

# UBICINEMA 2007–2017

ANA CATARINA PEREIRA E LUÍS NOGUEIRA (ORG.)



**LABCOM.IFP**

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







# UBICINEMA 2007–2017

ANA CATARINA PEREIRA E LUÍS NOGUEIRA (ORG.)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

## Ficha Técnica

### Título

UBICINEMA, 2007-2017

### Organização

Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Cristina Lopes

### Imagem de capa

Bibiana Sousa Nunes

### ISBN

978-989-654-418-8 (papel)

978-989-654-420-1 (pdf)

978-989-654-419-5 (epub)

### Depósito Legal

434846/17

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2017

© 2017, Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

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



## Índice

Prefácio António Fidalgo	11
Introdução Luís Nogueira e Ana Catarina Pereira	15
<i>Indiferente</i> : Uma estratégia narrativa em plano subjectivo Francisco Merino	19
"Recriar? Eu vim para cinema para recriar?" Anabela Dinis Branco de Oliveira	31
A Arte de Imergir Nelson Araújo	41
O Jogo Tensional entre "Originário" e "Construído" no filme <i>O Beijo</i> , de Joana Dionísio Urbano Mestre Sidoncha e Idalina Maia Sidoncha	53
<i>Agreste</i> , de Carlos Filipe Magalhães Vasco Diogo	67
A Ficção do Amor na Ciência das Histórias Fátima Chinita	75
Um Galináceo Chamado Desejo Nuno Amaral Jerónimo	89
O Mundo Enquadrado por Vasco Mendes: A propósito do seu filme de estreia, <i>Sinfonia dos Loucos</i> Marta Pinho Alves	101
Não Basta Abrir a Janela: O trágico em <i>A janela da minha mãe</i> Ana Leonor Morais dos Santos	115
As Intermittências do Tempo Nuno Francisco	129
<i>Os Últimos Dias</i> : A violência da criação ou a criação da violência Carlos Natálio	139
Informação e Vivência em <i>S9 – David Grachat</i> Eduardo Tulio Baggio	153
<i>Arpeggio</i> José António Cunha	165

A Expressão Cinematográfica da Natureza Humana em <i>O Sol nasce sempre do mesmo lado</i> Inês Lebreaud	173
A Promessa e a Compreensão do Real André Barata	185
As Conseqüências desta Vida: Um olhar sobre <i>Vida Tramada</i> Mirian Nogueira Tavares	195
As Camadas de Imagens e o Espaço de Interioridade em <i>19 27</i> Felipe Muanis	207
Líquida Força, Líquida Fragilidade Sérgio Dias Branco	223
Em Redor do Filme <i>Da Meia-noite Pró Dia</i> Paulo Serra	237
A Matemática do Amor: É o número de passos que nos levam a <i>Do outro lado da rua</i> Rita Capucho	249
A Terra é o Homem e o Homem é a Terra Carlos Fernandes	259
<i>O Homem Que Remava o Barco</i> e a Visita ao Tradicional no Cinema Universitário Sérgio Ricardo Soares	269
<i>Sê Bem-vindo a esta Casa</i> : Um ensaio audiovisual sobre o existencialismo Catarina Neves	281
Um sopro de vento que antecede tempestade Tiago Alves Fernandes	297
<i>Sussurro</i> : Um filme em viva voz pelo mundo Ana Isabel Albuquerque	303
Sobre <i>Ao Redor</i> , de Helder Faria Catarina Martins	319
Por uma Escuta do Silêncio, do Grito e do Choro Selvagens Eduardo Tulio Baggio e Juslaine Abreu Nogueira	329
Um Dia, o Realizador, Vai Ter que Continuar Ana Catarina Pereira	341

Realidade da Ficção da Realidade Thiago Piccinini	355
Armadilha para Capturar a Irrealidade: Cinco pequenas reflexões em torno do curta Bernadette Lyra	367
Fiadoras de Memórias: A vida nas fábricas sob a perspectiva feminina Mariana Duccini Junqueira da Silva	377
<i>Danae e Em Vez de Mimos, Semeava Ovos nas Costas</i> de Laura Vilares António Costa Valente	389
Um bando à parte? Paulo Cunha	401
<i>Que é Feito dos Dias na Cave?</i> , de Rafael Almeida Fernando Vasquez	411
They Shoot Crows... Don't They? Luís Nogueira	425
Cantei a Saudade: Um ensaio sobre a desconstrução Luís Nogueira	425
Colossal Youth Neil Young	471
Flávio Ferreira: Prémio Bolsa EDP Manoel de Oliveira Urbi et Orbi	479
A História de uma Região nos Filmes da Universidade da Beira Interior: Silêncios, homenagens e inquietudes Ana Catarina Pereira	485
Reflexões sobre Cinema Feito na Universidade Tito Cardoso e Cunha	505



## **PREFÁCIO**

Os cursos de Cinema da Universidade da Beira Interior – o de licenciatura, num primeiro momento, e o de mestrado depois – revelaram-se, ao longo dos anos, um fator muito importante de vitalidade criativa da instituição e de projeção externa da mesma.

Ano após ano, dezenas de exercícios e projetos são concebidos e rodados na UBI, mas também na cidade, na região e um pouco por todo o país. Desse trabalho resulta uma dinâmica que aproveita não apenas à universidade e, em particular ao Departamento de Comunicação e Artes no qual os cursos se integram, mas igualmente a toda a cidade, a qual se transforma numa espécie de estúdio e campus expandidos.

Cidade e universidade são, deste modo, objeto de novos olhares trazidos pelos estudantes, que, em muitos casos, refazem a perceção que temos das mesmas. Mas a chegada de cada novo estudante significa igualmente a vinda e a partilha de novas ideias e experiências, integrando-se num ambiente

de absoluta liberdade criativa, a qual materializa o entendimento do cinema como linguagem universal e aberta desde sempre preconizado na nossa academia.

Esta dimensão cosmopolita tem-se manifestado crescentemente na procura de que os cursos têm sido objeto por parte de estudantes estrangeiros, em particular provenientes do Brasil e dos demais países da lusofonia, bem como de estudantes europeus de Erasmus que encontram nos cursos de Cinema uma forma de diversificarem a sua formação artística e técnica. A múltipla proveniência dos alunos verifica-se igualmente a nível nacional, com os cursos de Cinema a acolherem estudantes do norte ao sul do país e às ilhas, tornando-se a UBI um ponto de encontro de expectativas e um lugar de descoberta.

Os estudantes que escolhem estudar cinema na UBI, a larga maioria dos quais o faz em primeira opção, encontram na instituição não apenas as condições técnicas e estruturais necessárias para uma sólida aprendizagem prática, mas igualmente uma oportunidade de aprofundamento e diversificação da sua cultura cinematográfica, equilíbrio alcançado através de um plano curricular que sempre ponderou rigorosamente a dimensão técnica e a dimensão estética, o enquadramento teórico e as competências práticas.

Encontram também um corpo docente que conjuga experiência e juventude, cuja formação se encontra em permanente atualização, e que tem para com os alunos e alunas uma dedicação constante, através de um acompanhamento de grande proximidade. Ao mesmo tempo, constitui-se como um núcleo de investigação e publicação científicas no campo dos estudos fílmicos de grande relevo, funcionando também como plataforma de diálogo com as cinematografias em português.

Dos muitos eventos da área do cinema que em cada ano têm lugar, um merece particular destaque: a mostra UBICinema. É nela que os filmes produzidos conhecem a sua primeira exibição pública, constituindo um oportuno contexto para a partilha e debate de experiências, aliando uma salutar faceta competitiva a um descomprometido ambiente lúdico. É au-

tenticamente a festa do cinema da UBI. O livro que aqui se apresenta é, em larga medida, um regresso a muitos dos filmes que nesse evento tiveram o seu momento de reconhecimento entre pares, e que são nesta obra objeto de análises múltiplas na sua abordagem, todas de igual modo profícuas e instigantes.

Mas a exibição dos filmes da UBI não se esgota na universidade ou na região. Ao longo do tempo, os filmes feitos na UBI foram vistos em centenas de sessões em mostras e festivais realizados em dezenas de cidades e vilas portuguesas, de todas as regiões, e em mais de 30 países dos vários continentes.

Porque este trabalho não seria possível sem o contributo, muitas vezes gracioso, das mais variadas entidades e pessoas – de parceiros, de patrocinadores, de atores, de técnicos, das famílias, dos amigos e, particularmente, dos autores dos textos deste livro –, a todos deixo, enquanto fundador da licenciatura em Cinema e reitor da UBI, o meu agradecimento.

António Fidalgo



# INTRODUÇÃO

O livro que agora se apresenta pretende dar a ver e ler um conjunto significativo de filmes dos alunos e alunas dos cursos de Cinema da UBI, produzidos entre 2007 e 2017. Fá-lo através de palavras e olhares externos à Universidade da Beira Interior, na grande maioria dos casos, e internos, em alguns outros. Aos autores e autoras dos textos, além do agradecimento penhorado pela generosidade da colaboração, devemos análises e abordagens que proporcionarão aos criadores e às criadoras ubianos e ubianas novas perspectivas sobre os seus trabalhos, e constituirão, certamente, motivos de reflexão acrescida ou renovada. São textos muito diversos, como muito diversos são os filmes – algo que nos parece fundamental, em nome da pluralidade artística e da multiplicidade cultural.

Analisar filmes de escola é um exercício de equilíbrio: entre a contenção de expectativas e a detecção de talento, entre a exigência crítica e as circunstâncias específicas deste tipo de trabalhos, relevando virtudes ou apontando fragilidades. Os textos que aqui se publicam alcançaram esse objectivo, sintetizando, em apreciações originais de obras iniciais, as inquietudes e ambições de distintos jovens, com valores, interesses, preocupações e referências múltiplas.

Na UBI, a noção de filme de escola sempre beneficiou mais a ideia de flexibilidade estética do que de cânone inamovível. A formação eclética, com docentes de diversas áreas e sensibilidades, foi preconizada desde o início, tornando-se, com o decorrer dos anos, um dos fatores de identidade da escola, como bem o comprovam as obras aqui analisadas e as reflexões que lhes são dedicadas por autores, também eles, de proveniências distintas, da realização à política, do cineclubismo à imprensa, da blogosfera à academia, de Portugal e do mundo.

Se aos autores e autoras dos textos cabe uma primeira palavra de agradecimento, pois sem eles este livro não seria possível, aos alunos e alunas cabe a mais especial das palavras: é ao seu esforço e talento, à sua dedicação e inventividade, que se devem as obras aqui em apreciação. Trabalhando num contexto de total liberdade criativa e imprescindível responsabilidade autoral, as suas obras materializam-se nos mais variados géneros, indo da ficção ao documentário, do drama à comédia, do experimental à animação, da ficção científica à fantasia; nas mais diversas temáticas, indo do regional ao universal, do poético ao social, do íntimo ao político; nos mais variados formatos, indo da curta à longa metragem, da contenção narrativa à distensão contemplativa.

São filmes que nos dão a ver mundos próprios de cada um, mas também filmes que nos dão a ver uma certa invisibilidade. Um dos objetivos deste livro é, precisamente, esse: combater a invisibilidade a que os filmes de escola são, muitas vezes, votados, trazendo-os para uma memória em construção permanente que constitui o património fílmico da UBI. São filmes dos seus autores e autoras, mas também da universidade, da cidade, do país, mas, ainda mais, do mundo. Os locais muito diversos onde muitos destes filmes circularam, um pouco por todo o lado, são disso demonstração. Que os filmes da UBI tenham uma visibilidade eventualmente mais significativa no exterior do que no país deverá ser objeto de reflexão em diversos sentidos. Este livro – como a mostra UBICinema, de que este livro é uma espécie de resenha, o *site* e as compilações de *best of* que têm sido dedicadas às produções UBICinema – é mais uma forma de fazer justiça aos trabalhos dos alunos e alunas.

