatória, dos portugueses para consumir cinema nacional, dados os hábitos de consumo cinematográfico da época³, ter-se-á de admitir que essa tendência tem vindo a seguir um caminho descendente. Nem alguns grandes êxitos comerciais mais recentes podem escamotear a situação, uma vez que a oferta disponível de cinema nacional e co-produções durante as últimas duas décadas tem sido maior, sendo necessário repartir o número de espectadores pelo total de filmes estreados.

Como relembra Steve Neale, “o cinema artístico praticado pela maioria dos realizadores é um nicho no mercado internacional” (Neale, 2004, p. 118). Note-se que a crítica e a historiografia têm vindo a desempenhar também um papel crucial para que este cinema minoritário ganhasse uma dimensão ampliada e justificasse as contínuas políticas de subsidiação. Efectivamente, a literatura do cinema preferiu preservar e favorecer a ideia de que o cinema europeu “é arte e não entretenimento, é de autores e não de géneros ou estrelas, e é de momentos e movimentos e não um sistema contínuo” (Fowler, 2004, p. 6).

Como já foi anteriormente aduzido, tal como, por exemplo, a música contemporânea erudita, este tipo de cinema de autor inclui-se no mesmo quadro que uma série de práticas criativas que não têm a obrigatoriedade de um retorno financeiro imediato. Em certa medida, existe uma intenção de *troca* inerente à protecção estatal: através da anulação ou mitigação da margem de *risco* que

3) Será aqui digna de menção a alteração substancial dos hábitos de consumo e dos contextos de recepção do cinema em Portugal, sensivelmente entre 1984 e 1995. Para além do número de sessões de cinema e do volume de espectadores terem sofrido um decréscimo geral durante a segunda metade de 1980, deve-se referir também a forte mudança que se fez sentir no seguimento da proliferação dos *multiplex* e do crescimento do espaço televisivo.

qualquer iniciativa cinematográfica comporta, por via do financiamento público, pressupõe-se que a obra fica liberta da sua componente comercial e da perseguição de lucro. No entanto, esta protecção tem o inconveniente de rapidamente se tornar num ciclo vicioso. Parafraseando Neale, os diversos corpos de apoio ao cinema desenvolveram mecanismos de selecção que privilegiaram critérios que parecessem poder garantir o selo de qualidade de alta cultura que, por sua vez, demarcaria o estatuto da obra subsidiada dos projectos comerciais normais (Neale, 2004, p. 118). Deste modo, estabeleceu-se logo como ponto de partida uma oposição binária entre a qualidade de um filme e a sua competitividade no mercado; em teoria, um filme de qualidade é aquele que não é economicamente relevante. Consequentemente, este sistema, apelidado por Martin Dale de “*subsidy trap mentality*”, poderá ter sido uma das razões para a perpetuação de certos traços dos (putativos) cinemas dissidentes (Dale *apud* Jäckel, 2003, p. 47). Para o bem e para o mal, rejeitando a indústria e subordinados a uma agenda, foi deste modo que os cinemas da Europa se encurralaram e domesticaram, definindo peremptoriamente as suas prioridades - embora se reconheça que é relativamente comum existirem preocupações comerciais, mesmo nas expressões mais auto-indulgentes.

Seguindo o pensamento de Jäckel, passadas cerca de seis décadas dos movimentos vanguardistas, será bastante errado partir do princípio que o cinema de autor tem vindo a estar, progressivamente, subordinado cada vez mais a uma lógica de mercado (Jäckel, 2003, p. 27-29). Embora muitas vezes se apresentem como avessas ao mercado ou não assumam abertamente a sua propensão para a geração de lucro devido ao historial atrás exposto, facto é que expressões cinematográficas mais autorais se foram rendendo aos milagres financeiros das campanhas de marketing e adquirindo contornos de produtos conscientes da sua vertente intrinsecamente comercial. Deste modo, os cinemas de autor criaram, desenvolveram e encerraram os seus próprios espaços e circuitos dentro do mercado do cinema. Segundo Jäckel e tendo em linha de conta a pouca prática do tradicional cinema de género na Europa, “parece apropriado considerar que o cinema de autor enquanto orientação de produção, é provavelmente o género de cinema Europeu por excelência” (*Ibid.*, p. 28). Capitalizando na unidade perceptível na diversidade, os mercados apostam hoje em reconciliar interesses

artísticos e mercantis. Um bom paradigma desta situação é a forma como o prestígio artístico associado ao nome de determinado cineasta é utilizado pelos distribuidores como um dos ganchos mais lucrativos dos cinemas periféricos (*Ibid.*, p. 29). Dotado de poderosas instâncias legitimadoras, como a crítica, os festivais, as cinematecas e os museus, o cinema europeu desenvolveu um *star system* que se compagina com o americano. Será este apenas um exemplo de entre vários elementos dos cinemas artísticos que se compaginam com o dispositivo industrial de Hollywood. Por tudo isto, não deixa de ser irónico que o cinema de autor, de cariz anti-industrial, tenha desempenhado um papel preponderante na expansão e na competitividade do mercado internacional de cinema.

Considerando o que tem vindo a ser exposto, é esta a circunstância de mercado em que se insere o cinema português. Longe de ser um simples circuito, governado pelo voluntarismo de organizações sem fins lucrativos, é importante que se clarifique que existe um espaço de mercado específico para este tipo de cinema, que age em consonância com as leis básicas da procura e da oferta, comuns a todo o comércio. A conclusão, se não é já evidente, é que todo o cinema é passível de ser comerciável e comercializado. Resta agora tentar entender a relação do cinema português com o seu mercado, embora se saiba que tem havido algumas tentativas goradas de penetrar um mercado mais vasto, ou de forçar de forma solitária a erupção de uma indústria de cinema em Portugal com o desiderato de fazer surgir um modelo de mercado contrário àquele que segue o “ADN” de muitos dos filmes portugueses.

À semelhança de outros parceiros europeus, dos quais apenas se excluem o Reino Unido, a Irlanda e a Alemanha, Portugal não tem conseguido atrair capital e investimento estrangeiro suficiente para que haja um dinamismo ao nível da renovação e melhoramento de infra-estruturas (*Ibid.*, p. 22). Embora a lógica de co-produção seja cada mais frequente e o cinema português tenha usufruído em parte dos fundos dos programas europeus de fomento ao cinema e audiovisual (MEDIA e *Eurimages*), os números continuam a apontar para um fraco desempenho da cinematografia nacional, tanto no mercado doméstico como internacional. No entanto, tal não se deverá por certo à falta de tentativas por parte dos realizadores portugueses de injectar os seus filmes na circulação global de cinema.

Acerca desta matéria, Paulo Filipe Monteiro aponta que “à falta de público nacional [o cinema português] vai legitimar-se pela sua aceitação fora das fronteiras nacionais” (Monteiro, 2004, p. 32). Mais adiante, o mesmo autor refere: “talvez justamente o facto de em grande medida ter sido um cinema criado em função dessa aceitação no estrangeiro tenha vindo a reforçar algumas características que lá fora mais foram valorizadas” (*Ibid.*, p. 33). Talvez por este motivo, Manoel de Oliveira tenha sido elevado ao estatuto de figura “tutelar” (Areal, 2010, p. 268) do Cinema Novo, pois na sua obra foi reconhecido um paradigma de “um cinema feito de olhos postos no estrangeiro, mas sem nunca virar as costas à realidade cultural do seu país de origem” (Baptista, 2009, p. 314). Por outras palavras: um cinema tão formalmente moderno e autoral quanto zeloso da sua faceta de “típico português”. Sobre o caso Oliveira, tão central quando se fala de cinema português, o crítico Augusto M. Seabra observa os dois lados do prisma, lançando a polémica: “Resta, ineludível, a questão da sua recepção em Portugal: mesmo consagrado como uma ‘instituição nacional’, não deixa de ser tido como uma ‘imposição’ do exterior” (Seabra, 2012, p. 6).

A forma como Portugal e os portugueses encaram o estrangeiro, se subalternizam em relação a ele e são subalternizados por ele, tem vindo a merecer a atenção de autores como Eduardo Lourenço ou António Pinho Vargas. Por si só, esta questão aplicada ao cinema merece um trabalho aprofundado. Contudo, para o presente texto importa essencialmente reter que tem havido a percepção de que muitos filmes portugueses, de forma mais ou menos consciente, têm negligenciado em parte a sua presença no mercado doméstico, dando assim primazia ao suposto impacto que poderiam vir a causar no panorama internacional. Por sua vez, levanta-se a questão de se vários intervenientes não terão modulado as suas opções estéticas e temáticas em consonância com aquilo que consideraram ser as tendências que lhes trariam visibilidade perante o sistema de festivais e a crítica, peças chave no funcionamento do mercado do cinema artístico.

Esta circunstância torna-se tão mais importante de analisar quando se trata de uma questão legal. Desde a lei 7/71, que esteve em vigor até 1993 e que influenciou todo o modelo de legislação de protecção do cinema até 2012, que uma das alíneas do que define legalmente o que é um filme português se

detém com o seguinte: “Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”. Outro *leitmotiv* legal, a presença de filmes em festivais e prémios ganhos nesses eventos tem sido mencionado em diversos regulamentos como um factor discriminatório preponderante.

Um atento acompanhamento dos sucessivos diplomas legais respeitantes aos diversos tipos de apoio à produção cinematográfica portuguesa demonstra que os elementos da “portuguesidade” e da presença portuguesa em certames de cinefilia se mantiveram sempre presentes, tornando-se em critérios de selecção decisivos para a obtenção de financiamento. Neste contexto, sublinhe-se que a representação dos países e a captação do seu *volksgeist* único é um elemento altamente valorizado pelos festivais. Importa realçar que “os festivais representam um contexto para a distribuição de filmes fora dos parâmetros convencionais da exibição comercial” (Jäckel, 2003, p. 98). Adicionalmente, esta variável, explicitamente consagrada nas portarias 314/96 e 316/96, tornou-se ainda uma quase obrigatoriedade para realizadores em busca de financiamento para as primeiras obras e para documentaristas.

A consequência mais directa de uma política deste género é a de correr o risco de orientar a carreira de qualquer realizador para o lado marginal da produção cinematográfica desde a etapa inicial. O sistema legal tem estado estruturado de maneira a que a elaboração de uma produção com características de um filme artístico seja uma pré-condição para a possibilidade de realmente se fazer um filme em Portugal, onde durante várias décadas não seria, em condições normais, possível levar a cabo tal empresa com um mínimo de qualidade técnica sem qualquer apoio estatal. Neste sentido, a lei foi sendo limitativa. Noutra quadrante, paralelamente a estes requisitos e numa tentativa política de emancipar parcial ou totalmente o cinema português da égide do Estado, é verdadeiro que o número de espectadores e as garantias de exibição também têm sido factores levados seriamente em linha de conta por parte dos legisladores. Porém, o seu peso e prevalência nos documentos legais não se aproxima sequer da dos elementos inicialmente elencados.

Protegidos por esta conjuntura legal, rapidamente os realizadores portugueses influenciados pelo Cinema Novo e pela Escola Portuguesa perceberam que seria mais fácil, e até, talvez, mais próximo das suas motivações criativas, conseguirem menções honrosas nos inúmeros festivais de segunda e terceira linha que existem pela Europa, do que realizar um cinema para o público e encarar a instabilidade das massas. Esta foi claramente a via seguida, seja porque foi essa a vontade dos realizadores, ou porque a lei do país foi dando cada vez menos margem a que se realizassem obras fora deste enquadramento.

Neste sentido, pode-se concluir que, de forma mais ou menos directa, o cinema português esteve, teoricamente, sempre bem direccionado para o mercado específico que mais facilidade teria em absorvê-lo. Explicitada a questão, fica, pois, por compreender melhor porque é que, mesmo assim, não tem tido sucesso. Várias poderão ser as respostas para a fraca competitividade do cinema português no contexto do seu circuito mercantil. Note-se que os mercados, no que toca ao investimento, são naturalmente selectivos. A internacionalização é uma realidade, ganhando alguma dimensão por via da aclamação de um punhado de realizadores, como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa e, mais recentemente, Miguel Gomes e João Salaviza. Contudo, não é suficientemente expressiva ao ponto de se poder afirmar que esta pequena selecção tem resolvido os crónicos problemas de visibilidade do cinema do país. Ao lado do sucesso comercial alcançado por alguns filmes baseados em fórmulas hollywoodescas e de gosto populista, será esta realidade que coloca em crise a ideia de um insucesso rotundo por parte desta cinematografia, sendo efectivamente mais cauteloso escrever-se acerca de um (in)sucesso.

Não cabendo aqui entrar no campo da discussão das efectivas validades artísticas do cinema português ou o hipotético interesse para o mercado que este representa, parece todavia necessário considerar que a falta de visibilidade do cinema nacional poderá porventura fazer parte de um problema mais vasto, relacionado com a pouca distribuição e os poucos recursos destinados ao marketing. Como nos lembra Jäckel: “Os distribuidores europeus acreditam que o sucesso ou o fracasso de um filme em termos de bilheteira depende da estratégia de marketing e quanto é investido nela” (Jäckel, 2003, p. 113). Entre outros motivos, poderão estas duas condicionantes ter sido decisivas na falha de

comunicação entre o cinema português e o mercado internacional de cinema. Em seguida, irá tratar-se precisamente esta problemática através da dissecação do *marketing* e da condição material em que (sobre)viveu a distribuição do cinema português durante as décadas de 1970 e 1980, e que em certa medida tem tido ecos até à actualidade.

Invisibilidades de um cinema pouco visto – os problemas com a distribuição

Acerca da ausência: aos números de obras cinematográficas terminadas, já de si pouco elevados, acresce ainda o facto de ter havido uma discrepância entre produção e distribuição desde os anos 60 até sensivelmente à década de 1990. Ainda hoje este problema não foi de todo ultrapassado. Como escreve João Mário Grilo: “desde as décadas de 60 e 70, a [situação do cinema] funciona a duas velocidades: produz-se maioritariamente, cinema português, distribui-se e exhibe-se, maioritariamente, cinema americano” (Grilo, 2006, p. 45).

Esta relação de assimetria entre a produção e a distribuição pode ser compulsada pelo destino sofrido por cerca de um terço da produção de cinema nacional, no período entre 1974 e 1989. Com efeito, em 1991, João Bénard da Costa denunciava que vinte e nove filmes subsidiados pelo IPC e terminados entre estas duas datas jamais haviam sido lançados no circuito comercial após a sua estreia formal, ou visto a luz do projector mais do que um par de vezes. (Costa, 1991, p. 177-78).

Sobre o desenlace desta situação, diz Grilo: “Será preciso esperar por 1990 para que a Atalanta Filmes, empresa de distribuição controlada por Paulo Branco, faça sair uma série destes títulos [...]: *Recordações da Casa Amarela*, *O Processo do Rei*, *Non*, ou *a Vã Glória de Mandar*, *O Sangue e Agosto*, além da integral de Paulo Rocha, cujo *A Ilha dos Amores* estava sem estrear quase dez anos depois da sua conclusão” (Grilo, 2006, p. 35). Se alguns filmes, nomeadamente os mais sonantes, terão tido uma recepção satisfatória para os padrões, outros ter-se-ão ficado por um lançamento mais modesto e discreto, dada a sua extemporaneidade temática e estética e a pouca fama da equipa técnica. Tendo o cinema português

feito sempre parte de uma minoria marginal, este último em específico, por via das circunstâncias e impasses, haveria de se converter num cinema ultra-marginal.

Uma colecção recentemente chegada ao Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, constituída por mais de uma centena de cartazes do cinema português (muitos deles alusivos a filmes nunca injectados no circuito comercial), alerta para o facto de os filmes terem estado, efectivamente, em todos os aspectos prontos para o lançamento. Parece justo inferir-se que houve sempre um desiderato inerente e autêntico de destinar os filmes à circulação. Com o material publicitário disponível a par do filme pronto, seria apenas uma questão de se proceder à encomenda das cópias e deixar que um distribuidor (caso houvesse) levasse a película a percorrer as salas. Ainda neste campo, acerca da escala nacional, deve-se registar que a tiragem (1000 exemplares, na maioria dos casos) era suficiente para cobrir todo país, se necessário (e duvidasse que fosse). Em 1980 havia 493 recintos⁴ e era comum dois cartazes (um para colocação no exterior, em vitrina ou placard, e outro nas mesmas condições, mas no interior) precederem a chegada do filme.

No artigo “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’ ”, Paulo Filipe Monteiro recorda o descontentamento dos realizadores por não haver um sistema alternativo de distribuição (Monteiro, 2001, p. 334). O Estado providenciava suporte financeiro para a produção, mas não para a distribuição, uma situação que causou “a contradição de se investir num produto que não se distribui” (*Ibid.*) Por conseguinte, a dificuldade do cinema português em chegar a uma audiência mais vasta era dupla: as massas demonstravam pouco entusiasmo pelos filmes; e os distribuidores, cumprindo os mínimos legais, criaram uma barreira separadora dos filmes e dos seus potenciais espectadores. As implicações deste problema estão bem patentes nas palavras de Jorge de Silva Melo: “O facto de muitos filmes não chegarem a estrear provoca uma ausência de real muito grande. Porque não são confrontados com o público ou a falta dele, e com a concorrência.” (Melo *apud* Monteiro, 2001, p. 337)

4) Fonte: <http://www.pordata.pt/Portugal/Cinema+recintos++ecras++sessoes+e+espectador+es-184>

Tendo em conta tudo o que tem vindo a ser exposto até agora, não será exagerado concluir que o cinema português das décadas de 1970 e 1980, salvo raras excepções, é, mais do que um *corpus* invisível, um *corpus* incompleto. O realizador franco-suíço, Jean-Luc Godard, no seu magnânimo ensaio visual *Histoire(s) du Cinema* concluiu que o cinema possuía a prerrogativa de ser a única história que é inteiramente projectável, logo não reduzível. Para o cineasta, todos os factos que compõem essa história (que são os filmes, na sua óptica) são visíveis e concretos e não apenas reconstituídos e contáveis. Acontece que o cinema português corre o risco (se é que não é já) de ser o oposto desse compenetrado anelo. Este cinema não distribuído é uma miragem; um património cultural de acesso restrito do qual apenas o espectro vem sobrevivendo, relatado em lendas académicas e publicações de circulação limitada. A verdadeira diversidade do cinema português permanece, assim, desconhecida do grande público. Não foi só o juízo crítico e estético que interferiu na inclusão ou exclusão das obras, mas também a questão material. Nesta medida, o cinema português tem sido um cinema do quase-acontecimento e do semi-facto.

Apontamento sobre a origem do mito de que o cinema português é todo igual

De acordo com o inicialmente proposto e em jeito de encerramento destas considerações sobre o (in)sucesso do cinema português, face ao que tem sido mencionado, ensaiar-se-á de seguida um breve raciocínio, provido de reconhecida dimensão especulativa, que permita realizar a ponte para a questão do preconceito enunciada por Nogueira.

Como já foi visto, o grosso da coluna da produção de cinema português desde os anos 60, nomeadamente o que chegou a ser distribuído, é constituído por filmes que, embora muito diferentes, partilham o denominador comum de serem obras de autor. Adicionalmente, poderão ser enumerados vários elementos que pouco ou nada contribuem para que o espectador médio tenha uma percepção da real diversidade do cinema português, ou encontre nele o apelo de produções rodadas no estrangeiro: o relativamente pequeno leque de actores disponível no país; a

paisagem familiar; algumas obsessões temáticas por parte dos realizadores (que tão bem Paulo Filipe Monteiro e Leonor Areal, entre outros, trataram de referir nos seus estudos); a língua portuguesa; e as condições mais ou menos equitativas da rodagem e da capacidade dos equipamentos técnicos disponíveis (muitas vezes no limite do precário). Difundido e acentuado por um emergente audiovisual populista durante os anos 90, o preconceito de que o cinema português é todo igual possui algum fundamento de base, que é em certa medida o mesmo que torna possível que os mercados consigam unir com relativo sucesso o cinema artístico debaixo da mesma chancela (mesmo forçando por vezes esta categoria até ao limiar da distorção), como foi atrás referido. Perde esta ideia apenas força a partir do momento em que são os inúmeros detalhes o objecto de análise.

Por outro lado, este preconceito, que por definição é geral e não contempla a possibilidade de discriminação crítica, tem efeitos tanto ao nível do cinema que efectivamente se enquadra dentro do padrão que originou o preconceito, como tem a propriedade de se alastrar aos casos mais ou menos isolados de filmes pouco originais, baseados em fórmulas já gastas ou decalcados da linguagem televisiva, que por vezes aparecem, nomeadamente a partir da década de 1990 e das co-produções com as televisões privadas. Todavia, sucede que estes filmes, que são especificamente direccionados para o consumo doméstico ou, na melhor das hipóteses, ibérico, conseguem atingir fasquias notáveis de público. Acontece que são estas as poucas situações em que uma lógica mais comercial é posta em marcha. Filmes como *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1996), *Call Girl* (António-Pedro Vasconcelos, 2007) ou *O Crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Costa, 2005) usufruíram de elaboradas campanhas de marketing e garantiram a sua presença nos *multiplex* de distribuidores internacionais *mainstream*. Neste sentido, estes fenómenos merecem um estudo aprofundado, não só no sentido de analisar a sua trama, mas também, e principalmente, com o objectivo de ver que posição assumiram perante o mercado.