Trata-se de trabalhos desenvolvidos ao longo dos últimos cerca de 10 anos, o que, em termos de condições de produção, valorizará ainda mais, estamos em crer, os resultados obtidos: a uma condição periférica da escola (alusão não fatalista, apenas contextualizante) somou-se, em anos bem recentes, a crise financeira que afetou todas as áreas de atividade, incluindo o ensino superior e a produção cinematográfica. Mas nenhum destes fatores – a condição periférica e as circunstâncias críticas – venceu vontades: nem as dos docentes, nem as dos estudantes. Para essa superação das dificuldades contribuiu certamente o corpo docente estável, dedicado e coeso que leciona nos dois ciclos de estudos em Cinema da UBI, bem como o apoio técnico e de secretariado, mas não só. Um trabalho atento de ajuste, reestruturação ou transformação curricular; uma gestão criteriosa dos meios disponíveis e da sua otimização; o exemplar sentido de cooperação por parte das diversas instâncias da UBI (Reitoria, Faculdade de Artes e Letras e Departamento de Comunicação e Artes, entre outras); o apoio financeiro do Instituto do Cinema e Audiovisual à criação cinematográfica dos estudantes, através de protocolos e de concursos; por fim, mas não de menor importância, os apoios comerciais, institucionais, familiares, solidários ou anónimos, e muito em especial dos atores que graciosamente oferecem o seu talento, foram aspetos igualmente decisivos – a todos os envolvidos e empenhados nas produções UBICinema ao longo dos anos aqui fica o nosso maior agradecimento.

Sem todos e sem cada um, os dez anos de filmes que agora merecem esta publicação (cujo trabalho gráfico, da autoria de Cristina Lopes, não queremos deixar de igualmente sublinhar), dos quais, enquanto docentes nos cursos de Cinema da UBI, muito nos orgulhamos, não teriam, certamente, sido possíveis. A organização deste livro é, por isso, de algum modo, a nossa homenagem a todos os que, seja de que modo for, contribuíram para esta realidade.

Luís Nogueira e Ana Catarina Pereira



# INDIFERENTE

Licenziatura

12'

2007





### **Sinopse**

Num mundo de contrastes em que as aparências podem ser enganadoras e os sentimentos contraditórios, ver não é suficiente. É necessário ouvir, sentir e conhecer a verdade escondida na identidade.

## **Ficha técnica**

### ATORES

Magda Ribeiro; Luís Filipe Teixeira;  
Maria Tallulah; Paulo Espinho;  
Sérgio Santarém; Ester Correia;  
Rui Silva; Ricardo Marques;  
Tiago Matos; Maria João Morais;  
Manuel Rocha

### ARGUMENTO

Tito Fernandes

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Luís Filipe Teixeira

### ASSISTENTE DE SOM

Pedro Falcão

### DIREÇÃO DE ARTE

Daniela Costa; Margarida Silva

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Luís Filipe Teixeira

### DIREÇÃO DE SOM

João Geraldes

### EFEITOS VISUAIS

Tito Fernandes

### MONTAGEM

Tito Fernandes; Luís Filipe Teixeira

### MÚSICA

Joaquim Pires

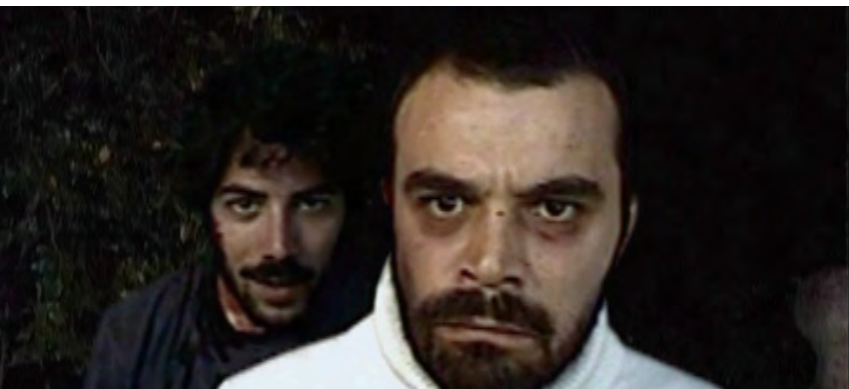
### PRODUÇÃO

Tito Fernandes; Luís Filipe Teixeira;

João Geraldes

### REALIZAÇÃO

Tito Fernandes



### **Prémios e Exibições**

FANTASPORTO  
2007

FESTIVAL IMAGO 2007  
Fundão, 2007

FUTURE PLACES  
Porto, 2008

KARA FILM FESTIVAL  
Karachi / Paquistão, 2009

MANAKI FILM FESTIVAL  
Skopje / Macedónia, 2007

MIFEC  
1º Prémio  
Porto, 2008

MOSTRA UBICINEMA  
CÂMARA DE LOBOS  
2014

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

UBICINEMA  
2007

ZAGREB FILM FESTIVAL  
Zagreb / Croácia, 2007

# **INDIFERENTE: UMA ESTRATÉGIA NARRATIVA EM PLANO SUBJECTIVO**

**FRANCISCO MERINO**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

*Indiferente* foi produzido em 2007, como filme de fim de curso. Pode então ser classificado como um filme-escola – produzido segundo regulamentos e calendários ditados por um plano curricular – e, neste sentido, tenderá a funcionar, simultaneamente, como último exercício académico e primeira obra.

Este filme pode ser analisado sob perspetivas muito distintas, mas elegemos como objeto preferencial de análise o recurso ao ponto de vista subjetivo – que aqui se assume como técnica hegemónica e dispositivo narrativo por excelência. Tratando-se de um filme-escola, é natural que remeta para a autorreflexividade, incorporando uma multiplicidade de referências mais ou menos explícitas. Neste sentido, analisar um filme-escola é também inquirir os múltiplos filmes que o habitam e a pegada que o próprio curso – ou o cânone cinematográfico que ele estabelece – vai deixando nestes jovens autores.

*Indiferente* é uma daquelas obras em que a técnica condiciona absolutamente o processo de representação, impondo-lhe uma multiplicidade de restrições. Ao assentar no ponto de vista pessoal de um personagem singular, recorrendo exclusivamente a planos subjetivos, o filme subscreve um modelo de representação extremamente restritivo e altamente dependente dos dispositivos tecnológicos que possibilitam esta estratégia.

Neste sentido, o primeiro desafio que este filme teve que enfrentar remeteu, inevitavelmente, para o plano da execução técnica. Há dez anos atrás, em 2007, a câmara subjetiva representava ainda um problema tecnológico de relativa complexidade. Estávamos numa época em que digital, portabilidade e massificação ainda não haviam convergido plenamente e existia ainda um enorme fosso entre equipamento amador, semiprofissional e profissional. O recurso massificado e democratizado a *action cameras* só começaria no início da década seguinte e uma parte muito significativa do equipamento que hoje utilizamos para filmar desportos radicais – como as *headgears* – não se encontrava com grande facilidade. O pouco equipamento disponível era ainda muito experimental, em fase de protótipo ou de testes.

Por outro lado, o recurso exaustivo e exclusivo à perspectiva subjetiva era também relativamente incomum – apesar de estar longe de ser inédito –, pelo que o equipamento utilizado para filmar planos subjetivos não tinha sido concebido especificamente com este propósito. Tratava-se, sobretudo, de equipamento utilizado em movimentos de *travelling*, o que transformava um já de si complicado dilema técnico num desafio ergonómico. Se uma *steadycam*, por exemplo, é bastante útil para conferir um carácter orgânico ou até errático a um movimento de *travelling*, sendo amplamente utilizado em planos de sequência ou até em planos subjetivos e falsos subjetivos com durações relativamente curtas, revela-se particularmente ineficaz quando se exige que os braços ou as pernas do personagem estejam em campo. Ou seja, é mais adequada para conferir carácter orgânico a movimentos de câmara ou para sugerir um ponto de vista subjetivo do que para representar de forma verosímil a ilusão da identificação plena entre a câmara e um determinado sujeito.



O plano subjetivo impõe também um conjunto de restrições à própria montagem. Desde logo, tende a ampliar a duração dos planos, numa abordagem que o aproxima do plano de sequência. Ainda que estas duas classes de planos sejam estilística e ontologicamente distintas, um filme integralmente constituído por planos subjetivos tenderá quase inevitavelmente a recorrer a planos de sequência. No entanto, esta diluição entre o personagem e a câmara privilegia e convida a um recurso mais ou menos intensivo a movimentos de *travelling*. Neste sentido, um filme como *Indiferente* tenderá a inspirar-se menos nos planos de sequência de autores como Manoel de Oliveira, Béla Tarr ou mesmo Andrei Tarkovsky – em que abundam planos fixos ou com movimentos lentos – do que em *travellings* ao estilo de *Weekend* de Jean-Luc Godard, da sequência inicial de *A Sede do Mal* de Orson Welles ou dos movimentos de câmara quase orgânicos que percorrem grande parte da cinematografia de Scorsese.

Em 2007, o exercício de plano sequência por excelência e que, aliás, também pretendia evocar um ponto de vista subjetivo, era *Russian Ark*, estreado em 2002, que percorria num único plano vários séculos da História Russa. Ao contrário de *Indiferente*, o ponto de vista subjetivo neste filme não é o de um verdadeiro protagonista, mas antes de um espectador transportado para a cena e conduzido pelo narrador. Não se trata de um personagem inteiramente externo à diegese, mas é marginal em relação à ação e funciona como



uma projeção do espectador, não possuindo dimensão corpórea. Neste sentido, embora *Russian Ark* tenha algumas afinidades com *Indiferente*, o ponto de vista representado no segundo é o de um actante, a figura central do enredo e o protagonista da ação. Por outro lado, *Russian Ark* está ancorado num modelo de representação mais literário e onírico do que realista, o que lhe permite contornar alguns dos pressupostos que regulam as narrativas convencionais, ao contrário do tom aparentemente realista da narrativa em *Indiferente*.

O exemplo que mais se aproxima de *Indiferente* é *Lady in the Lake* (1947), baseado num romance de Raymond Chandler e que tem como protagonista o inefável detetive privado Philip Marlowe. A identificação entre o olhar de um personagem e a câmara tem implicações inquestionáveis na forma como este filme está montado. O primado da perspectiva subjetiva submete o filme a um modelo de representação que parece recusar, ou, no mínimo, limitar, a forma como o corte permite torcer ou manipular espaço e tempo. Em *Lady in the Lake*, tal como em *Indiferente*, a montagem parece limitada e condicionada pelo estilo e pela técnica impostos pela representação subjetiva.

*Lady in the Lake* pretendia reproduzir de forma cinematática o estilo de narração na primeira pessoa que caracterizava uma boa parte da ficção *pulp*, em particular a tradição dos policiais *noir* em que as histórias do detetive Marlowe se inscrevem. Se um dos aspetos estilísticos e diegéticos mais característicos deste género de adaptações literárias era o amplo recurso ao *voice over* – ancorado num narrador autodiegético e num processo de narração que expõe os pensamentos do personagem e, simultaneamente, torna-o cúmplice do espectador – a proposta de *Lady in the Lake* era ainda mais ambiciosa. O espectador deveria transformar-se no próprio Philip Marlowe e, idealmente, submeter-se ao seu ponto de vista. Esta diluição ontológica entre personagem, câmara e espectador transforma a sequência numa es-



pécie de unidade cinematográfica padrão, impedindo não só o recurso ao campo e contra-campo como a utilização sintáctica ou rítmica da montagem no interior de uma cena ou sequência.