Muito poderá ser escrito sobre o que atrairá tantos espectadores para as salas e que fez com que, momentaneamente, tenham suspenso o preconceito e tenham dado um voto de confiança a filmes portugueses que, apesar de serem portugueses na sua origem, em nada se identificam com a linha do cinema português a que o público aprendeu a ser indiferente. Serão, então, estes filmes

bem sucedidos na forma como se demarcam da restante produção portuguesa com outras veleidades artísticas? Seja a resposta negativa ou positiva, então como explicar os *flops* que têm sido vários outros filmes com pretensões comerciais? Em suma, se é esperado que um cinema artístico seja menos gerador de receitas que um cinema comercial, como justificar as falhas do cinema de cariz mais *pop*?

Como este texto tem vindo a defender, não se poderá reduzir o sucesso ou insucesso de um filme somente à sua suposta qualidade – que é sempre subjectiva. Fechando esta questão, deve mencionar-se a importância de compreender o impacto e a extensão do preconceito sobre o cinema português, de forma a esclarecer se o cinema *pop* enferma dos mesmos problemas sociológicos que o cinema artístico, ou se os seus resultados poderão estar associados a outros factores, como o nível de investimento, a difusão e a facilidade de acesso. Mais complexo ainda será entender singularidades de “terceira via”, como a saga *Balas e Bolinhos*, que registam números impressionantes de espectadores e pontuam alto na relação entre custo e receita, desconcertando qualquer tentativa de conclusão acerca da eficácia de uma campanha de marketing em que não investiram. Estes filmes, verdadeiros *Frankensteins* do mercado cinematográfico, partem das mesmas liberdades de produção e condições precárias de rodagem que tantos outros filmes independentes, com a distinção de aparentarem não possuir qualquer programa estético, ideológico ou comercial definido.

Considerações finais

Levantando porventura mais questões do que aquelas a que respondeu, como era seu objectivo, este estudo tentou destacar e colocar em perspectiva dois pontos sobre a ligação do cinema português desde os anos 60 com o mercado: qual o tipo de circuito que, idealmente, deveria absorver o cinema português, mas que não o faz de forma sistemática e satisfatória; e a relação de causalidade das políticas postas em prática, nomeadamente a primazia dada a características propensas a serem mais valorizadas por crítica especializada do que por público

geral, a protecção de um cinema que não existiria sem o apoio estatal e que vem subsistindo contra a corrente de qualquer mercado cinematográfico.

Por fim, para além das conclusões que já foram sendo apresentadas, pode-se considerar que, na maioria das ocasiões e ao longo dos anos, tem havido um desencontro entre o cinema português e os seus mercados. Note-se que a condição periférica de um cinema poder ser um factor mais inclusivo e explorável pelo mercado de nichos do que exclusivo, embora também o seja mediante certas circunstâncias. O baixo volume de obras, a escassez de meios, especialmente atendendo ao encarecimento progressivo das produções que se verificou desde o final dos anos 70 (factor directamente associado ao número de obras), bem como a obstrução imposta pelas distribuidoras comerciais terão sido factores de peso. Porém, não será possível com isto isentar-se de culpas o cinema português e os seus intervenientes, pois os resultados levam a crer que Portugal não tem sabido criar o seu espaço próprio nos mercados, seja porque simplesmente os despreza, ou porque os conteúdos que produz não acompanham convenientemente as tendências ou cumprem os requisitos de originalidade/qualidade de quem os coloca à disposição do público.

Finalmente, espera-se que, no seguimento de diversos estudos já existentes e aqui mencionados, a síntese apresentada e as dúvidas aqui colocadas possam ser úteis a futuras expedições ao cerne dessas terras incógnitas da história do cinema português que são as razões do seu (in)sucesso.

Referências Bibliográficas

- Andrew, D. (2010). “Foreword”. Em: Galt, R, Karl Schoonover (orgs.). *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Areal, L. (2010). *Cinema Português: um país imaginado, 2 Vols*, Lisboa, Edições 70.
- Baptista, T. (2009). “Nacionalmente Correcto: a invenção do cinema português”. Em: *Revista de Estudos do Século XX*, nº9, pp. 307-323.

- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costa, J.B. (1991). *Stories of the Cinema*. Lisboa: IN-CM.
- Cunha, T.C. (1996). “Cinema, crítica e argumentação”. Em: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, pp. 189-94.
- Fowler, C. (2002). “Introduction”. Em: Fowler, C. (org.). *The European Cinema Reader*. Nova Iorque e Londres: Routledge, pp 1-10.
- Grilo, J.M. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Hoskins, Colin, Stuart McFayden and Adam Finn. (1997). *Global Film & Television: An Introduction to the Economics of the Business*. Oxford: Clarendon Press.
- Jäckel, A. (2003). *European Film Industries*. Londres: BFI Publishing.
- Leite, P. (2013). “Cinema português: que fazer para torná-lo mais competitivo e mais próximo do público.” Em: Mendes, J.M. (org.). *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Monteiro, P.F. (1995). *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 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*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 306-337.

Monteiro, P.F. (2004). “O Fardo de uma Nação”. Em: *Portugal um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura.

Neale, S. (2002). “Art Cinema as Institution”. Em: Fowler, C. (org.). *The European Cinema Reader*. Nova Iorque e Londres: Routledge, pp. 103-120.

Nogueira, L. (2009). *A Dificil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico*. Conferência apresentada na SOPCOM 2009 e disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf> (acedido em 12/09/2013).

Seabra, A.M (2012). “O caso Oliveira”. Em: *Ípsilon* (5/10/12), pp. 6-9.

Vargas, A.P. (2010). *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Fontes digitais:

<http://dre.pt/>

http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/00001524.html

<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>

<http://www.pordata.pt/>



O “Filme de Bordas” Português

Paulo Cunha¹

Resumo: De acordo com a proposta de Bernardette Lyra e Gelson Santana, o “filme de bordas” é um tipo de produção audiovisual de ficção que dialoga com a cultura de massas e é realizado em contextos comunitários, geralmente por equipas amadoras, com características específicas de produção e exibição. Produzidos e distribuídos à margem das instituições audiovisuais convencionais, nasce de um diálogo entre os modos do sistema popular (oralidade e a corporalidade) e os sistemas de códigos dos géneros cinematográficos e, sobretudo, televisivos. Este conceito brasileiro de “cinema de bordas” está muito próximo de outros conceitos internacionais como *paracinema* (Jeffrey Sconce 1995) ou *trash culture* (David La Guardia 2008).

No Brasil, a Mostra Itaú Cultural Cinema de Bordas, realizada anualmente desde 2009, tem trazido um mediatismo que tem despertado o interesse do mundo académico e científico por este fenómeno. Em última análise, este cinema leva ao extremo uma célebre provocação de Glauber Rocha: “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”.

Em Portugal, na última década tem-se assistido a alguns fenómenos que podem ser lidos como “filmes de bordas” portugueses: a trilogia Balas e Bolinhos (2001,2004, 2012), O Ninja das Caldas (2002), Bófia Prostituto (2003), 100 Volta (2009), A Última Famel (2010), O Lenhador Assassino (2011), Comando (2011) ou Estrondo (2012, 2013). Espaços como as redes sociais (Youtube e Facebook sobretudo), a SIC Radical e o MOTELx – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa têm dado visibilidade a muitas destas produções marginais, trazendo-lhe o (maior) reconhecimento do público e de alguma crítica cinéfila, sobretudo na blogosfera.

O propósito desta comunicação é analisar a produção de “filmes de bordas” em Portugal, procurando caracterizar e reflectir sobre este tipo de fenómeno que funciona à margem dos canais convencionais de produção e distribuição de cinema.

Palavras-chave: Cinema Português; Cinema de Bordas; *Paracinema*; *Trash Culture*; Redes sociais

1) Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. paulomfcunha@gmail.com

De acordo com a proposta de Bernardette Lyra e Gelson Santana, o “filme de bodas” é um tipo de produção audiovisual de ficção que dialoga com a cultura de massas e é realizado em contextos comunitários, geralmente por equipas amadoras, com características específicas de produção e exibição. Produzido e distribuído à margem das instituições audiovisuais convencionais, nasce de um diálogo entre os modos do sistema popular (oralidade e a corporalidade) e os sistemas de códigos dos géneros cinematográficos e, sobretudo, televisivos. No Brasil, a Mostra Itaú Cultural Cinema de Bordas, realizada anualmente desde 2009, tem trazido um mediatismo que tem despertado o interesse do mundo académico e científico por este fenómeno. Em última análise, este cinema leva ao extremo uma célebre provocação de Glauber Rocha: “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”.

Em Portugal, na última década, tem-se assistido a alguns fenómenos que podem ser lidos como “filmes de bordas” portugueses: a trilogia *Balas e Bolinhos* (2001, 2004, 2012), *Bófia Prostituto* (2003), *100 Volta* (2009), *A última Famel* (2010), *O Lenhador Assassino* (2011), *Comando* (2011) ou a saga *Estrondo* (2012, 2013). Espaços alternativos como as redes sociais (*Youtube* e *Facebook* sobretudo), a SIC Radical e o MOTELx – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa têm dado visibilidade a muitas destas produções marginais, trazendo-lhe um (maior) reconhecimento do público e de alguma crítica cinéfila, sobretudo na blogosfera.

Nesta apresentação, usarei a categoria “filme de bordas” para designar produção de cinema ou vídeo caseira, feita de forma não-profissional, com baixo orçamento, destinada a circular em meios alternativos ao mercado convencional. Nesta análise, excluirei desta categoria todo o tipo de produção provenientes de estudantes ou formando de instituições de ensino ou formação profissional. O *Ninja das Caldas* (Hugo Guerra, 2002), por exemplo, fica fora da minha análise porque, apesar de não se tratar de nenhum projecto académico, foi feito por um grupo de amigos que frequentavam o curso de Artes Plásticas da ESAD (Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha). Também excluo do *corpus* deste “cinema de bordas” o caso das produções *low-cost*, como *Assim Assim* (Sérgio Graciano, 2010), porque se trata de uma prática que envolve, geralmente, profissionais da área do cinema ou da televisão que colaboram

pontualmente em projecto não remunerados e que se destinam geralmente ao circuito convencional. Finalmente, também se excluem desta análise os filme produzidos em ONG’s no âmbito de projectos comunitários, como acontece, por exemplo, com as oficinas da associação Os Filhos de Lumière.

Interessa-me essencialmente os casos que sejam protagonizados por autodidactas e que produzam fora de uma qualquer lógica institucional, apesar de muitos deles se institucionalizarem de forma informal em “produtoras” ou colectivos de produção. Interessa-me estudar este tipo de produção porque, apesar de geralmente desqualificada - ou mesmo estigmatizada - pelo meio crítico ou académico, este tipo de produção é um fenómeno em expansão que integra um contexto sócio-cultural mais amplo.

O conceito brasileiro de “cinema de bordas” que me inspira é devedor de outros conceitos internacionais anteriores como *paracinema* (Jeffrey Sconce, 1995) ou *trash culture* (David LaGuardia, 2008) ou *resistência cultural* (Cánepa, 2011).