Ao contrário de algumas doutrinas que recusam o artificialismo da montagem e que pretendem contornar os princípios normativos do cinema clássico ou refutar um modelo de representação continuamente ancorado numa ideia de conflito e oposição, a resistência da perspectiva subjetiva à montagem reside sobretudo em argumentos biológicos. A câmara subjetiva pretende mimetizar o olhar humano e, conseqüentemente, é impelida a recusar todo e qualquer processo ótico que seja estranho à biologia humana. Só é possível recorrer ao corte em condições diegéticas muito específicas, o que condiciona a economia narrativa no interior de uma cena, dificultando a tarefa de atalhar ou condensar as ações. A mestria do realizador e do argumentista reside precisamente na capacidade de desenvolver cenas que sintetizem de forma eficiente a ação, sabendo que o tempo em que esta se irá desenrolar não poderá ser cortado ou abreviado. Neste contexto, um filme subjetivo corre sempre o risco de se transformar no mapa de um célebre conto de Jorge Luís Borges, que pretendia representar um Império numa escala de um para um e ser em tudo idêntico a este.

É neste sentido que o recurso estilístico ao plano subjetivo não se limita a impedir o corte no interior de uma sequência, mas convida também ao desenvolvimento de um conjunto de mecanismos de continuidade entre sequências. Em *Lady in the Lake*, tal como em *Indiferente*, um desmaio do protagonista pode servir para provocar uma mudança de espaço e introduzir uma rutura no tempo. Este tipo de estratégia é repetido com alguma insistência nos dois filmes.

O recurso extremo e exclusivo ao plano subjetivo como modalidade de representação raramente foi utilizado nos quase sessenta anos que separam *Lady in the Lake* de *Indiferente*. Porém, uma das inspirações mais notórias de *Indiferente* não provém do cinema, mas sim do videoclipe. Trata-se de *Smack my bitch up* dos Prodigy. Este vídeo pretende narrar uma incursão noturna de alguém com hábitos muito pouco frugais no que toca ao consumo de álcool e drogas, com uma forte inclinação para a violência e um gosto especial por *strippers*. Porém, no final do vídeo, graças a um espelho, percebemos que estivemos a acompanhar uma jovem de aspeto angelical e aparentemente ingénuo.

*Indiferente* aproxima-se de *Smack my bitch up* ao pretender representar um ponto de vista subjetivo que não está vinculado a qualquer tipo de representação objetiva do real, preferindo mostrar a realidade tal qual é observada e interpretada pelo sujeito. No caso de *Smack my bitch up*, esta é condicionada pelo álcool e drogas que a personagem principal vai ingerindo, e em *Indiferente* é determinada por um distúrbio mental. Se *Lady in the Lake* remeta para uma realidade objetiva, ainda que atracada ao ponto de vista subjetivo de Philip Marlowe, *Indiferente* postula uma relação mais ambígua com o real. O seu protagonista é um esquizofrénico e, aos poucos, vamos percebendo que o seu ponto de vista é divergente em relação ao das restantes personagens. Aquilo que a personagem vê pode remeter para uma realidade objetiva e externa a este, ou ser uma ilusão, uma construção da mente do protagonista.

O recurso ao *jump cut* em *Smack my bitch up* é mais do que um capricho ou idiossincrasia do videoclipe, funcionando como um dispositivo dramático que pretende representar o ponto de vista alterado de uma personagem em plena orgia de álcool, drogas e sexo. *Indiferente* expande este pressuposto e pretende menos representar um ponto de vista pessoal do real do que ensaiar o retrato de um sujeito que diverge da realidade. Não é muito frequente esta utilização do plano subjetivo, mais próxima da expressão da consciência de uma personagem do que da representação do seu ponto de vista. Parece remeter para *Rashomon* de Akira Kurosawa (1950), em que são

representadas, com pretensa objetividade, uma multiplicidade de perspectivas contraditórias sobre um mesmo acontecimento. *Indiferente* oferece-nos uma perspectiva única, mas tão singular quanto falsa.

*Indiferente*, à semelhança de *Lady in the Lake*, não pode escapar ao plano sequência e não possui um elemento rítmico – como a música dos Prodigy – que lhe permita introduzir ruturas temporais na representação de uma cena singular, contornando aquela que é a limitação crónica dos filmes subjetivos. *Indiferente* abraça esta restrição e pretende integrar os intervalos e ruturas temporais no próprio processo diegético. Estes saltos temporais não pretendem apenas criar omissões na representação, mas espelham a própria incapacidade do personagem em aceitar ou tomar consciência das suas próprias ações. Também não pretendem excluir do processo narrativo as ações que não sejam relevantes para a lógica narrativa: pelo contrário, as cenas suprimidas são precisamente aquelas em que o personagem desempenha as ações cujas consequências iremos inferir ao longo do filme. Esta recusa em representar as ações que o personagem se furta a reconhecer ou sequer a recordar aproxima irremediavelmente o espectador e o protagonista. Tal como sucedia em *Memento*, por exemplo, o modelo de representação pretende espelhar as limitações físicas e cognitivas que condicionam o protagonista.

Em suma, *Indiferente* parece querer submeter-se a um duplo teste, procurando articular a construção narrativa e a experimentação tecnológica. Por um lado, o filme problematiza a ambiguidade subjacente à própria ideia de real, bem como a capacidade do cinema para o representar, um tema com ampla tradição em todas as artes. Pelo outro, o filme é forçado a enfrentar todos os dilemas técnicos e tecnológicos que decorrem do próprio recurso ao plano subjetivo, e que vão dos dispositivos mecânicos à montagem e aos efeitos especiais. Estamos então perante um filme que conjuga da melhor forma o atrevimento do exercício escolar com a irreverência que habitualmente caracteriza o jovem cineasta.



# AZEITONA

Mestrado

36'

2008





### **Sinopse**

Olívia é calouira de cinema. Recém-chegada a uma nova realidade, envolve-se com um estranho, César, que afinal é seu professor de Filmologia. O cinema de Manoel de Oliveira é o exercício para avaliação final. Dividida entre as alucinadas visões dos fregueses da tasca do Sr. Manuel e as intelectuais opiniões dos seus colegas em busca do argumento perfeito, Olívia envolve-se com o professor, recebe a inesperada visita da mãe e tem um filme para fazer. Entre o preconceito e a criatividade, conseguirá Olívia afirmar-se como cineasta?

## Ficha técnica

### ATORES

Filipa Subtil; Orlando Costa;  
Fernando Taborda; João Jesus;  
Maria Duarte; Cláudia Manuel;  
Teresa Madruga; Igor Costa;  
Álvaro Alves; Rui Santos; Luís Cassapo

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pedro Azevedo

### DIREÇÃO DE SOM

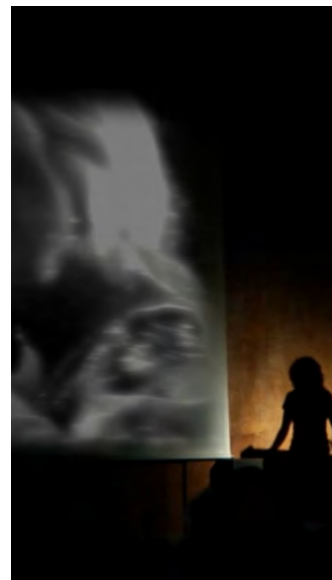
João Gazua

### PRODUÇÃO

Ana Almeida

### REALIZAÇÃO

João Gazua; Humberto Rocha;  
Ana Almeida; Luís Campos





## Prémios e Exibições

CICLO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO  
DA BEIRA INTERIOR  
Covilhã, 2015

CURTA-MOSTRA NACIONAL DE  
CURTAS-METRAGENS  
DE SÃO JOÃO DA MADEIRA  
2009

FEST  
Espinho, 2009

FESTIVAL DE CINE  
INTERNACIONAL DE OURENSE  
Espanha, 2009

LISBON & ESTORIL FILM FESTIVAL  
2009

MOSTRALÍNGUA - GRANDE  
PRÉMIO DO PÚBLICO  
+ Menção Honrosa Júri Jovem  
+ Melhor Ator  
Coimbra, 2008

MIFEC  
Melhor Filme Nacional  
Porto, 2009

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS  
Porto, 2012

MOSTRA UBICINEMA  
TEATROAGOSTO  
Fundão, 2015

OVARVÍDEO  
Prémio Público  
Ovar, 2008

PORTO CANAL  
Porto, 2013

SHORTCUTZ PORTO  
Porto, 2011

UBICINEMA  
Melhor Filme de Mestrado  
2009

# “RECRIAR? EU VIM PARA CINEMA PARA RECRIAR?”

**ANABELA DINIS BRANCO DE OLIVEIRA**

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO / LABCOM.IFP

Olívia (*olive* em francês, inglês e alemão; *oliva* em castelhano; azeitona em português) é uma estudante de Cinema que procura, na Covilhã, a sua identidade estética, uma azeitona que insiste em encontrar a Oliveira que a formou.

O percurso identitário de Olívia define-se numa constante e incontrolável luta entre o convencional e o criativo: uma luta entre o dever e o criar. Olívia fecha-se à rebeldia e ao lado pouco convencional da mãe, numa relação tensa onde os papéis se invertem. A mãe, pintora, espontânea, rebelde e criativa é, para Olívia, uma fonte de tensão, de exaustão e de sensação de abandono. Numa cidade que considera incompreensível, Olívia mostra-se exigente e controladora.

A mãe apela para que a filha encontre o seu próprio ritmo e aprenda a dançar com a sua própria vida e ensina-a a construir os limites entre o equilíbrio e o desequilíbrio. Olívia, revoltada contra o ar que respira, recusando tudo e todos, não consegue conter a pressão e encontrar

a criatividade. O desafio imposto por César Ramiro, o professor de Filmologia – fazer uma curta-metragem acerca do trabalho de Manoel de Oliveira – torna-se uma alavanca para a demanda de uma nova atitude: conhecer a obra do cineasta, criar e... cumprir prazos.

Começa aí a mudança de Olívia: quando já todos têm ideias feitas e planos de filmagem, quanto já todos estão prontos para apresentar as suas curtas, Olívia afirma calmamente “ainda tenho dois dias”.

A procura de ideias para a avaliação semestral é também a demanda de uma vontade. Olívia vai fugindo do convencional quando filma o colega ao longo da linha do comboio, quando alinha nas conversas “cinematográficas” dos amigos do senhor Manuel, o seu senhorio, e quando assume que não tem ideias para a curta-metragem a tão pouco tempo do final do prazo.

A demanda dessa vontade adensa-se quando anuncia que não quer “fantoches a imitar vozes e movimentos”. Começa a construir uma vontade quando, após recusar o amor e o carinho de tudo e de todos, se senta ao lado do senhor Manuel e provoca uma conversa com ele sobre a vida, o desalento dos filhos, o amor dos pais, os amores frustrados e as hipóteses de ser feliz. Aí, ela passa a acreditar que “o amor pode ter histórias bonitas”.

E a vontade de Olívia vai germinando nas subidas e descidas pelas escadarias e ruelas da Covilhã. E vai crescendo no dia em que, numa arquitetura de cinema, a palavra *matinée* se confunde com baile e resolução. E é construída por Olívia através dos esforços que enceta para que o senhor Manuel e Júlia, a mulher da sua vida, se possam reencontrar. E Olívia projeta essa vontade quando filma os gestos, os olhares e os movimentos desse reencontro, desse casal com uma história bonita para viver e... para contar.



O percurso dessa demanda pelas vontades e identidades faz de Olívia uma transformadora de espaços. A Covilhã é, para ela, uma cidade de velhos, incompreensível. Mas faz dela uma cidade de cinema perante o fascínio dos amigos do senhor Manuel, sentindo-se importantes, numa “tasca de cinema”. Transforma as ruas da cidade em inevitáveis movimentos em direção a uma outra metamorfose: a *matinée* cinematográfica, agora salão de baile, torna-se o cenário do seu próprio filme.