Para Lyra (2009: 35-36), “a noção de paracinema se dá na esfera de uma estética afetada pelas chamadas subculturas”, podendo “ser visto como um campo, um lugar de abrigo de certas produções capazes de provocar uma sensibilidade esteticamente determinada e que tem seu fundamento em noções como *kitsch*, *trash*, *camp*, entre outras.” Para Jeffrey Sconce (1995: 372), para além dos mais concensuais filmes de terror artístico, *exploitation*, pornográficos e ficção científica - o paracinema também inclui filmes mais diversificados, como o “*badfilm*, *splatterpunk*, *mondo films*, *sword-and-sandal epics*, *Elvis flicks*, *government hygiene films*, *japanese monster movies*, *beach party musicals*”. Em suma, o termo *paracinema* “conserva o carácter de um tipo de cinema que se faz paralelo a ‘outro’ cinema mais institucionalizado”, traduzindo “uma concepção mais neutra e menos ‘ideológica’ que aquela de cinema marginal, cinema de massa, cinema de consumo etc” (Lyra, 2009: 36).

Mas para Cánepa (2011: 6-7), a discussão da paracinefilia está directamente ligada ao pensamento sobre modos de resistência cultural, demonstra que o “filme de bordas” podem integrar uma prática de resistência cultural menos comum mas efectiva: “essa celebração da transgressão estética pelos paracinefilos - frequentemente interpretada como simples manifestação de mau

gosto - converge para uma visão recente sobre os modos de resistência cultural na sociedade mediática”.

A definição de LaGuardia (2008: 13) da cultura *trash* também se aproxima deste tipo de produção “de bordas”, sobretudo por se tratar, na generalidade, de práticas de recusa de cânones considerados perfeitos, preferindo produtos considerados pelas instâncias hegemónicas como lixo (*trash*).

O propósito desta comunicação é começar por mapear a produção de “filmes de bordas” em Portugal, procurando caracterizar e reflectir sobre este tipo de fenómeno que funciona à margem dos canais convencionais de produção e distribuição de cinema. Devido à falta de qualquer estudo introdutório sobre este fenómeno, decidi começar por analisar os casos de estudo mais mediáticos dos últimos anos. Este é apenas uma primeira aproximação a esta temática, entanto planeado avançar proximamente com as etapas seguintes, nomeadamente o contacto com os realizadores e produtores e uma análise mais exaustiva das estratégias narrativas.

Mapa e casos de estudo

Balas & Bolinhos

Escrita, montada, interpretada e realizada por Luís Ismael, a trilogia *Balas & Bolinhos* é o caso mais bem sucedido do “filme de bordas” português. O sucesso dos dois filmes *Balas & Bolinhos* levou, em 2005, à criação da produtora Lightbox que, sediada no Porto, tem-se dedicado sobretudo à produção de publicidade e filmes institucionais e ao aluguer de equipamento para cinema e televisão. A produtora assumiu a produção do terceiro capítulo da saga *Balas & Bolinhos*. Assumindo uma “orientação comercial”, a Lightbox está direccionada para o entretenimento e procura “produzir cinema e televisão para o público português”. O sucesso da saga *Balas & Bolinhos* foi determinante para o processo de profissionalização dos seus produtores.

Filmada sem recursos ou financiamento significativos, *Balas & Bolinhos* (2001), com apenas 62 minutos, estreou no FantasPorto 2001 e depois teve

apenas uma circulação informal através da edição de DVD's e da exibição televisiva.

Beneficiando do sucesso do filme anterior, *Balas & Bolinhos - O Regresso* (2004) conseguiu chegar às salas comerciais e, em quatro meses, totalizou cerca de 58 mil espectadores. O filme contou também com a participação especial do humorista Fernando Rocha, muito popular na televisão portuguesa.

Finalmente, em 2012, *Balas & Bolinhos - O último capítulo* foi mesmo um dos sucessos comerciais do ano nas salas portuguesas: registou cerca de 257 mil espectadores (com uma média de 39 espectadores por sessão), foi o filme português mais visto do ano e o terceiro mais visto nas salas portuguesas desde 2004. Para esses números, muito terá contribuído a distribuidora Zon Lusomundo, que permitiu que o filme circulasse em diversas cidades do país e que permanecesse em exibição durante várias semanas. Para além disso, o filme também está disponível na plataforma *video-on-demand* e no mercado de DVD. Mais uma vez, vários humoristas com popularidade televisiva - Fernando Rocha, Jel, Francisco Menezes - participaram no filme, geralmente em aparições do tipo *product placement* sem qualquer função narrativa.

O sucesso da saga foi tal que justificou, em 2012, a produção de *Balas & Bolinhos - Mesmo à frente do teu focinho!*, uma peça de teatro que recria algumas das cenas mais célebres dos filmes e que esgotou os Coliseus de Lisboa e do Porto.

100 Volta

Em 2009, outro filme amador chegaria às salas comerciais nacionais. Realizado por Daniel Souza, rodado na zona de Ovar, no centro litoral do país *100 Volta* é uma longa-metragem sem argumento, de “categoria B”, rodado num regime de improviso com uma equipa técnica reduzidíssima (Daniel Souza acumulou a realização com a direcção de fotografia, direcção de fotografia, montagem, para além de ser o protagonista, operador de câmara e o duplo das cenas de acção) e composta por amigos sem experiência cinematográfica. O orçamento, para a produção e distribuição, rondou os 70 mil euros - 50 mil vieram de um subsídio

do ICA - Instituto de Cinema e Audiovisual - e o genérico lembra que durante a produção foram bebidas 2163 minis e comidas 430 pizzas.

Tal como a saga *Balas & Bolinhos, 100 Volta* também contou com a colaboração de humoristas da televisão nacional, como Fernando Rocha e a dupla Zeca Estacionâncio & Quim Roscas, e o campeão nacional de ralies Aduzilo Lopes.

O filme teve estreia comercial assegurada pela Zon Lusomundo, esteve poucas semanas em exibição e apenas totalizou cerca de 5 mil espectadores. O objectivo do realizador era produzir uma sequência, mas até ao momento não se conhecem progressos.

Paradoxon Produções

A Paradoxon Produções foi criada em 1997, em Lagos, no Algarve, por um grupo de amigos cinéfilos encabeçados por Hernâni Duarte Maria, o único que ainda permanece no activo.

Após um período de experimentação que os próprios classificam como amadora (1997-2000), a produtora manteve uma produção regular de curtas-metragens² e já participou em diversos festivais (de menor dimensão) nacionais de cinema e vídeo, tendo mesmo sido premiado em dois deles (Melhor Produção no Bragacine 2010; Melhor Filme Nacional no Festival de Arouca 2008). Uma das características da Paradoxon Produções é a concepção fotográfica dos seus filmes, dominados desde 2004 pelo uso da fotografia a preto e branco. A organização de actividades culturais e formativas, como mostras de cinema e workshops, também faz parte do currículo da produtora. Para além dos canais de divulgação nos blogues, Facebook, Vimeo, Instagram e Twitter, a Paradoxon Produções tem também o seu espaço nos Kanais Meo (395375). Tem marcado

2) *Dissimulados* (2000), *Kitchroom* (2002), *Linhas Convergentes* (2003), *A Saída* (2003), *Ruínas* (2003), *Pausa* (2004), *Desiste!* (2005), *LUV* (2005), *Walking* (2006), *Urbano* (2007), *Psycho* (2007), *Uma Vida Uma Linha* (2007), *O Cinzeiro* (2007), *Um Olhar* (2007), *Amanhecer* (2007), *Insónia* (2007), *Fuga* (2008), *Dia de Trabalho* (2008), *Manhã Triste* (2009), *Faminto* (2011).

presença em alguns programas de televisão (Fotograma e Pop Lusa na RTP Internacional, Curto Circuito na SIC Radical).

Neste momento, a Paradoxon Produções acaba de estrear o documentário *Tesouras e Navalhas* e está a produzir a sua primeira longa-metragem: *Beatriz*, com rodagem prevista para Janeiro de 2014, é uma realização de Hernâni Duarte Maria e conta com o apoio oficial da Câmara Municipal de Vila do Bispo.

Os dois realizadores da produtora - Hernâni Duarte Maria e Pedro Noel da Luz - apresentam-se como “uma espécie de irmãos Coen à portuguesa” que “filmam à cão”, ou seja, em dois ou três dias filmam uma curta-metragem com as condições possíveis. O terror psicológico, o thriller, o sobrenatural e o experimental são os géneros de eleição da dupla de realizadores. Rodados no Algarve, os filmes contam com a colaboração de actores amadores locais com experiência de teatro e de actores de televisão com alguma popularidade.

Para além de ser transmitida na SIC Radical, a curta-metragem *Faminto* foi exibida na Cinemateca Portuguesa.

Dark Studios/M.P. Street

A produtora Dark Studios confunde-se com o nome do seu único realizador Rúben Ferreira. Criada em 2007, em Esposende, no Norte do país, quando Rúben Ferreira tinha apenas 13 anos, que assume como referências cinéfilas os “clássicos” *Predador*, *Regresso ao Futuro* e *Mad Max*. As suas primeiras curtas eram produzidas com uma câmara fotográfica e os actores eram recrutados entre amigos e familiares. A actividade manteve-se regular com a produção de curtas-metragens e, a partir de 2010, a produção passou a ser feita com uma câmara HD.³ Em 2012, a Dark Studios produziu a sua primeira longa-metragem,

3) *Criminalidade e delinquência* (2007), *O Milionário* (2007), *Alone* (2008), *TS7* (2009), *Lua com Açúcar* (2010), *Memórias de um Crime* (2010), *A Hora Errada* (2010), *As Aventuras do Tone e Doninha* (2010), *As Aventuras do Igor* (2010), *Os Nerds* (2011), *O Amor Mata* (2011), *O Lenhador Assassino* (2011), *O Lenhador Assassino 2* (2011), *Uma noite fodida* (2012), *O Lenhador Assassino 3* (2012), *O Estrondo* (2012), *O Bombom* (2012), *O Estrondo 2* (2013), *A Primeira Vez* (2013), *Viagens* (2013), *Zé da Branca na Aldeia Assombrada* (2013), *Um Acidente Inesperado* (2013), *Um Acidente Inesperado 2* (2013).

O Estrondo, protagonizado pelo humorista Alexandre Soares. Nos últimos dois anos, toda a produção da Dark Studios é feita em associação com os M.P. Street, um outro núcleo de produção que se popularizou na internet.

O colectivo M.P. Street está sedado em Vila Nova de Gaia e existe desde 2007. Desde o início, este grupo de humoristas produz vídeos de humor que variam entre pequenos filmes sobre o quotidiano ou cópias adaptadas de clássicos do cinema, tais como *Padrinho*, *Rocky* ou *Capuchinho Vermelho*. Para além dos filmes, estes colectivos também tem produzido pequenos *sketches* a parodiar anúncios publicitários televisivos que tem tido relativo sucesso nas redes sociais.

Em seis anos de existência, o conjunto de filme disponibilizados no canal do Youtube já totalizaram mais de 5 milhões de visualizações, com destaque para os filmes *O Estrondo* (1 959 694 visualizações) e *O Estrondo 2* (2 163 301 visualizações). Desde o sucesso de *O Estrondo*, a Dark Studios/M.P. Street tem diversificado as suas formas de divulgação: Youtube é a principal plataforma, chegando mesmo a organizar estreias dos filmes; criaram o Dark Studios TV, alojado na plataforma Kanais Meo (165676); o sítio darkstudios.pt tem informação sobre a filmografia já produzida e contactos profissionais. O sucesso nas redes sociais fê-los chegar aos media convencionais, apresentando filmes na SIC Radical e ser divulgados pela Rádio Nova Era e Antena 3.

Em 2012, da participação de Rúben Ferreira no *workshop* Videorun do Festival Curtas Vila do Conde - produção de um filme de 4 minutos em 48 horas - resultaria o filme *Linhas Cruzadas*. Também em 2012, Rúben Ferreira realizou *O Lenhador*, um remake do popular *Lenhador Assassino*. O sonho de Rúben Ferreira é “ser realizador, conseguir viver, fazendo cinema.”

Com uma presença discreta no circuito de festivais de vídeo e cinema, a Dark Studios apenas por uma vez foi distinguida, no caso com o prémio Melhor Edição no Festival de Curtas Metragens de Canelas para o filme *O Amor Mata*.

Comando

No final de 2011, uma curta-metragem foi notícia por ter vencido o prémio de melhor filme nacional no Festival de Cinema de Arouca e ter custado apenas

27 euros (dinheiro gasto em sangue falso e arame farpado). *Comando* (2010) tem argumento de Sonat Duyar (português de ascendência turca), realização de Patrício Faísca e produção da algarvia New Light Pictures (está sediada em Almancil). Para além do prémio em Arouca, o filme também conquistou distinções no Shortcutz de Lisboa, Bragacine e Festival de Curtas do Algarve.

A produção foi feita num curto espaço de tempo, com uma equipa de cerca de 12 pessoas na casa dos 20 anos, sem qualquer experiência, uma única *handycam* digital, e um pretexto de produção estranho: “Numa segunda-feira disseram à equipa da New Light Pictures que, no domingo seguinte, teriam acesso a réplicas de armas e a equipamento militar, tudo fruto da boa vontade de alguns amigos praticantes de “airsoft” (...). Durante esse muito limitado [período de] tempo tivemos de arranjar uma ideia para fazer um filme. Tínhamos armas, tínhamos uniformes, pensámos: vamos ter de fazer um filme de guerra”.

Comando é a única curta-metragem da New Light Pictures, uma pequena produtora que trabalha sobretudo com publicidade e eventos de carácter regional. Neste momento, a mesma equipa está a trabalhar na média-metragem *Agente K17*, um filme de ficção em torno de um agente secreto português.

Algumas considerações finais

Será este fenómeno do “cinema de bordas” de alguma forma comparável ao movimento de cinema de amadores que, apoiado na rede consolidada pelo cineclubismo, criou um circuito de produção e exibição alternativo no final dos anos 50 do século XX? Ainda que possa ter algumas semelhanças processuais, estes *youtubers* do início do séc. XXI não tem os mesmos consumos cinéfilos da geração de transição para o novo cinema português. Se aquele tempo permitiu o aparecimento de cineastas como António Campos, António Reis ou Vasco Branco, a generalidade dos “filmes de bordas” são produzidos e realizados por uma geração infantilizada pelo cinema norte-americano de baixa qualidade que predomina nas salas portuguesas. O que a generalidade dos “filmes de bordas” reproduz são uma série de convenções de género e subgéneros filmicos - filme de terror, comédia adolescente e policial, entre outros - de uma forma muito

grosseira e estereotipada. Como alerta Lyra (2009: 39), estas práticas e influências “não são apenas fruto da concepção de seus realizadores, mas sim de todas as circunstâncias que envolvem essa concepção”, nomeadamente o imaginário das comunidades onde são produzidos. A questão do género surge aqui sobretudo como “um modelo de produção, ao qual não são estranhas as circunstâncias sociais e históricas de uma determinada colectividade”. O potencial espectador também entra nesta equação, já que o filme de género é o que melhor responde às expectativas da generalidade do público-alvo, articulando claramente a produção com as práticas quotidianas e com os hábitos mediáticos, nomeadamente televisivos.

Será este circuito de acesso livre e gratuito capaz de gerar uma alternativa para o financiamento da produção e distribuição de cinema ou vídeo em Portugal? Apesar destes produtores apostarem nos meios de divulgação alternativos, foram os meios de comunicação convencionais - a televisão, a rádio e as salas de cinema comercial - que ajudaram à divulgação e popularização dos principais “filmes de bordas” portugueses. A SIC Radical, com um perfil de programação mais alternativo (do tipo *trash*) - onde, por exemplo, se consolidaram fenómenos de popularidade como os Gato Fedorento, Os Homens da Luta ou Bruno Aleixo - e mais jovem, foi maioritariamente responsável por fenómenos de popularidade como *O Ninja das Caldas* ou a saga *O Lenhador Assassino*. A banalização do circuito dos festivais em Portugal - que nos últimos anos viu multiplicar o número de iniciativas e decair a qualidade dos filmes seleccionados - tem permitido a muitos destes filmes circular e obter uma espécie de certificação também na blogosfera e nas redes sociais.

Os subsídios atribuídos pelo ICA ao filme *100 Volta* e o automático a *Balas & Bolinhos - O Último Capítulo* (por ter ultrapassado os 20 mil espectadores nas salas nacionais) terá sido um caso pontual ou poderá ser uma prática que entretanto se generalize na tentativa de promover a profissionalização e regulação deste tipo de produção? Em alguns casos, como a Lightbox, este tipo de produção “de bordas” permitiu mesmo a transição das produtoras para o mercado profissional. Outro exemplo claro da transição de uma produção “de bordas” para uma produção profissional é o caso da evolução da actual indústria de filmes pornográficos portugueses. De resto, o próprio carácter transitório

destas experiências, sobretudo a falta de retorno financeiro, não permitirá que estes projectos persistam de forma consistente e recorrente por muitos anos na idade adulta dos promotores, passando a ser encarados essencialmente como uma ocupação a tempo parcial (através da realização de trabalhos de registo de eventos sociais ou religiosos) ou um passatempo. Apesar da afirmação deste fenómeno estar assente na revolução tecnológica - simultaneamente ao nível dos meios de produção (HD, Adobe Premiere, Apple Final Cut, Microsoft Windows Movie Maker, etc.) e de distribuição (internet), assim como a popularização do modo de produção DIY (*do it yourself*) -, são precisamente esses limites tecnológicos - expressos na qualidade dos equipamentos, das condições de iluminação e de captação de som, nos *castings* para actores, nos *sets* de rodagem e nas condições de pós-produção - que condicionam a profissionalização desta actividade produtiva.

Há, ainda, algumas considerações gerais sobre a generalidades destes “filmes de bordas” que interessa registar.

Os filmes parecem ter um índice de sucesso junto de um público marcadamente local, e também não parece ser mera coincidência que estes fenómenos analisados - lembro que são apenas os mais mediáticos - surjam em zonas suburbanas ou mesmo rurais. Tal como argumenta Bernadette Lyra (2009: 31) para o “cinema de bordas” brasileiro, os filmes são “adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas” porque os realizadores dos “filmes de bordas” portugueses também moram nessas periferias e integram essas comunidades com o público alvo.

Consciente ou inconscientemente, os “filmes de bordas” portugueses reproduzem e popularizam ainda vários clichés politicamente incorrectos de certos sectores da sociedade portuguesa. A relativa falta de regulação dessas plataformas em rede permite o uso de uma linguagem informal, recheada de palavrões e gíria suburbana, e de um humor machista e boçal característico deste tipo de produção e que agradam ao público a que se destina, sobretudo a espectadores adolescentes. A recorrente ridicularização de grupos minoritários e o tratamento inconsequente de situações socialmente complexas, como a violência doméstica ou o *bullying*, aproximam este tipo de filmes de um registo assumidamente xenófobo, homofóbico, sexista e intolerante.

Estes “filmes de bordas” aqui tratados apresentam com frequência momentos de auto-ironia, auto-ridicularização e auto-crítica, que são assumidos e até usados como justificção para uma falta de qualidade técnica ou logística. Também aqui parecem válidas as considerações de Bernadette Lyra (2009: 37) para o caso brasileiro: “O estilo desses filmes, em geral, tende para o excesso ou a precariedade, estando muito próximo, também, da trivialização de códigos sonoros e imagéticos. E, não raro, os filmes se apropriam de formas expressivas que são consideradas artefatos da ‘baixa’ cultura e da cultura de massa, fagocitando-as e adaptando-as aos contratos da imagem em movimento, constituindo, assim, fenômenos cinematográficos por vezes considerados como ‘lixo cultural’.” O eventual excesso é medido, por produtores e por espectadores, em relação ao cânone cinematográfico ou audiovisual estabelecido.

Finalmente, para reflexão futura, interessa-me fechar esta breve análise com uma referência ao conceito de “cinema de atrações”. Conceptualizado pelo historiador norte-americano Tom Gunning em 1984, o “cinema de atrações” é um fenômeno que remonta para a história do cinema dos primórdios, quando o tipo de cinema dominante não era o narrativo. A prioridade da maioria das produções pré-Griffith (*O Nascimento de uma Nação*, 1915) não era a de contar histórias, mas sobretudo atrair a atenção do espectador numa experiência muito mais próxima do circo e das artes populares. Ao contrário do cinema narrativo, o cinema de atrações está mais preocupado em mostrar do que em contar, insistindo nos efeitos de espetáculo e na exploração de sensações fortes no espectador.

Referências Bibliográficas

- Cánepa, Laura (2011). “O cinema de bordas e a estética trash”. In: *XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom*. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>>.

Freire Filho, João (2007). *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e a micropolítica do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad.

LaGuardia, David (2008). *Trash culture: essays in popular criticism*. Bloomington: Xlibris.

Lyra, Bernadette & Santana, Gelson (2006). *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis.

Lyra, Bernadette (2009). “Cinema periférico de bordas”. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. Vol. 6, n. 15, pp. 31-47.

SCONCE, Jeffrey (1995). “Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”. In: *Screen*. V. 36. pp. 371-393.



Oliveira e Dreyer: Uma certa afinidade espiritual

Eduardo Paz Barroso¹

*“sabe Deus quanto a beleza me custa e quanto o ganho
é imponderável,”*
Herberto Helder ²

São vários os cruzamentos que se podem estabelecer entre as obras de Manoel de Oliveira e de Carl Theodor Dreyer. Não é por acaso que *Gertrud* (1964) é um dos filmes de eleição de Oliveira. Corresponde a uma certa forma demonstrar como o cinema se relaciona com a transcendência e transporta o segredo das imagens, numa linguagem levada até ao limite. Eis, portanto, o que se constitui aqui como questão fundamental, a aproximar estes realizadores, permitindo detectar entre ambos uma certa afinidade espiritual.