Olívia respira cinema nas palavras, nas referências espaciais e temporais, no modo de encarar o imediato. Mas, para a conclusão do trabalho de avaliação de Filmologia isso não é suficiente. Pululam cartazes de cinema em casa de César Ramiro (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941; *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979; *Control*, Anton Corbijn, 2007) e em casa de Olívia (*Virgens Suicidas*, Sofia Coppola, 1999). Olívia encontra César Ramiro, o “Gandalf sem barba e batina”, alguém que poderá sorrir como “Jack Nicholson”, que faz lembrar Ed Harris e que a socorre quando, antes de vomitar, ela diz “Houston, we have a problem.” Olívia refere John Malkovich, Kubrick, Tarantino e Tim Burton.

De câmara de filmar na mão, transforma os frequentadores da tasca do senhor Manuel em verdadeiros “galãs de Hollywood”. A chegada inesperada da mãe à Covilhã é um “encontro imediato de terceiro grau” e as qualidades gastronómicas de César Ramiro reencontram as personagens de *Ratatouille* (2007), servindo de percurso cronológico nas referências a Fievel (*Fievel, um conto americano*, 1986) e aos eternos rivais Tom & Jerry.

É a vontade de respirar cinema que conduz Olívia ao desafio semestral e à análise da obra de Manoel de Oliveira. O cineasta é um perfeito desconhecido para todos os alunos de Filmologia. Vai sendo desvendado de múltiplas maneiras: pelos que acham que ele é o realizador de *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *d'O Leão da Estrela* (Arthur Duarte, 1947) ou *d'O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942); pelos que só conhecem o *Aniki Bobó* (Manoel de Oliveira, 1942) e provocam o desprezo de Olívia quando, perante uma eventual recriação de cenas, ela afirma “Mas vais recriar a cena como? Vais atirar gaiatos para o meio da linha?”; por um outro aluno, para quem o cineasta é a metáfora de uma libertação sexual futurista, uma abordagem revolucionária via web, uma revisitação com bolinha ao canto, chamada Vale Abragay.

Manoel de Oliveira é, na tasca do senhor Manuel – que, não será por acaso que se chama *Quinto Império* (Manoel de Oliveira, 2004) – “o realizador mais velho do mundo” e é, para Dinis, um sinónimo de repulsa quando afirma “Manoel de Oliveira? Fosga-se! Preferia fazer uma nova endoscopia!”

Na procura de uma vontade e na tentativa da concretização de um trabalho académico, Olívia descobre a essência da obra oliveiriana que é, afinal, a essência do cinema.

É na tasca do senhorio, que também se chama Manuel, que a essência do cinema nasce através dos diálogos entre os seus amigos que discutem a interminável rivalidade entre franceses e americanos. A essência do cinema nasce no fascínio deles perante a câmara de Olívia, tentando sorrir, compor o cabelo e fazer uma pose especial: a prova da inevitabilidade do cinema no olhar de todos. É através do olhar da câmara que se toma consciência da raiva e do desalento do senhor Manuel, as emoções fortes que conduzem ao despertar emocional e criativo de Olívia. É o cinema que serve de alavanca para o reencontro entre Manuel e Júlia porque “a menina Olívia tem de fazer o filme. É pelo filme!”

Na sequência final de *Azeitona*, Olívia prova que não foi para cinema para recriar e demonstra que descobriu a essência estética de Manoel de Oliveira. Descobriu o valor da existência humana e a inevitabilidade da arte. Na sala de cinema, o filme projetado, as palavras que a estudante profere em voz *off*, a intensidade de emoções entre o público e o filme e a troca de olhares entre Olívia e Ramiro são a prova concreta da descoberta da obra de Manoel de Oliveira.

Olívia descobre Oliveira e compreende-o. Compreende a sua intemporalidade e a sua vanguarda, a sua profundidade e a sua minúcia, a sua urgência e a sua cumplicidade perante a vida. Descobre nele “um sinal de alerta” e um “despertador necessário”.

Olívia encontra a sua identidade enquanto estudante de Cinema e enquanto mulher através do cinema de Manoel de Oliveira. O cineasta é a Oliveira que produz uma *Azeitona* que, na Covilhã e no curso de Cinema, se recusa a recriar. Ela veio para ser cineasta e para seguir o Mestre Oliveira.

Ainda bem que Ana Almeida, Humberto Rocha, João Gazua e Luís Campos, também eles, se recusaram a recriar.





# IMERGIR

Licenziatura

6'

2008





### **Sinopse**

Homenagem ao Realizador que transcende o tempo, impondo à arte a criatividade própria da sua imaginação, nesta visão singular sobre aquele que foi considerado o último dos humanistas, Manoel de Oliveira.

**Ficha técnica**

REALIZAÇÃO  
Tito Fernandes



## Prémios e Exibições

ANIMATU  
Beja, 2008

ASOLO ART FILM FESTIVAL  
Asolo / Itália, 2009

ESTORIL FILM FESTIVAL  
2009

FANTASPORTO  
Porto, 2009

FESTIVAL IMAGO  
Fundão, 2008

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE OURENSE  
Espanha, 2009

FUTURE PLACES  
Porto, 2008

MIFEC  
Menção Honrosa  
Porto, 2009

MOSTRA UBICINEMA  
Câmara de Lobos, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS  
Porto, 2012

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO AGOSTO  
Fundão, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA  
2011

# A ARTE DE IMERGIR

**NELSON ARAÚJO**

ESCOLA SUPERIOR ARTÍSTICA DO PORTO

*A estética pressupõe incondicionalmente  
a imersão na obra individual*

Theodor W. Adorno

A obra de arte tornou-se no último bastião que combate a objetividade imposta pelo racionalismo e o seu modelo científico. Perante a hegemonia cultural da objetividade, cabe ao artista combater a dissecação emotiva que decorre daquele processo e assumir a subjetividade da vida na sua obra. A relação de um contemplador com a obra de arte implica assim uma verbalização da ambiguidade que a obra armazena e, nesta exteriorização, propor-se revelar o seu carácter enigmático e não objetivar o seu discurso. Desta forma propõe-se, neste texto, a sinalização das tensões artísticas que imanam da obra, numa tentativa de clarificar a sua consciência, libertando fatias do visível e do invisível que habitam nas imagens.



*Imergir* (2009), obra realizada em contexto académico por Tito Fernandes, na Universidade da Beira Interior, apresenta-nos, em seis minutos, um filme de animação digital dedicado a Manoel de Oliveira. Numa aparente técnica que mistura o 3D com camadas 2D, o realizador produz uma imagética da cidade do Porto despida de construção, regulando a relação fílmica entre a ponte Luís I, uma figura humana e o rio Douro, recorrendo, para os fundos, à ilustração e à rotoscopia na figura humana, usando, portanto, uma referência real de vídeo. A técnica está aqui ao serviço da qualificação fílmica que reduz, ao essencial, os elementos imagéticos, contribuindo para a claridade que transpira da obra, negando as possibilidades de sabotagem artística que podem advir do uso da técnica, como afirma Adorno: “A técnica pode tornar-se adversária da arte na medida em que esta representa, em graus flutuantes, o não factível oprimido” (2008: 98).

*Imergir*, título do filme, desde logo nos remete para a entrada num domínio específico e para a necessidade de nos afundarmos, adentrarmos em determinada matéria. Neste caso, o carácter discursivo da palavra-título aponta para a inacessibilidade da obra de Manoel de Oliveira se o espectador não fizer um esforço intelectual para se envolver – o domínio da montagem e dos movimentos de câmara dão lugar aos quadros cinematográficos sustentados nos planos-sequência, fecundando uma imagem pensante necessitada

de um espectador-pensador<sup>1</sup>. Imergir será pois uma etapa metodológica determinante para uma possibilidade de encontro entre o espectador e a obra oliveiriana – a fertilidade desta relação vai depender da disponibilidade do público para a imersão: “Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado” (*idem*: 267). O sorriso cúmplice da figura humana, depois da imersão, reflete, precisamente, a possibilidade de encantamento com o filão artístico da obra oliveiriana, num jogo, como na vida, em que quanto mais damos mais recebemos.

O filme inicia com um *travelling* sobre o Douro, produzindo, o movimento, o transporte do espectador para o lugar da ação – o mergulho da figura humana, a partir do tabuleiro superior da ponte Luís I. Esta estratégia de usar o movimento de câmara para nos introduzir no espaço fílmico une-se, estreitamente, com momentos da obra oliveiriana que usam o *travelling*, no início do filme, para promover a aterragem na ação:

- *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) - Começa, logo na exibição do genérico, com um *travelling* em que Oliveira, utilizando a câmara como guia do espectador, entra no estúdio onde está montado o cenário.
- *Le Soulier de Satin* (1985) – Principia com o anúncio da encenação daquela peça de Paul Claudel, fazendo Oliveira um longo *travelling*, à retaguarda, que acompanha a entrada do público na sala de espetáculos.
- *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) – Inicia com o veículo militar a circundar “a árvore da origem” (Bénard da Costa, 2008: 124), servindo-se Oliveira do movimento de câmara, ao redor da árvore, para transacionar uma entrada numa espécie de túnel fílmico que nos levará às grandes derrotas militares portuguesas.
- *O Dia do Desespero* (1992) – Inicia com um *travelling* sobre a roda da caruagem que transporta o médico, a caminho da casa de Camilo Castelo Branco em S. Miguel de Seide, Famalicão.

1. Propõe-se o salto epistemológico, teorizado por Gilles Deleuze, que contempla a passagem da imagem-movimento (Deleuze, 2004) à imagem-tempo (Deleuze, 2006).

- *A Caixa* (1994) – A câmara acompanha o movimento inicial do polícia bêbado na subida da típica escadaria lisboeta, integrando o espectador no cenário do filme – um típico bairro popular.
- *Palavra e Utopia* (2000) – O primeiro plano deste filme é um *travelling* em que a câmara avança pela floresta, ao som da música extra diegética de Carlos Paredes, onde, mais uma vez, Manoel de Oliveira introduz movimento ao plano, quando ainda passa o genérico, expandindo as possibilidades cinemáticas da imagem.

A mão modeladora de Tito Fernandes trabalha *Imergir* num cenário particularmente frutuoso na obra de Manoel de Oliveira: a cidade do Porto e o Douro. Numa obra que homenageia o realizador tripeiro, as referências à cidade do Porto impõem-se; foi aqui que Oliveira realizou o seu primeiro filme, *Douro Faina Fluvial* (1931), ainda no formato mudo, e mais tarde, em plena Segunda Guerra Mundial, realiza *Anikibóbó* (1942) nos mesmos cenários: as zonas ribeirinhas de Porto e Gaia. Depois de um forçado interregno produtivo de quinze anos, Oliveira volta à cidade do Porto para realizar *O Pintor e a Cidade* (1956), primeiro filme a cores do realizador e que será determinante na construção da sua gramática cinemática; a opção pelo plano longo e pelos seus efeitos contemplativos serão, a partir desta obra, parte integrante da sua matriz fílmica: “Descobri, durante esses anos, que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêm-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999: 141). Fernandes fermenta a orgânica da sua obra nas possibilidades experienciais da estética oliveiriana, irradiando dali a sua fascinação pelo plano longo, nomeadamente no plano do mergulho no Douro que, de uma posição frontal e em plano geral, reduz a imagem ao elemento perturbador da figura a mergulhar no rio, num movimento lento que contraria a lei da gravidade e exterioriza um ato isolado e corajoso capaz de, poeticamente, caracterizar a carreira artística de Manoel de Oliveira. A câmara fixa é aqui enfatizada, numa clara conexão com o pensamento oliveiriano, como processo que “contraria a ideia de tempo e movimento” (Oliveira *in* Machado, 2005: 30), numa dialé-

tica que posiciona rigorosamente a câmara relativamente à matéria fílmica, comungando Oliveira com João César Monteiro<sup>2</sup> a ideia base de só existir um ponto de vista para a câmara, dado não termos “o dom da ubiquidade” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999: 97) e, neste sentido, o plano antecedente – o plano lateral que nos dá uma perspetiva do mergulho da margem do rio – é supérfluo, para a narrativa, pois promove conflito de leitura com o plano geral frontal que o sucede: “O cinema não significa mais ou menos planos, mas nem mais, nem menos do que o necessário” (*idem*: 160).

A passagem de um plano aberto – plano geral sobre a ponte – para um enquadramento mais fechado é resolvida com eficácia, não procurando a câmara, através do movimento, acompanhar a trajetória do mergulho, fixando-se num ponto visual de contacto, extraindo, o realizador, movimento do fluxo descendente da figura humana a percorrer verticalmente o enquadramento. Depois, a passagem deste plano para o contra campo, justifica-se na medida em que o plano aproximado de peito invertido nos coloca já na dimensão emotiva de um rosto e um olhar, em contacto com a luz do nascer do sol – se o cinema é um jogo de luzes e sombras, não produzindo emoções, é, do ponto de vista criativo, estéril, e neste contra campo temos já a satisfação consoladora que emana da imersão na obra oliveiriana. O salto de costas revela-se assim frutuoso pois permite o contacto ocular com o sol nascente, retirando daqui, o realizador, a carga emotiva que a superfície do rosto abarca.

Invocar Manoel de Oliveira e a sua criação estilística implica fazer referência ao papel da palavra na sua obra. Num filme sem diálogos, Fernandes teve o rasgo de finalizar fixando, de forma anárquica na imagem, palavras que, por um lado, definem Manoel de Oliveira (como: carácter; coerente ou estímulo) e, por outro, importadas da sua obra, como: Francisca; Fanny Owen; Visita ou Douro. Este exercício substancializa a cumplicidade de *Imergir* com Oliveira, pretendendo conferir à palavra a autonomia plástica

2. A frontalidade da câmara é um recurso estilístico comum a Monteiro e Oliveira.

e a materialidade fílmica que encontramos na obra oliveiriana. Como diz Oliveira: “O cinema tem toda a legitimidade para registar uma palavra, um som, tanto como uma paisagem ou um rosto” (*idem*: 84).

A organização do som em *Imergir* (2009) está subjugada à interpretação do músico catalão, Jordi Saval, da sonata *La Follia de Arcangelo Corelli*, compositor italiano do século XVII. O filme é ocupado, no seu todo, por um excerto daquela música que, diga-se, tem por vezes tal pertinência narrativa nos avanços dentro do plano ou na passagem de plano que parece ter sido este recurso estilístico que comandou grandes zonas da montagem. Contudo, o realizador, ao limitar-se ao uso da música extra diegética de Jordi Saval, está a abdicar do uso criativo do som remetendo uma função decorativa para a parte sonora do filme. Manoel de Oliveira considera o som como um pilar estrutural do seu cinema (Oliveira, 2003) defendendo que este elemento deve construir, nas imagens, relações comunicativas autossuficientes na mensagem que o realizador pretende passar – dito de outra forma, o som não se deve prestar a relações de vassalagem com a imagem. Este pensamento intersecta com o de Robert Bresson que, em relação a esta temática, afirma: “Uma imagem e um som não devem auxiliar-se, mas trabalhar cada um por sua vez” (Bresson, 2000: 56). De outra perspetiva, Michel Chion (2011) fala-nos numa relação dialética e interdependente entre o som e a imagem, em que a mistura daqueles produzirá uma espécie de reação química que anula as características de partida do áudio, resultando numa combinação cúmplice entre ambos. Em qualquer uma das perspetivas o som é considerado um elemento primordial para o resultado do filme, o que foi descurado por Tito Fernandes.

Obra de mediação com o pensamento oliveiriano, *Imergir* consegue, na sua globalidade, assegurar esta participação sem deixar que a sua ingenuidade se revele hostil à sua coerência. O pormenor assume, nesta obra, o lugar do todo, não se deixando, Fernandes, seduzir por impulsos miméticos sinalizando-se, aqui, o maior vitalismo do filme.

## Referências

- Adorno, Theodor W. (2008). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Baeque & Parsi (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bénard da Costa, João (2008). *Manoel de Oliveira, Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bresson, Robert (2000). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Chion, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2004). *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Machado, Alvaro (org.) (2005). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Oliveira, Manoel (2003). “Esta Minha Paixão”. Em: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 33, 261-266. Universidade Nova de Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

## Filmografia

- Douro Faina Fluvial*. 1931. Realização de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira.
- Anikibóbó*. 1942. Realização de Manoel de Oliveira. Exclusivos Triunfo.
- O Pintor e a Cidade*. 1956. Realização de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira.
- Benilde ou a Virgem Mãe*. 1975. Realização de Manoel de Oliveira. Centro Português de Cinema (CPC).
- Le Soulier de Satin*. 1985. Realização de Manoel de Oliveira. Cannon International.
- Non ou a Vã Glória de Mandar*. 1990. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- O Dia do Desespero*. 1992. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- A Caixa*. 1994. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- Palavra e Utopia*. 2000. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- Imergir*. 2009. Realização de Tito Fernandes. Universidade da Beira Interior.



# O BEIJO

Mestrado

9'

2009





### **Sinopse**

Um beijo apaixonado dá origem a uma viagem ao mundo do cinema.

## Ficha técnica

### ATORES

Sandra Dionísio; Sara Martins;  
Vasco Mendes; Sónia Botelho;  
Bruno Silva; Daniel Dionísio;  
Aurélio Simões; Paulo Castilho;  
Jorge Pelarigo; Liliane Coelho;  
André Dionísio; Tiago Barata;  
Nuno Roque; João Lopes;  
Rui Raposo Costa; Rita Pires

### ARGUMENTO

Joana Díonísio

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Paulo Castilho

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Nuno Roque

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Vasco Mendes

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pedro Azevedo

### DIREÇÃO DE SOM

João Lopes

### EDIÇÃO

Joana Díonísio

### EFEITOS VISUAIS

Nuno Roque

### PRODUÇÃO

Jorge Pelarigo

### REALIZAÇÃO

Joana Díonísio





### **Prêmios e Exibições**

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

UBICINEMA  
2009

# O JOGO TENSIONAL ENTRE “ORIGINÁRIO” E “CONSTRUÍDO” NO FILME *O BEIJO*, DE JOANA DIONÍSIO

URBANO MESTRE SIDONCHA E IDALINA MAIA SIDONCHA  
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

Terá notado o leitor atento a coincidência de apelidos dos autores que assinam este texto. Perguntar-se-á agora por que razão é essa coincidência explicitamente chamada à colação, tratando-se de uma informação consabidamente adstrita à esfera das contingências da vida, que certamente pouco lhe dirá respeito – para o dizermos no registo mais eufemístico e otimista – na sua reivindicada qualidade de leitor deste volume. Não ignora também o leitor, agora que se adentrou na leitura deste livro, que este texto foi construído a partir da experiência de caso (*case study* seria, a este propósito, sinal de uma desmedida e injustificada pretensão) sobreveniente na curta-metragem com argumento e realização de Joana Dionísio, num trabalho feito em 2009 no contexto da academia beirã, a Universidade da Beira Interior, e que contou com o patrocínio do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual). Se atentarmos, porém, no mote que dá título ao filme, *O Beijo*, talvez se produza finalmente a síntese que emprestará, no fim de con-



tas, a densidade hermenêutica e a justificação legitimamente exigidas pelo leitor, *ab initio*, para a inusitada decisão teórica de fundo dos autores deste trabalho de sinalizarem tamanha excentricidade autobiográfica.

Este breve intróito, que pode nesta fase ter-se inadvertidamente afastado do seu propósito, se deixou, como é provável, o leitor ainda mais desconcertado, outra coisa não pretenderá, em bom rigor, que justificar a expectativa dos organizadores deste volume, que generosamente entenderam que a condição que motivou esta nota preambular implicaria uma sorte de *upgrade* na qualificação dos agora autores deste texto, por certo consubstanciado na verticalidade do olhar que fita um trabalho cinematográfico com a singularidade desta moldura motivacional, uma vez mais – funcionando sem falhas, como se espera, este complexo nexos causal – com desejáveis benefícios para o próprio leitor. Trata-se, numa palavra, de uma razão profundamente incrustada em razões de natureza hermenêutica, aquela que de boa-fé orientou os organizadores do volume e que os signatários deste trabalho de bom grado tomaram em mãos.

Se ficou entretanto claro, como era nosso propósito, a concretude do contexto que determinou, neste trabalho, os seus passos subsequentes, não pretendemos todavia que ele anestesie o escrutínio do leitor, efeito de uma espécie de *anestésica* arquitetada na sombra pelos autores, o que lhes afiançaria uma irrestrita benevolência na avaliação crítica que necessariamente se segue.

Deixando finalmente de lado as considerações de natureza preliminar, fixemo-nos por um momento no trabalho de Joana Dionísio. Não se trata, porém, de aqui deixar lavrado o escrutínio infalível dos avaliadores, seja ele perspectivado pelo ângulo da Epistemologia, da Estética ou de qualquer outro olhar disciplinar tão caro à Academia, que aqui queremos intencionalmente submeter a uma espécie de *epoché*. Trata-se, isso sim, de um relato de experiência, que coloca autores e leitor deste trabalho num mesmo plano (quão longe estamos já das mais elementares prescrições epistemológicas), assim suscitando uma experiência que se deixa pensar em registo abertamente dialógico, que interpela outros, que os convoca, motivando um debate que não observa a rigidez do “verdadeiro” ou do “falso”, da correspondência ou de sua ausência, da testabilidade ou de qualquer outro critério que sentencie uma leitura dominante, que habilitaria outras que se colocassem – e apenas nessa condição – diretamente na sua esteira.

Uma nota breve sobre o “objeto” do filme. *O Beijo* recupera e faz-se explicitamente herdeiro de uma longa linhagem de trabalhos cinematográficos que elegeram a iconografia do gesto para a construção das respectivas narrativas. É impossível não resgatar a lembrança da longa-metragem de Flávio R. Tambellini de 1965, uma bem conseguida adaptação para cinema da peça teatral *O Beijo no Asfalto*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Mais recentemente, e para nos mantermos apenas nas referências do mundo de

língua portuguesa, Solveig Nordlund, cineasta lusa nascida na Suécia, realizou uma curta-metragem homónima em 2005, em que explora o efeito suspensivo do beijo protagonizado por um jovem casal enquanto espera pela chegada de um autocarro.

Se notou o leitor nestas últimas linhas uma certa pulsão para as lógicas diretamente adstritas à investigação científica e seus preceitos – parece evidente que se ensaia aqui um levantamento do estado da arte da discussão – que desmentiria, afinal, e com estrondo, a intenção anteriormente lavrada de neutralizar o olhar disciplinar, essa inflexão verdadeiramente não se produziu. Um levantamento do *state of the art* dificilmente seria compaginável com uma seriação tão exígua e tão “datada” como aquela que insinuámos antes, do mesmo modo que da sua simples invocação não se seguiria, *per se*, a verticalidade do olhar do espectador, inadvertidamente convertido em investigador. Tais invocações, que são as nossas, não seriam substancialmente diferentes das de um neófito nos labores da investigação mas com alguma rotina como espectador. Pretendem registar apenas o oportuno regresso a um tema permanentemente revisitado, sinal da sua irrecusável contemporaneidade.