É possível reconhecer uma metafísica comum à força e aos valores transmitidos pelos planos de um e de outro. Por outro lado, há também que ter em conta a especificidade cultural de cada um dos cineastas. Formalmente distinta, desde logo através dos fundamentos religiosos que animam estas duas obras, possui porém um ambiente estético comum, assente numa concepção da beleza indissociável do mistério e do poder de revelação da palavra em acto, e na convicção de que o cinema é capaz de ajudar a tornar inteligível o divino. A ideia de Jean Renoir segundo a qual “a exploração do artista visa o conhecimento da alma”, formulada justamente a propósito de Dreyer, também se pode aplicar a filmes de Oliveira. “Seja como for é o realizador mais sério que conheci,

1) Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação da FCHS da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom da Universidade da Beira Interior

2) *Servidões*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2013 p. 30

ou conheço”, escrevia o cineasta português a propósito do autor de *Ordet (A Palavra, 1954)*, numa nota publicada num catálogo da Cinemateca Portuguesa. É estimulante conhecer melhor os motivos da admiração expressa por Manoel de Oliveira, a qual envolve uma relação com o teatro por um lado, e por outro a fixação num conhecimento que depende da capacidade da câmara indagar o ser, na intimidade das suas conjecturas, ao mesmo tempo que se conjuga com a estranheza das personagens.

Quando em 2008 o Museu de Serralves dedicou uma enorme exposição à obra de Manoel de Oliveira, por ocasião da celebração do centésimo aniversário do realizador, ficou bem patente a actual dialéctica entre o filmico e o universo da arte contemporânea. A admiração do cineasta por Carl Th. Dreyer não podia deixar de se manifestar nessa ocasião especial que foi igualmente o momento privilegiado para a organização de uma retrospectiva que se articulou com alguns dos filmes preferidos de Oliveira.

Uma das questões equacionadas nesta exposição, de complexa montagem, que colocou em evidência dimensões visuais e documentais, cenográficas e teatrais da obra de Oliveira confrontadas com a perspectiva contemporânea do cinema, enfatizado enquanto sortilégio da imagem e ética da criação, dizia justamente respeito à pertinência da discussão sobre a condição contemporânea de Autor. Uma discussão para a qual em diferentes situações, Oliveira convoca Dreyer, a par de alguns outros nomes com os quais cultivou afinidades artísticas e morais. Questão que leva à reinscrição, no sentido mais polissémico que possamos conceber, do cinema no museu de arte contemporânea, encontrando aí um lugar experimental, e novas condições de diálogo com a memória e a cultura. A Cinemateca enquanto instituição e repositório acaba também por se ver recentrada neste processo. E neste caso concreto, a Cinemateca Portuguesa cujo director então era João Bénard da Costa, igualmente um dos comissários da mostra.

Toda a obra de arte é, em certa medida, objecto de influência, e as grandes obras são elas próprias geradoras de influência, a partir de um estatuto mais ou menos canónico, se nos quisermos servir da concepção bem conhecida de Harold Bloom. No caso de Oliveira, considerada a autenticidade da sua abordagem aos fenómenos humanos e a enorme originalidade da sua metodologia de criação,

talvez essa questão da influência deva ser, com mais propriedade, encarada no plano dos cruzamentos e da irradiação de um saber prático que se auratiza enquanto *ritualização* do acto de filmar. Num texto sobre *Os Canibais* (1988) Serge Daney fornece estimulantes pistas para conjugarmos Oliveira com Renoir e Dreyer, Lubitsch e Visconti, que ocorrem no exercício de uma liberdade, que nunca passa pela citação, mas pela *saudação*. Uma saudação interpretada como reconhecimento da necessidade do cinema se confrontar com “as coisas mais terríveis”, ao mesmo tempo que reclama de si próprio uma pureza nuclear.³ A duração e o recurso à música enquanto factor de integração da cena na sua teatralidade congénita e imaculada, perspectivam, segundo Daney, significativos pontos de contacto de Oliveira com a obra de Carl Th. Dreyer, para quem “o estilo de um filme, se este é uma obra de arte, é o produto de um grande número de componentes”. Enquadramento, jogo de ritmo, relações de intensidade das superfícies coloridas, o modo como a luz e a sombra interagem, são aspectos determinantes para definir um estilo que é sempre o contrário de uma aparente impessoalidade. Trata-se da condição imprescindível para que o filme possa descrever “a vida interior”, e libertar-se do registo fotográfico (Dreyer, 1965). Precisamente aquilo que Oliveira privilegia com uma simbologia muito pessoal.

Renoir num comentário onde visita o autor de *A Palavra*, com quem contactou algumas vezes, não podendo todavia, e nas suas palavras, “vangloriar-se” de o conhecer bem, encontra nele uma dimensão que não é “concreta” nem “abstracta”, e não obstante a verdade dos seus personagens causa grande perturbação. Marie Falconetti (no papel de Joana d’Arc) rapou o crânio a pedido de Dreyer, para interpretar uma cena na prisão. O que podia ser interpretado como uma dimensão sacrificial, determinada pela fidelidade a uma verdade exterior, é considerado por Jean Renoir sobretudo como uma condição de inspiração: “a visão desse admirável rosto, privado do seu ornamento natural, mergulhava Dreyer no coração mesmo do assunto. Esta cabeça rapada era a pureza de Joana d’Arc. Era a sua fé. Era a sua coragem invencível. Era a sua inocência, mais

3) Ver folha de sala da retrospectiva apresentada no Museu de Serralves, *Manoel de Oliveira: ver e rever todos os filmes e mais alguns ainda...*, Setembro -Novembro, 2008

forte do que as engrenagens dos juizes. Era a resistência à opressão e à tirania” (Renoir, 1979).

Esta é uma outra perspectiva do rosto da atriz, através do qual é possível aceder ao valor da humildade. O cinema dá lugar ao espanto, reflecte as afinidades entre Deus e a pobreza, encaradas por Jean Renoir como condições de purificação. E o cinema aproxima-se desta forma do milagre, para se fazer aceitação daquilo que se não pode compreender. Também podemos reconhecer em Oliveira este tipo de conhecimento espiritual, esta vontade em ultrapassar os constrangimentos materiais do mundo, para criar um outro espaço. Não é motivo de surpresa que tenha escolhido *Gertrud* (1964) o último e em certa medida mais incompreendido filme do realizador dinamarquês, como uma das obras incluídas no ciclo dedicado à sua própria retrospectiva integral intitulado *Manoel de Oliveira: ver todos os filmes e mais alguns ainda...*

Gertrud (Nina Pens Rode) é a personagem feminina em torno da qual se desenrola a esperança e a decepção. A sua relação com três homens, o marido, Bendt Rode (Gustav Kanning), um jovem amante, pianista, Baard Owe (Erland Jansson), e um ex-amante, poeta, Ebe Rode (Gabriel Lindman), deixa-a suspensa entre escolhas e punições, mas também entregue a si própria e aos seus reflexos, ou à vontade de desaparecer, para melhor se procurar, como se assim pudesse desse modo contrariar a voracidade das paixões. Podemos tentar caracterizar sucintamente cada um destes personagens masculinos: o marido, fechado na sua posição social, numa pose de compromissos que envolvem a sua condição política. O pianista, jovem amante, interessado na sensualidade do prazer carnal. O poeta, antigo amante, funciona como uma recordação sublimada. Quanto a Gertrud diz de si própria, como salienta João Bénard da Costa: “Eu sou muitas coisas”. Por isso o crítico escreve: “Socraticamente, *Gertrud* quer conhecer-se a si própria. Dreyerianamente, *Gertrud* é um filme descentrado. Não há uma linha progressiva no filme. Várias linhas que confluem. Como na segunda cena, junto ao lago, em que o levíssimo remoinho das águas move tudo sem que a câmara jamais se mova. É por reflexos que o filme se centra. É por reflexos que o filme se descentra” (Bénard da Costa, 2007). Porém nesse movimento em direcção a si, nessa vertigem contida, quase rodeada de vazio, em que esta mulher quer saber quem é, há uma nudez que só psicanaliticamente pode ser lida. Ao não escolher

nenhum dos homens e ao escolher-se a si própria, ou à sua solidão, Gertrud adquire uma textura puramente cinematográfica, assente em espelhos e imagens de sonhos. Coisas que o psiquiatra do filme, Axel Strobye (Axel Nygren) não pode redimir. É por isso que este filme cheio de “reflexos” (Bénard da Costa, 2007) se reflecte, de certo modo, no pensamento de Oliveira.

A estreia de *Gertrud* coincide com um momento alto da *Nouvelle Vague*, se bem que aparentemente nada de óbvio aproxima as sensibilidades expressas no movimento com as suas reivindicações e desconstruções, a rua e o quotidiano tomados de “assalto”, e o filme de Dreyer, caracterizado pela contenção ritmada do discurso, banhado por cambiantes de luz, arquitectado com um rigor complexo. O filme do realizador dinamarquês chegou até a ser qualificado de “senil” por alguma crítica e esteve pouco tempo em exibição. Mais tarde, os *Cahiers*, através de Godard, Rivette, Rohmer, olharam com olhos de ver este filme derradeiro, e acabam por o situar para além da dicotomia que reduz a obra de Carl Th. Dreyer a uma oscilação entre a mitificação e o efeito desconcertante, representada em filmes como *Vampyr* (1932) mal acolhido na estreia em Berlim, ou *Ordet* (1954), com uma episódica carreira comercial, exemplos mais conhecidos de uma filmografia com 14 longas-metragens num total de 22 títulos (Font: 2000, 63).

Porquê então este regresso, esta veemente manifestação de interesse por parte de autores chave da *Nouvelle Vague*? Godard comparou *Gertrud* em “loucura e beleza” aos últimos quartetos de Beethoven (Fonte: 2000, 69), (Bénard da Costa, 2007). E em *Vivre sa Vie* (1962), do mesmo Jean-Luc Godard, uma personagem nuclear vê (e vê-se diante de) *La Passion de Jeanne d’Arc* de Dreyer. Mais do que uma situação de filme dentro do filme, trata-se neste caso de uma convocação, de *arrastar* emocional e esteticamente um filme para o universo de outro. Um ensaio crítico de M. S. Fonseca contribui para o esclarecimento desta empatia, quando, ao explicar o escândalo causado pela estreia de *Gertrud* valoriza nele o despojamento, uma certa contradição entre a solenidade dos personagens, o seu tipo comum, e a captação de todos os ruídos que conferem um efeito de realismo, em contraponto ao silêncio interior da acção em que esses mesmos personagens se encontram mergulhados. Outro factor sublinhado por M.S. Fonseca, diz respeito ao lugar da mulher, sempre a enigmática desestabilizadora de uma

ordem masculina e tema obsessivo em Dreyer: “Sob o espírito da mulher, diz-se, se funda a obra de Dreyer. Se tem tal espírito uma característica, a que, de Anne, a Gertrud se detecta, é a do fervor da entrega, do desejo que não vacila. Nesse rumor se perdem, alheias à vaidade – à vã idade – dos homens” (Fonseca, s/d).