O filme começa no próprio *set* de filmagem e com o olhar contemplativo dos atores, na antecâmara do gesto que ali se protagonizará e que dará título ao filme. Mas é quando o plano recua e o *set* de filmagem emerge, tornando simultaneamente visível a própria complexidade dos mecanismos de produção, que descobre o espectador que estará na iminência de começar uma viagem. Ainda sem *telos* definido – ainda e sempre perspetivado na ótica do espectador – a narrativa parece explorar uma questão incontornável em contexto artístico, a saber, a da relação entre a natureza/realidade e a própria arte. A cena do beijo é devolvida aos mecanismos de mediação, projetada numa tela menor que, deixando cair o olhar “originário” oferecido pela



“janela-mundo”, menoriza com ela a densidade do próprio contacto, aquele que a riqueza dos sentidos nos devolveria na sua plenitude caso a natureza os pudesse convocar direta e ostensivamente a todos. Ao ser “filtrado” pela tela, é a própria espiritualidade do gesto que se perde, emergindo um corpo sem alma enquanto é moldado pela lógica da repetição, num gesto aprimorado à exaustão – diríamos, *ad nauseam* – e exibindo um grau de “apuro” que a realidade, imperfeita e sinuosa, claramente não aprova.

O movimento é de aprofundamento: *O Beijo* move-se agora para o contexto da pós-produção, sintoma indisfarçável de uma realidade já adulterada, radicalmente afastada dos dados primordiais e brutos, que vem estender consideravelmente a perceção de um complexo mundo “invisível”, tecido de corredores labirínticos. O espectador é subitamente invadido por uma sensação de imersão e movimento, que o situa, convocando-o igualmente para as tarefas de monitorização e de pós-produção, agora situadas num plano ainda mais distante, em que nos adentramos nos bastidores dos próprios bastidores, num movimento de verticalidade que vai em crescendo e que nos leva para dimensões cada vez mais profundas de uma realidade até então desconhecida. Esse movimento de radicalização e aprofundamento

é vincado a tons de negro, os mesmos que recobrem a sala, traduzindo simultaneamente a profundidade alcançada e a distância a que deixámos a superfície, palidamente pontuada pela luz dos monitores que insistem em dar vida a uma sala lúgubre, mas que paradoxalmente cria novas vidas, ensaia novas possibilidades que a própria realidade, toldada pela positividade dos limites que a sua condição lhe impõe, não sancionaria.

Os acordes combinam-se no lento brandir das teclas para formar uma harmoniosa melodia, exteriorizando a experiência que os protagonistas daquele gesto, de todos os protagonistas, em algum momento terão forjado no laboratório de suas mentes, essa labiríntica rede que se vê agora refletida e retratada na própria profusão de corredores e espaços, sintoma de uma realidade que vitupera a simplicidade de processos e que se reconhece na deiscência e nos seus aspetos cambiantes.

No limite desse exercício de verticalidade protagonizado pelo filme, sobressai o olhar regressivo do plano, que timidamente nos parece querer devolver à superfície, sugerida agora pela vigorosa luz que pontua finalmente os espaços. A tensão entre o construído e o real é permanente, pois, apesar do movimento de ascensão, descobrimo-nos novamente na profundidade dos bastidores, sublinhada entretanto pela pequena assembleia de decisores, devidamente assessorada pela habitual parafernália de canetas, folhas e garrafas de água. Aí, o debuxo vai invadindo paulatinamente a brancura das folhas para imprimir novas direções a uma realidade que permanece suspenso e em suspenso, aguardando por sínteses que lhe determinem novas orientações práticas, elidindo o perigo da vacuidade, de ausência de movimento que esta inusitada cena insiste em esgrimir como indulgente ameaça.

Na mesma sala, o beijo de que se tece *O Beijo* aparece entretanto projetado em sucessivas telas, desvelando a esplendorosa e aparentemente irrestrita ubiquidade dos meios, sem esconder que a possibilidade artificial de se projetar em toda a parte é a mesma que fecha a cortina sobre o grande palco-mundo, que parece cada vez mais distante.

Subitamente, e contra todas as expectativas, eis-nos, finalmente à superfície. A luz radiosa e o frenético chilrear atestam-no. Mas não cessaram as mediações arquitetadas na profundidade dos bastidores. Elas integram-se na objetividade dos elementos, convocam novas mediações, determinam novas respostas (não há, definitivamente, “anestésica”), que podem não seguir precisamente o plano exarado a montante na brancura das folhas. Descobrimos com espanto que a realidade não é de possibilidades infinitas. Reproduz os gestos mecanizados na lonjura das salas negras. Mas não mimetiza. E os gestos repudiam agora toda a técnica, que abandonam definitivamente a noção de lugar e de ritmo, e que são absurdamente indiferentes à geometria dos planos.

E quando finalmente os bastidores pareciam querer servir o palco-mundo, convertendo-se, como é próprio, em ato segundo relativamente a uma realidade cotejada em primeira mão – uma sala de cinema que o “fim” da exibição torna por fim visível, espectadores que abandonam tranquilamente os seus lugares tendo como pano de fundo o interminável cortejo de nomes arrolados pela ficha técnica –, o jogo tensional entre originário e construído mostra-se como nunca, denunciando que não saímos verdadeiramente dos bastidores: todo aquele movimento fora, afinal, programado, inscrito num guião que elidira, como lhe compete, toda a possibilidade de imponderáveis,

e que apenas fora colocado em marcha pela intrépida batida da claquete. Um movimento absolutamente privado de espontaneidade, que recusa liminarmente o finalismo que distingue os corpos vivos. A própria realidade, percebemo-lo agora, converteu-se em adereço, jogando a sua influência num *set* de filmagens que parece não ter fim e em que pontificam outros elementos que reclamam a mesma importância relativa.

O despertar deste sono de fronteiras indeterminadas será abruptamente sentenciado pela voz que prescreve um “corta”, entoado pela realizadora. Aturdidos pelo súbito regresso à realidade, descobrimos paradoxalmente que o efeito sobre o espectador não mais acatará esta voz de comando, cristalizando-se a intenção suspensiva tão cara à fenomenologia que não dá nenhuma realidade como definitivamente adquirida. A possibilidade de novos planos regressivos que atestem a condição derivada do que ora se agita diante dos nossos olhos como realidade é permanente, fragilizando irremediavelmente o registo da pura naturalidade que tradicionalmente cauciona a segurança com que nos movemos no mundo circundante que fazemos nosso.

Esse efeito é indiscutivelmente um dos méritos do trabalho de Joana Dionísio, sem enjeitar outros: a visita guiada aos bastidores do cinema, numa viagem feita simultaneamente de proximidade e distância, como convém a um registo que se aproxima, como antes se disse, do poder suspensivo que caracteriza a *epoché* fenomenológica. Ainda, a capacidade de resgatar um tema eternamente celebrizado no mundo da sétima arte – “o beijo” – seguindo para o efeito um itinerário próprio. Mas nesta que é, indiscutivelmente, uma das qualidades do filme, esconde-se também uma das suas presuní-

veis debilidades. O beijo é, afinal, um adereço meramente circunstancial, um pretexto que se oferece abertamente à permuta, sem que ela constitua, aparentemente, prejuízo maior para a marcha do enredo. Para um filme cunhado com o título *O Beijo*, tal reparo não será certamente despiciendo. Para o espectador, fica claramente a sensação de que o tema, que prometia toda a sorte de riquíssimas divagações, foi amplamente secundarizado. Afinal, no afã de utilizar a obra cinematográfica como instrumento que torna visível uma realidade que vive na sombra e que merece ver a luz do dia, foi a prerrogativa mais vasta que lhe assiste como ferramenta de interpelação e de interpretação dessa mesma realidade, haurida agora em contexto exógeno – mui propalada hoje no contexto do que se convencionou chamar de “novas humanidades” – que ficou aparentemente hipotecada. Nada que melindre excessivamente os autores deste trabalho. Afinal, não nos move uma intenção examinadora, e o beijo voltará, por certo, a convocar a vida na sua plenitude.





# AGRESTE

Mestrado

25'

2009





### **Sinopse**

Ao questionarmo-nos sobre a solidão e sobre o homem, começamos a atravessar a ponte para a compreensão de ambos. Inspirado no livro *The Loneliness of Human Life* de William Alger, *Agreste* explora e retrata a beleza cruel da solidão e do efeito-idade patente nas paisagens e locais da região de Trás-os-Montes.

## **Ficha técnica**

### ARGUMENTO

Carlos Filipe Magalhães

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Carlos Filipe Magalhães

### MONTAGEM

Carlos Filipe Magalhães

### PRODUÇÃO

Carlos Filipe Magalhães

### REALIZAÇÃO

Carlos Filipe Magalhães



## **Prémios e Exibições**

ESTORIL FILM FESTIVAL  
2009

FESTIVAL DE MÚSICA  
DA BEIRA INTERIOR  
Castelo Branco, 2016



# **AGRESTE, DE CARLOS FILIPE MAGALHÃES**

**VASCO DIOGO**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

*Agreste* é um filme pessoal de Carlos Filipe Magalhães (o autor assume as funções de realizador, produtor, director de fotografia, montagem e argumento) que toma como fonte de inspiração o livro *The Loneliness of Human Life* de William Alger e como matéria pictórica a paisagem de Trás-os-Montes, numa contemplação sublime que cria ecos reverberantes com o filme homónimo de António Reis e Margarida Cordeiro.

Poderíamos dizer que para um filme existir é necessário, neste caso, estarmos apenas atentos à terra e ao céu e, deste modo, escutarmos a revelação do invisível num movimento em que sentimos a passagem do tempo, a duração na sua forma mais pura, como consciência da nossa capacidade de percepção, do nosso lugar no mundo, como seres solitários simultaneamente livres e oprimidos. Essa passagem do tempo é-nos transmitida por um cuidado trabalho de composição dos enquadramentos que se situa num terreno de não-ficção, prescindindo para isso de uma retórica exclusivamente documental.



Os temas da erosão, do envelhecimento e do abandono são, por isso, subtilmente pensados sobre a forma de sensações e emoções, pontuadas por discretas citações do livro de Alger (e inter-títulos), que constituem, no seu todo, um enigma por desvendar, uma espécie de nó cego cujo prazer cinematográfico será tactear.

O humano surge, portanto, essencialmente como vestígio, como perda e substância primitiva a que nos procuramos agarrar ou re-ligar; um mundo separado de tudo, seguro e ritualista, tal como a experiência de solidão partilhada do espectador na sala de cinema.

*Agreste* convoca a força e energia dessa experiência no seu estado natural, sobretudo quando a força e energia da paisagem nos enclausura de forma violenta e transcendente, constituindo-se como objecto de crença.

É aí que é possível mergulharmos secretamente nas ondas de um imenso oceano em que a terra e o céu se fundem com o mar. Talvez por isso seja necessário guardar segredo e seja esse o destino comum da nossa irreduzível individualidade.

No cinema de Carlos Filipe Magalhães, é, no entanto, necessário sermos convocados pelo soar das doze badaladas para que a janela mágica se possa abrir ao mundo. Só assim, essa ausência, da memória e da ruína, se constitui verdadeiramente em presença, em acto.

É a obscuridade que nos vem revelar novas entidades, tal como a ferrugem desenha melhor a forma, e nos obriga a lavar os olhos para vermos melhor (a luz encandeia).

É necessário fazermos o luto, escolher o que não ver, tomarmos decisões, tanto na vida como no cinema.

Carlos Filipe Magalhães propõe-se a isso, situando-se nas margens dessa “corrente principal”, de costas voltadas, olhar semi-cerrado e estômago vazio.

A sua cultura não é a do abutre mas sim a do asceta.

Para ele, algo germinará sempre no mais infértil dos terrenos: a morte.