A modernidade deste autor e o facto especial deste filme, constituir “a obra prima de uma cinemateca imaginária”, (Fonseca, s/d) tornam mais claro o fervor crítico e estético com que a *Nouvelle Vague* o distingue. Os *Cahiers*, com a defesa de uma realidade estética que abre caminho à consagração da noção de Autor em cinema, elegem um conjunto de realizadores de referência. Rivette, por exemplo, num artigo publicado na revista no final dos anos 60,⁴ destaca o vocabulário onírico de *Gertrud*, uma interpenetração entre relato de sonho e “sessão análise”, uma espécie de deslizar sonâmbulo, expresso em planos longos. A reflexão sobre o significado da montagem como técnica de grande poder bem como o processo de rarefacção da imagem no cinema moderno, leva Rivette a defender que *Gertrud* é eloquente na sua modernidade, não obstante uma aparência clássica (Fonte: 2000, 64-65).

Conhecemos os motivos pelos quais Oliveira (também) escolhe *Gertrud* e as razões pelas quais os *Cahiers* o escolhem a ele, reconhecendo-o como um realizador inquietante, dotado e ousado, que concilia capacidade de interpelação e humanismo com um sólido sentido de contemplação.⁵ Oliveira entronca numa genealogia estética que dá à crítica motivos para se renovar. Quanto a Dreyer, tinha fundado para ela um horizonte de reflexão. Nesta aproximação se pode ler um texto de Oliveira, publicado nos *Cahiers du Cinema* em Maio de 2001. Manoel de Oliveira recorda o primeiro filme de Dreyer que viu, *A Paixão de Joana d’Arc* (1928) que escandalizou pelo (ab)uso de grandes planos, como se fossem uma sucessão de frescos, dramatizados pelo poder das palavras. Ao

4) Ver Jacques Rivette, Sylvie Pierre, Jean Narboni, “Montage”, *Cahiers du Cinema* n°210, Março de 1969, appud Fonte, 2000.

5) São diversas as referências e análises críticas à obra de Manoel de Oliveira nos *Cahiers du Cinema*, fundamentalmente a partir do início da década de 80. Uma das primeiras é assinada por Serge Daney publicada no n° 301 dos Cahiers em Junho de 1979. O texto de Oliveira sobre Dreyer publicado no n° 557 da revista, em Maio de 2001, aqui comentado é também uma reconfirmação do prestígio do realizador e da sua inclusão num espaço crítico, por si mesmo revelador das afinidades que o aproximam do realizador de Gertrud.

lembrar que foram requeridos por Carl Th. Dreyer meios técnicos dispendiosos que ele acabou por não utilizar, o realizador português faz uma observação curiosa: um realizador é muitas vezes incompreendido (inclusive por os próprios actores). Requerer meios que depois acabam por não se revestir de utilidade para a versão final do filme, é inerente à condição experimental do cinema partilhada por estes dois autores. Quando uma certa ingratidão paira durante o processo de realização, é o equivalente ao preço a pagar pela soberania de um olhar. Este é um princípio muito caro a Oliveira, do qual nunca abriu mão, pois nunca em nada transigiu, o que confere uma invulgar dimensão ética às suas concepções estéticas. O seu texto publicado nos *Cahiers* é uma reflexão sobre um dos grandes temas que a aproxima de Dreyer, realizador que “pressente o cinema do futuro” porque teve a força para filmar a palavra, que era em primeiro lugar teatro. Resultado: a palavra não corta (ou rompe, ou corrompe) a imagem, que assim fica resgata de uma espécie de solidão. Como se, ao falar do autor dinamarquês Oliveira falasse, inevitavelmente, de si próprio.

A relação entre cinema e teatro é determinante quer no trabalho de Oliveira, quer no Dreyer para quem “o verdadeiro cinema sonoro não deve ser teatro filmado”. Entre cada um destes domínios artísticos existe uma diferença cultural que passa pela distinção entre a representação e a dimensão ontológica que implica a manifestação do ser (Dreyer, 1962). Já a conhecida tese de Oliveira para quem “o cinema é um processo audiovisual de fixação da cultura”, remete para uma relação com o teatro que bem poderia ser de *captura*, isto é, uma maneira de explicitar a palavra e transformar a representação em revelação metafísica. Veja-se por exemplo *Acto da Primavera* (1963) onde devido a limitações técnicas e orçamentais existe uma separação entre a recolha do som e as filmagens, tendo sido a gravação das vozes feita posteriormente num estúdio improvisado. O filme regista um auto popular que celebra a paixão de Cristo. Mas nele a palavra e a imagem possuem uma identidade própria, funcionam com uma reconhecida autonomia, que será acentuada noutros filmes ao longo da obra de Oliveira, que então se estava longe de imaginar que iria ser tão vasta e profícua. Ao fazer entrar o teatro no cinema, Oliveira não rompe com a contiguidade entre o teatro e o real factual. O *Acto da Primavera* é um filme que se revela no interior de si próprio, quer como ritual, quer na vertente técnica, quando aparecem sinais

e marcas da sua construção. Este paralelismo entre cinema e teatro vai dar um mote para uma característica nuclear no pensamento filmico de Oliveira que pode ser sistematizada nestes termos: “Quase não há movimentos de câmara e a palavra adquire assim um outro protagonismo. A palavra acontece em paralelo à imagem, não a comentando nem sendo por ela ilustrada” (Fernandes, 2008:17).

Esta mutação da condição teatral em cinema é objecto da reflexão de Dreyer. Para o realizador dinamarquês o cinema sonoro não precisava de explorar efeitos, nem adereços musicais, para captar o conteúdo psicológico da acção, que era o que mais lhe importava. A “matéria bruta do drama” deve libertar-se da artificialidade, abandonar a “forma teatral” (Dreyer, 1963). Este tipo de vir filmico envolve uma duração, uma temporalidade suspensa, que se pressente e sente, mas que parece não existir. Oliveira muito cedo se interessou profundamente por aquilo que nas palavras de Dreyer é uma “intemporalidade” graças à qual é possível atravessar o movimento, superando-o, e confrontar de uma outra maneira o espectador com aquilo que está a acontecer no ecrã (Bello, 2010). O peso da verbalização é, neste caso, imenso. E em conjunto com as opções evidenciadas na *mise-en-scène*, relativiza a intriga, o que ajuda a fazer da filmagem um acto de liberdade que dispensa qualquer tipo de retórica ideológica. Em Dreyer a essência da *mise-en-scène* é de uma simplicidade poética. Em Oliveira, pelo contrário é teatralizada (como também defende Maria do Rosário Lupi Bello:2010). Há no entanto uma confluência dos dois realizadores para um conceito de abstracção que em ambos preside à função introspectiva do cinema, isto é, à capacidade para transgredir e superar a imediatidade do visível, do concreto, do formal. Neste sentido é válido afirmar, “que a abstracção é, para ambos os realizadores, o ponto máximo de significação que a apetência concreta do cinema (no sentido, propriamente, de “carnal”), na sua vocação eminentemente (e profundamente) narrativa, pode dar” (Bello, 2010).

Uma afirmação de Manoel de Oliveira a propósito de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974) é esclarecedora a este respeito: “Por outras palavras, interpretar é compreender, é conhecer, é amar. Enfim, a simples transposição de um para outro meio de expressão é, por si e se o merecer, um acto criador” (Oliveira, 2008: 43). É pois mediante esta dedicada leitura e conseqüente penetração no âmago de um texto, que se configura outro plano de expressão. Esta última

encontra equivalência num outro tipo de narrativa. O realizador prescinde da acção propriamente dita, na acepção convencional do termo, desloca o material literário para a condição abstracta da imagem. Finalmente é ela que conta uma história diferente, criada de propósito para a linguagem do filme.

A abstracção para Dreyer é condição para romper com o naturalismo, não lhe interessava um cinema divorciado do fenómeno espiritual que advém da *responsabilidade* da contemplação. Ao perguntar-se a si próprio como seria possível a renovação artística do cinema, só encontra uma resposta: utilizar a abstracção como um meio. “Para que seja bem entendido, direi que a abstracção é qualquer coisa exigindo do artista que saiba abstrair-se a si mesmo da realidade, para reforçar o conteúdo espiritual da sua obra” (Dreyer, 1965). O caminho que conduz a essa história diferente a que nos referíamos é um método, uma via de significação, para *transformar a realidade* (Dreyer), uma vez que a imagem, neste caso, só pode ser significação de si própria.

Mas naturalmente que estas duas obras (cuja análise mais detalhada exige um outro espaço) possuem uma identidade própria e por isso afastam-se em vários aspectos. O que não invalida a admiração e a cumplicidade estética que Oliveira manifesta em relação ao realizador de *Gertrud*. Muitas coisas distinguem portanto Oliveira de Dreyer. Este último defende um cinema arquitectural, e vê nessa manifestação plástica uma particular afinidade com o trabalho do realizador que compara a um arquitecto (Dreyer, 1965). Já Oliveira interessa-se pelo teatro como condição necessária à existência do cinema, que o fixa, o que não é sinónimo de mero registo. Repare-se aliás no que diz Manoel de Oliveira a propósito de *Le Soulier de Satin* (1985), “a representação dos actores era dirigida frente à câmara, a falar directamente para ela, afrontando deliberadamente uma suposta teatralidade e abstraindo dos preconceitos que pesavam ainda sobre a ideia de cinema” (Oliveira: 2008, 46-47). Para ele trata-se de levar até às últimas consequências a mutação alquímica do teatro em cinema, fazer, *sem mentir*, dessa matéria dramática um acto de criação cinematográfica.

Existem também diferenças culturais e religiosas significativas quanto à época e à sensibilidade geográfica. Nórdico e luterano o realizador dinamarquês, mediterrânico e católico o cineasta português. A dimensão religiosa, muito forte em cada uma destas obras, não fica confinada a filmes de natureza mais

especificamente religiosa. É como se o cinema participasse de um milagre, e permaneça associado à manifestação de uma transcendência que confere a cada cena uma autenticidade imprevisível. O que leva a uma espécie de contraponto entre uma contenção exacerbada, quase minimalista (para utilizar uma concepção modernista) em Dreyer, e melodramática, impulsionada pela inspiração literária, centrada em Camilo, Régio e Agustina, ou até “barroca” em Oliveira. “Há um conteúdo de fundo que revela as diferentes origens dos dois cineastas - Carl Dreyer usa sobretudo a intensidade da tragédia na construção das suas obras, enquanto Manoel de Oliveira se aproxima do registo melodramático” (Bello, 2010).⁶

O apelo e a revisitação do cinema mudo com o seu valor onírico, e o modo como Dreyer foca os seus actores em *Gertrud*, são para Oliveira reflexo de um entendimento invulgar da incomunicabilidade, do seu peso, do valor da escuta (da palavra e da imagem) *convertido* em esperança. Actores que falam de si e por si, até que esse discurso faça sentido na interpretação de quem o está a ver. Perspectiva muito estimada por Oliveira, pois sempre disse que um filme se completa implicando o espectador na sua recepção. Tal perspectiva é reveladora de uma coincidência com as formulações teóricas de Umberto Eco sobre a “Obra Aberta”, mas aqui reenquadradas pela importância que o cineasta português atribui à intuição, ao lado inconsciente do trabalho do realizador que “não pode conhecer tudo aquilo que faz”, acabando por se descobrir um pouco mais nesse seu processo de criação.