# LEMURIA

Mestrado

22'

2009





### **Sinopse**

Uma nave espacial, um amor que não pode acontecer. A bordo de Lemuria, seis tripulantes atravessam o espaço. Daniel e Hannah nutrem uma relação amorosa que será bruscamente interrompida. Uma ameaça desconhecida está prestes a colocar o ponto final nesta história de paixão trágica. No entanto, será que tudo é o que aparenta ser?

## Ficha técnica

### ATORES

Mafalda Teixeira; Nuno Roque;  
Alexandre da Silva; Eliseu Maia;  
Matilde Ramos; Pedro Falcão

### ARGUMENTO

José Ratinho

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Dany Horiuchi; Rui Rodrigues

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Eliseu Maia

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Telmo Martins; Ivo Silva

### ASSISTENTE DE SOM

Pedro Falcão

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Paulo Castilho

### DIREÇÃO DE SOM

João Gazua

### EFEITOS VISUAIS

Ivo Silva

### MODELOS 3D

Telmo Martins

### MONTAGEM

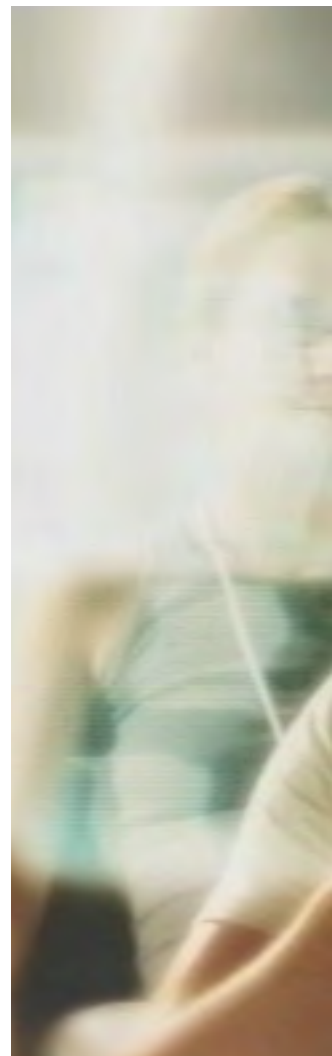
Ivo Silva

### PRODUÇÃO

Ivo Silva

### REALIZAÇÃO

José Ratinho



## **Prêmios e Exibições**

AROUCA FILM FESTIVAL  
2009

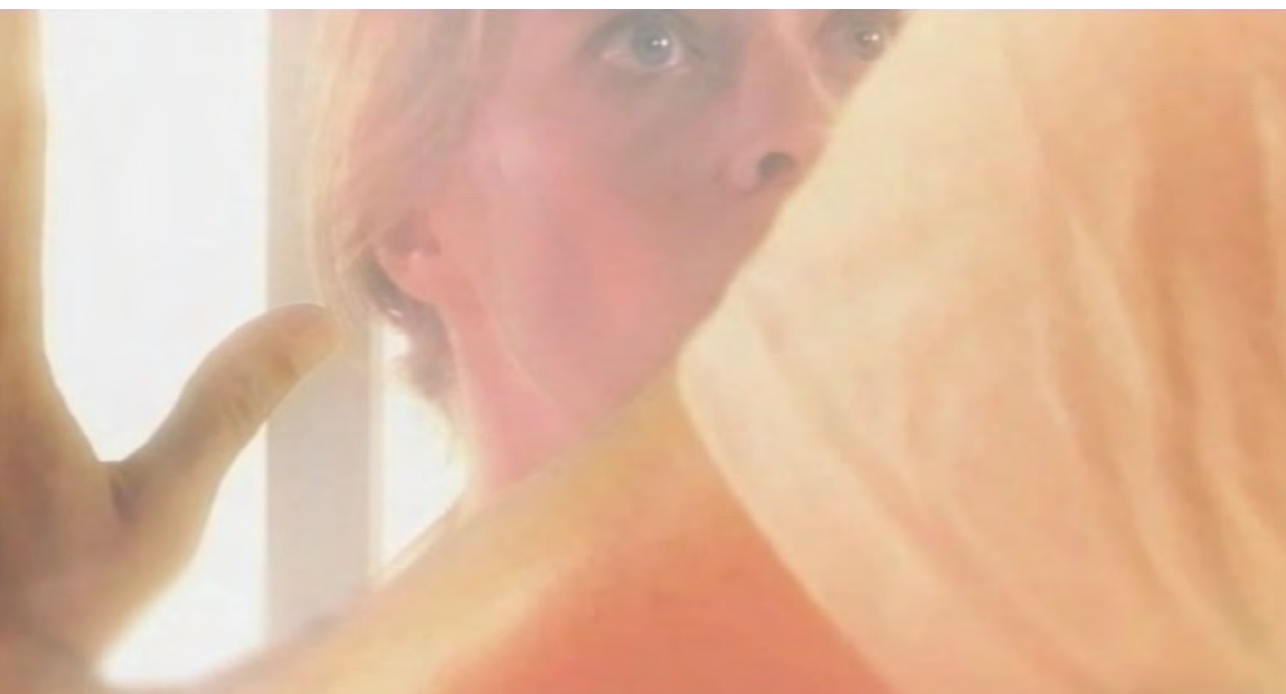
MOSTRA UBICINEMA  
Câmara de Lobos, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO DAS BEIRAS - 2º EDIÇÃO  
Covilhã, 2013

MOSTRA-ME: O OUTRO  
LADO DO CINEMA  
São Jorge / Lisboa, 2009

UBICINEMA  
2009



# A FICÇÃO DO AMOR NA CIÊNCIA DAS HISTÓRIAS

FÁTIMA CHINITA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA / LABCOM.IFP

O filme *Lemuria*, escrito e realizado por José Ratinho (com efeitos visuais de Ivo Silva), propõe ao espectador uma ficção de amor no espaço, ou uma ficção no espaço do amor. Perdoem-me por este trocadilho de abertura, que, todavia, se justifica, uma vez que remete para o cerne temático e conceptual do filme: a reciprocidade. Neste caso o banal floreado linguístico revela a originalidade dos autores, co-responsáveis pela produção da obra.

Trata-se de um filme de ficção científica, o que diz muito da bravura destes dois jovens. Sabe-se que, no nosso país, o género é declaradamente menor e está votado a uma situação marginal ditada pelas condições de produção (in)existentes. Se é verdade que essa limitação muito explica, não serve para justificar na íntegra a sua tão fraca existência e resultante invisibilidade em Portugal, sobretudo no actual panorama de cinema digital. A natureza “científica” do género, pressuposta num dos dois vocábulos que o descrevem, é habitualmente sinónimo de um universo tecnológico futurista muito difícil de produzir em contexto de cinema comercial, sendo que os efeitos especiais resultantes tornam-se vítimas de comparações facilitistas e pouco abonató-

rias para os filmes portugueses. Contudo, a “ciência” que se deseja ver ou pressentir nos filmes pode ser mais ou menos tecnológica, consoante a natureza da história que sustém a dita ciência e o universo em que ela se pratica. Assim, para além de uma dimensão técnica, os filmes de ficção científica podem – e, sobretudo em Portugal, devem – possuir uma dimensão criativa que os afirme como mais do que uma montra tecnológica. Os subgéneros de viagem no tempo, história alternativa ou cenários pós-apocalípticos, provam que a tecnologia pode encontrar-se na retaguarda de um filme de ficção científica, não lhe retirando a essência mas facilitando a sua materialização. O “caso” Andrei Tarkovski (*Stalker*, 1979, e *Solaris*, 1972) é, porventura, um bom exemplo neste contexto. Dito de outro modo: a originalidade do conceito pode suplantar os problemas ditados pelas condicionantes de produção.

Suplantar a omnipresença tecnológica sem, todavia, abandonar o território ficcional da ciência é um desafio à altura apenas dos mais ousados criadores; mas, simultaneamente, um exercício que se impõe, visto que o primeiro termo que designa o género é, precisamente, “ficção”. A existência de situações estimulantes, de personagens com motivações psicológicas e de um conflito verosímil no âmago de um universo interessante são pressupostos básicos de um cinema de ficção científica que não queira (ou não possa) depender unicamente dos efeitos especiais que contém. Dito de outro modo: é preciso que os filmes não se reduzam à ciência que ostentam, mas que defendam de modo plausível a natureza ficcional em que radicam. Nesta perspectiva, “ficção científica” é tanto (ou mais) uma ficção num contexto científico do que uma ciência ficcional (com laivos de impossibilidade futurista). Apesar do rico e inolvidável universo tecnológico patente na sua direcção artística, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) é um filme canónico do género sobretudo devido ao conflito que tematiza: a ontologia da humanidade, na oposição patente entre humanóide e humano. Neste caso, como em tantos outros, o conceito é basilar ao filme e não a ciência ou a tecnologia que a manifesta. Não são os processos científicos mas sim os seus resultados, e consequências ao nível das personagens, que movem a intriga e também a curiosidade do espectador.



José Ratinho demonstra ter compreendido estas questões. Tirando partido das novas tecnologias digitais actualmente ao seu dispor, mas sobrepondo-lhe um conceito original, propõe uma reflexão sobre a natureza intrínseca do próprio género cinematográfico, enveredando por rotas e caminhos usualmente ignorados. O filme é uma *space opera* que decorre numa estação espacial. Neste caso, a utilização de efeitos digitais é convincente e até mesmo necessária. Cada um dos seis tripulantes da estação encontra-se munido de um cartão fluorescente que comanda a sua existência em órbita e se torna crucial para o desenrolar da intriga. O controlo da estação espacial ocorre igualmente por intermédio da manipulação de ecrãs digitais reminiscentes de outros filmes do género (nomeadamente *Minority Report*, Steven Spielberg, 2002), mas é muito mais do que decorativo. Com efeito, através dos ecrãs digitais, mais concretamente por meio daquilo que neles inscreve uma das personagens da estação, Daniel (interpretado por Alexandre da Silva), o espectador observa o desenrolar de uma história de amor. Assim, os efeitos especiais tornam-se centrais à orgânica do filme, que é muito mais do que uma mera representação da ciência futurista.



Tendo consciência do universo digital em que trabalham, bem como das limitações que, apesar de tudo, ele (ainda) impõe, sobretudo em contexto estudantil, Ratinho e Silva tomaram a decisão de mostrar o “espaço sideral” através do uso de modelos digitais em 3D (da autoria de Telmo Martins). Procuraram a verosimilhança mais do que o realismo; a contextualização da história mais do que a similitude de configuração gráfica entre o interior e o exterior da estação. Refira-se que os efeitos especiais em geral e estes modelos em particular são de um calibre apreciável e merecem louvor, mas não se procura dissimular a sua origem digital. Do ponto de vista narrativo, os dois planos iniciais do filme, em que se vê a estação espacial vogando no cosmos, são indispensáveis, porquanto afirmam desde logo a alteridade geográfica do enredo. Com efeito, o filme depende não só da afirmação de um universo espacial credível, onde o desenrolar de uma história de amor funcione como uma primeira camada de originalidade, na medida em que a obra se centra mais nos sentimentos humanos do que nos processos científicos; mas também de uma dicotomia fundamental entre espaço e Terra, aspecto que constitui a segunda camada de originalidade do filme, a qual é nuclear para o conceito adoptado.