A ideia de Deus e a metafísica da crença em Dreyer constituem motivo de reflexão para Oliveira. A angústia de um percurso que se move da crença até ao cepticismo encontra-se bem presente em *Gertrud* que, para Manoel de Oliveira significa, de certa forma, o próprio Dreyer, ou pelo menos “confunde-se” com ele. A angústia exprime-se na devolução de uma pergunta. Veja-se a cena em que Gertrud é interrogada, por um dos amantes, sobre se acredita em Deus, e funciona como um espelho. Para tomar como sua uma tal interrogação, sem

6) O artigo de Maria do Rosário Lupi Bello (ver bibliografia) dá um relevante contributo a esta tão pouco explorada perspectiva comparativista, designadamente ao destacar o que considera serem “três pontos de divergência” entre os dois cineastas e que são justamente comentados nesta passagem.

todavia chegar a dar uma resposta. Não existe neste comportamento qualquer recusa. Apenas, a desamparada humildade de uma dúvida extrema, com a qual Oliveira se identifica porque em vários dos seus filmes, de uma forma ou de outra, é também esta mesma questão que é enquadrada.

Falar de enquadramento a este respeito implica um sentido não apenas metafórico. Num ensaio sobre a relação do autor de *A Palavra* com a imagem cinematográfica e pictórica, Luís Noronha da Costa, realça a arte do cinema enquanto “enquadramento puro”. E na obra do autor dinamarquês cada imagem se faz habitação de um ser único, acabando por determinar (ou não) uma crença do espectador. “As imagens-sons de Dreyer criam assim, e por isso, o seu espaço-habitação próprio, independentes do espectador, mas simultaneamente, na mais profunda união, porque a sua imaginação pousada no seu meio encontra no lugar geométrico da tela a imaginação nascente e ainda pura do espectador” (Noronha da Costa s/d). O enquadramento e o seu significado mais profundo remete para uma revelação, a imagem que faz ver e perguntar.

É exactamente deste tipo de preocupação que comunga a cinematografia de Oliveira. Na sua obra está igualmente presente a materialidade da imagem, a “imagem-coisa” que tanto fascina Noronha da Costa. A câmara afirma-se plenamente para melhor se negar. Ou, como diz Dreyer, trata-se de “utilizar a câmara para apagar a câmara”. Noronha da Costa detém-se nesta afirmação emblemática para exprimir um fenómeno cinematográfico “onde a imagem das coisas (...) não se separa da Coisa da Imagem”. À sua maneira Oliveira persegue essa identidade essencial da imagem, quando sabe de antemão o que quer, e sobretudo como quer filmar. O cineasta de *Gertrud* é dos realizadores que mais admira. Elogia-lhe a sinceridade, a capacidade de recuperar uma “humanidade perdida”, o modo como concilia rigor e humildade na busca de uma essencialidade, e filia cada uma destas qualidades em distintos momentos da sua cinematografia. Quando Oliveira afirma que Dreyer é o “realizador mais sério” que conhece, também partilha uma certeza que o embaraça, porque sabe que paira nele um mistério que só as imagens, repetidamente, podem consciencializar.⁷ É ainda e

7) Ver depoimento de Manoel de Oliveira no catálogo da retrospectiva de Carl T. Dreyer, panorama do cinema dinamarquês, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d.

sempre desse mistério que Luís Noronha da Costa nos fala quando relaciona a pintura de Munch com a obra do realizador dinamarquês para fazer notar que as imagens se fazem ouvir e som se torna visível.

Na recusa de um certo tipo de cinema que reconhecemos comum a estas duas obras, encontra-se uma *esperança de eternidade*, toda uma organização do pensamento assente na determinação, talvez mesmo na obstinação em fazer com que o espectador aceite a dificuldade de uma exigência contemplativa que lhe é pedida, para depois se deixar transformar por ela. Para Carl Th. Dreyer, a matéria do filme vai além, muito além das expectativas criadas. Não se trata de verificar nada, mas de nascer/acontecer em conjunto com o que é projectado no ecrã. Noronha da Costa detém-se na experiência que este realizador torna possível, vive-a com uma consciência pictórica: "as imagens enquanto som e o som enquanto imagem formam-se aquém do plano da nossa retina; ou, como que fisicamente nascendo do nosso cérebro". Mas só inscrevendo o cinema num diálogo com a história da pintura, se torna possível configurar o acontecimento mental específico a que este dá lugar. Aliás isso explica a abordagem de Noronha da Costa ao relacionar o fenómeno do enquadramento a partir de linguagens que definem o espaço do cinema e o espaço da pintura, a música das palavras e dos silêncios, e a das imagens e dos pigmentos. Condição necessária para a coincidência entre a representação e a coisa isto é, para uma e outra se tornarem inseparáveis (Noronha da Costa s/d).

E o que é, no cinema de Oliveira, é do domínio do inseparável? Não é fácil ter quanto a isso uma certeza, mas é possível adiantar algumas hipóteses. Por um lado, o imponderável, o indefinível de uma cena e a ideia que o cineasta constrói para a filmar. Mas fundamentalmente, aquilo que nesta obra nos restitui a ideia de impossibilidade de separação, passa por um entendimento do cinema como busca de uma união indecifrável. Questões originalmente formuladas por João Bénard da Costa (2007), num texto suscitado por *Party* (1996) o quinto filme de Oliveira baseado num texto de Agustina Bessa-Luís, mas que podem abarcar uma parte muito substancial de toda a sua obra. Relações entre homens e mulheres, que se cruzam entre o espaço romanesco e o fílmico, dão azo a uma radicalidade de "imagens desmandadas", de uma "beleza convulsiva". Esta assenta numa contínua capacidade de experimentar, na "posse de um segredo"

que deve permanecer como tal. Daí a pergunta do exegeta de Oliveira: quando o espectador julga que viu tudo, ainda lhe falta (e faltará sempre?) ver alguma coisa mais. Uma fala de *Um Filme Falado* (2003) citada por Bénard da Costa não podia ser mais clara: “A união só é possível com o ausente”. Neste filme, com o mediterrâneo posto em cena, transmissor de uma certa dimensão iniciática, com uma mãe (Rosa Maria/ Leonor Silveira) a levar a sua filha (Maria Joana / Filipa Almeida) numa viagem até à Índia, mergulhamos numa espécie de vazio de civilização. Como se dela apenas se conhecessem imagens virtuais, que nunca podem substituir a vitalidade e a sacralidade dos lugares e dos vestígios. Convocar esta civilização de que a Grécia é a origem é um gesto trágico que assinala a vontade de reunir o espectador a essa ausência, para que a memória lhe seja devolvida. De facto, é para essa união que Oliveira tem caminhado filme a filme. “É dessa união - entre homens e mulheres, entre imagens e sons, entre espaço e tempo, entre cinema e cinema – que Oliveira se aproxima cada vez mais” (Bénard da Costa, 2007). Em termos absolutos esta união é uma impossibilidade, mas os filmes do realizador vivem-na como possibilidade, e radicalizam todas as hipóteses disso poder acontecer.

Talvez Dreyer e Oliveira se encontrem também nesse vínculo a uma ausência que só o cinema presentifica expondo-se fantasmaticamente como ilusão de si próprio e como reconhecimento - e já agora exploração da alma -, se quisermos permanecer fiéis à asserção de Jean Renoir. A estranheza dos personagens que povoam os ecrãs onde se projectam os filmes dos dois realizadores poderá então ser mais fácil de aceitar, o que sempre contribui para que o cinema fique mais perto daquilo que o distingue de tudo e que, em certo sentido, permanece como o poder de criar a aparição e o desaparecimento.

Referências Bibliográficas

Bénard da Costa, João

- *Folha de Sala sobre Gertrud*, 1964, Ciclo Como o Cinema Era Belo – 50
Filmes inesquecíveis, Fundação Calouste Gulbenkian, 14, Janeiro, 2007

- *Folha de Sala sobre Party, Folhas da Cinemateca*, 16-10-2007, reeditada no âmbito do ciclo “Manoel de Oliveira: ver e rever todos os filmes e mais alguns ainda...”, Museu de Serralves, Porto, 2008
- Bello, M.R. Luppi “A instável estabilidade: Aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira”, in Junqueira, R. S. (org.), *Manoel de Oliveira: uma presença: Estudos de literatura e cinema*, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010, pp.29-47
- Costa, Luís Noronha da “Dreyer ou o mistério do enquadramento” Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d.
- Dreyer, Carl Th.
- “O Verdadeiro Cinema Sonoro”, in *Écrits, Cahiers du Cinéma*, nº 127, Janeiro 1962, Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d. (tradução M. S. Fonseca)
- “Reflexões sobre o meu ofício”, *Cahiers du Cinéma*, nº 65, Dezembro 1965 (tradução M. S. Fonseca)
- Font, Domènec, “Sonata Espectral” pp. 63-73, *La Última Mirada*, testamentos fílmicos, València Ediciones de la Mirada, 2000
- Fonseca, M. S. “Dreyer”, Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d.
- Fernandes, João “Manoel de Oliveira: a exposição e os filmes”, Catálogo da Exposição Manoel de Oliveira. Volume I, Museu de Serralves, Civilização editora, Porto, 2008, pp.19-24
- Lopes, João, “Apenas um Milagre”, Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d.

Oliveira, Manoel

- “Eloge de Gertrud”, Cahiers du Cinéma, nº 557, de Maio de 2001, p. 102-103
- “Acto de filmar e consciência filmica no meu caso particular”, Catálogo da Exposição Manoel de Oliveira. Volume I, Museu de Serralves, Civilização editora, Porto, 2008, pp. 28-47
- “Resposta à pergunta: porque se faz cinema?” Libération, nº especial Maio 1987 (reeditado em: *Alguns projectos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira* Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1988; *Catálogo da Exposição Manoel de Oliveira* Volume I, Museu de Serralves, Civilização editora, Porto, 2008, pp. 48-51
- “Sobre Dreyer”, Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d.
- Renoir, Jean , “O Pecado de Dreyer”, Catálogo Carl Th. Dreyer, Cinemateca Portuguesa, Lisboa s/d. Editado originalmente em *Le Cinema Danois*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979