Com efeito, mais do que inovar o panorama do filme de ficção científica, reduzindo-o a uma história de amor pouco habitual naquele contexto, Ratinho opta por tornar a história de amor o centro científico do filme, servindo-se da modalidade de universos paralelos. Assim, o protagonista espacial é também um escritor em busca de matéria para o seu trabalho. A flor – que, enquanto tripulante da estação, envia para o monitor de uma das suas colegas, Hannah (interpretada por Mafalda Teixeira), denuncia-

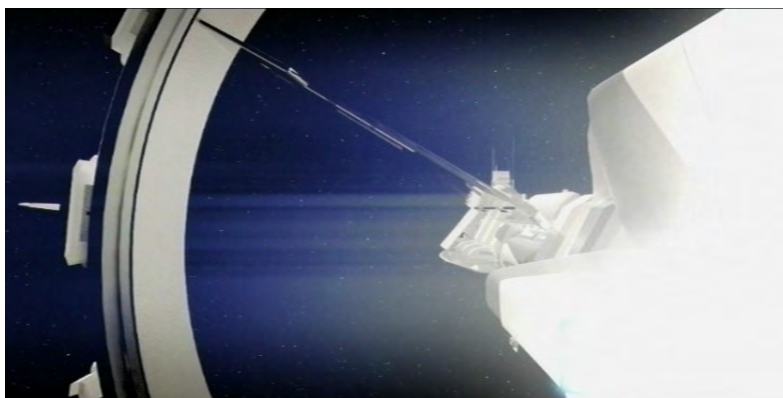
do desse modo os sentimentos que por ela nutre (os quais, pelos sorrisos cúmplices da colega, se vê que são correspondidos) –, revela um amor que também se desenrola na Terra e culmina com o par abraçado num campo de trigo em plena natureza terrestre. A ligação entre os dois universos onde as mesmas personagens (interpretadas pelos mesmos actores) vivem as suas existências, aparentemente distintas, é efectuada, como tantas vezes ocorre, por meio do recurso ao sonho como mecanismo de escrita. Após algumas cenas no espaço, apresentadas através de uma dominante luminosa esbranquiçada e sem contraste, fazendo lembrar o visual *rétro* da série televisiva *Espaço 1999* (1975-1977), o protagonista acorda, num universo terrestre de imagem contrastada. Regista o teor do sonho num gravador de bolso e posteriormente transcreve-o para o computador, transformando as vagas impressões oníricas numa história com desenvolvimento. Deste modo, o universo espacial parece ser a transvisualização de um raciocínio terrestre e realista, a simples produção de sentido de uma mente criativa. Se assim fosse, porém, não haveria verdadeiro paralelismo de universos, mas sim uma metanarrativa com um dos mundos a resultar da produção diegética do outro. Seria igualmente assaz banal como matéria fílmica.

Na verdade, mais do que paralelismo, que pressupõe a mera alternância (porventura, obtida por meio de montagem), o filme assenta na ideia de reciprocidade total. Os dois universos são configurados como apenas um: duas faces de uma mesma (ir)realidade, o que justifica a sua figuração pelos mesmos corpos. Apesar de o universo espacial aparentar ser, num primeiro instante, mais virtual do que o terrestre, a continuação do filme revela que ambos são completamente intermutáveis, afirmando-se como fundamentalmente indiscerníveis. Encontramo-nos aqui perante uma formulação narrativa da teoria de Gilles Deleuze sobre a bifacialidade da imagem moderna, aplicável ao conjunto do filme (*Cinéma 2 – L'Image-Temps*, 1985). O conceito trabalhado por Ratinho remete, pois, para a reflexividade interna à própria imagem (i.e. filme) e nela contida. A articulação entre os dois universos – o espacial e o terrestre – assume-se como um “circuito” em constante permuta, ou reciprocidade. Assim, no espaço sideral, uma falha no sistema



de manutenção da estação obriga os tripulantes a correrem para uma sala onde deverão permanecer protegidos no interior de uma espécie de cápsula digital que se ergue ao premirem o seu cartão fluorescente. Uma avaria no cartão do protagonista impede a sua cápsula de se erguer, votando-o a uma morte mais do que certa. Perante essa circunstância, a sua amada opta por desactivar a sua própria cápsula, juntando-se a ele na morte. O fim trágico da vida humana dita, neste caso, o fim do amor entre ambos. Na Terra, o escritor poderia, eventualmente, viver esse amor, não fora o seu próprio universo terreno ser, afinal, tão inexistente quando o do espaço. Ao ouvir a reprodução gravada da sua descrição do sonho, o protagonista escuta igualmente um som perturbador emitido pelo próprio aparelho de gravação e inexistente no momento em que aquele acto tivera lugar. Este ruído provoca lancinantes dores, tal como acontece no universo espacial momentos antes da falha do sistema de segurança na estação. Presume-se assim a intromissão de um universo no outro. Na Terra verifica-se, por assimilação de dados narrativos, uma falha de “sistema” que, todavia, não colhe justificação imediata nos acontecimentos envolventes. É todo o universo narrativo que entra em colapso. Esta eventual circularidade narrativa, em que um universo é resultante do seu oposto, é tratada por Ratinho menos como um artifício de estrutura não-linear pós moderna e mais como uma reciprocidade ontológica.

Ratinho transforma a reciprocidade entre universos na verdadeira razão de ser do seu filme, mas centrando-o nas noções de realismo e humanidade.



Quando a *storyline* do projecto refere que esta é a história de um amor impossível, não está a efectuar publicidade enganosa; apenas omite – e bem – as condições dessa “impossibilidade”. Os dois universos são completamente recíprocos e, conseqüentemente, ambos impossíveis. Eis-nos aqui em pleno território da aporia cinematográfica, em que o criador intradieético da história (o escritor) é tão inexistente quanto a própria história que cria, não podendo, conseqüentemente, tê-la criado num contexto realista. O título do filme aponta desde logo para a recíproca impossibilidade dos universos: Lemúria é, de acordo com certos Espiritualistas, um dos dois continentes perdidos da Humanidade (o outro, mais conhecido no imaginário popular, é Atlântida). A reciprocidade de dois universos impossíveis mantém o filme no terreno da ficção científica, que a história de amor poderia, eventualmente, tornar secundário. A questão central neste filme é tanto a da (in)existência das personagens, como a do sentimento que não pode ser evacuado, seja em que circunstâncias e territórios for: o amor. Por essa razão, *Lemuria* é uma história de sentimentos, mas é também um tratado sobre a própria condição humana. No amor que não se consuma, em ambos os universos, encontra-se, afinal, a razão de ser da existência da humanidade.

Deleuze faculta uma outra leitura desta obra, concomitante com a anterior. Os dois universos são completamente indiscerníveis e ambos simultaneamente reais e virtuais, encontrando-se, por alternância, ora um, ora outro, mais visível do que o seu duplo. O tipo de imagem utilizada revela já a clareza do cristal, mesmo na cena em que o protagonista acorda na Terra (está

enquadrado contra uma janela, o que sobreexpõe o espaço exterior à habitação). Este “reflexo” deleuziano – ou reciprocidade de universos, como lhe tenho vindo a chamar – sofre uma intensificação na segunda metade do filme, correspondendo ao momento em que o espectador se apercebe de que nenhum dos universos gera o restante, ou que nenhum dos mundos se intromete no outro. Para Deleuze, este instante corresponde à propagação do reflexo, altura em que a duplicidade imanente da imagem (ou narrativa veiculada de modo audiovisual), já de si detentora de características reflectoras, se estende a todo o meio (filme). Dito de outro modo: os universos diegéticos do espaço sideral (com toda a panóplia tecnológica que remete para um futuro distante) e da vida mundana do escritor (cujo trabalho de criação de mundos incorpora já a potencial actualização de algo virtual) vão fundir-se num só, contextualizando-se num filme de ficção científica, género cristalino por excelência, onde o ilusionismo impera. No entanto, se todos os filmes de ficção científica podem, nesta perspectiva, ser fruto de autores “falsários”, que utilizam a realidade para nela manifestar as propriedades não realistas da mesma, Ratinho acumula este aspecto com a leitura humanista do factor central no filme: a história de amor.

Pode dizer-se que o termo “ficção” ganha renovada força sem, contudo, invalidar o lado científico. Na segunda metade do filme, após algumas cenas na Terra, o filme regressa ao espaço sideral de forma directa, sem intermediação de qualquer personagem. O par de amantes é colocado lado a lado num abraço eterno antes de ser ejectado para o espaço numa cápsula fune-rária. A elipse, durante a qual supostamente se produz a morte dos amantes e a reparação do sistema de bordo, evita um enfoque excessivo nos aspectos tecnológicos da vida na estação e salienta a natureza icónica do abraço final entre os amantes. Ou seja, reforça o lado humano da história. De regresso à Terra, vemos a rapariga caminhar num trigal, após abandonar a companhia do escritor numa cena em que apenas o olha e lhe afaga as mãos sem pronunciar palavra. Subjacente a este momento, que também ocorre após uma elipse (o escritor encontra-se agora num espaço público e não em sua casa), está a ideia de que a rapariga possa ter sido informada do estranho

ruído e que a sua muda reacção se configure como uma aceitação implícita das consequências do mesmo (que a sua irrealidade e/ou futura inexistência conduzem à impossibilidade do amor de ambos). A imagem é agora digitalmente trabalhada para produzir um efeito de reflexo reminescente de um *flare* de câmara analógica, cujo resultado é profundamente irrealista. Ratinho abandona deliberadamente o anterior contraste da imagem, manifestando agora este universo como igualmente *retro* e, logo, profundamente questionável. O aparecimento do protagonista escritor no mesmo campo de trigo e o seu acto de fazer ao lado da amada numa fiel reprodução do abraço sideral completam a reciprocidade dos dois universos e a circularidade ontológica e filosófica do filme.

No género de ficção científica em geral, e neste filme em particular, toda a ciência tem um lado humano, tal como em todas as ficções, e muito concretamente nesta, todos os universos (e personagens) são simultaneamente reais (porque actualizáveis em imagens e sons) e virtuais (porque gerados criativamente).

### Referência

Deleuze, Gilles (1995). *Cinéma 2 – L'Image Temps*. Paris: Les Éditions de Minit.





# CABIDELA DE GALINHA

Licenciatura

13'

2010





### **Sinopse**

Jorge chega a uma aldeia do interior, entra numa tasca onde o dono, Orlando, lhe conta a história de Barata e Sousa, dois ladrões de galinhas que disputaram a mesma mulher. Depois de toda aquela história, Jorge descobre que o dono da tasca era, na verdade, Barata, o ladrão de galinhas.

## Ficha técnica

### ATORES

Alexandre Barata; Ricardo Brito;  
Jorge Silva; José Eduardo;  
Pedro da Silva; Tiago Sousa;  
Cristina Areia; Pedro Diogo;  
Luís Cassapo; Paulo Diamantino

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Gil Alves

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Jorge Santos

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Ludovic Amaro

### ASSISTENTE DE SOM

Diana Teixeira

### CORRECÇÃO DE COR

Dany Horiuchi

### DIREÇÃO DE ARTE

Jorge Silva

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Dany Horiuchi

### DIREÇÃO DE SOM

André Moura

### EFEITOS VISUAIS

Ivo Silva

### MONTAGEM

João Lopes

### MÚSICA

Mário Dinis

### PRODUÇÃO

Jorge Silva; Rita Pires

### REALIZAÇÃO

João Lopes





### Prémios e Exibições

CINESC  
Lisboa, 2010

FEST  
Espinho, 2011

FESTIVAL DE CURTAS DE VILA  
DO CONDE / TAKE ONE!  
2011

FESTIVAL ONE COUNTRY ONE FILM  
Apchat / França, 2011

MOSTRA UBICINEMA  
Câmara de Lobos, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA  
2011

UBICINEMA  
Prémio do Júri  
Melhor Filme de Licenciatura  
2011

# UM GALINÁCEO CHAMADO DESEJO

NUNO AMARAL JERÓNIMO

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

*E se fôssemos rir,  
Rir de tudo, tanto  
Que à força de rir  
Nos tornássemos pranto?*  
Alexandre O'Neill

O filme *Cabidela de Galinha* indicia, nos seus primeiros momentos, o tempo histórico da narrativa. Um Renault 4L, uma mala de couro e um rádio de sintonia manual. Sabemos assim que esta é uma crónica de um mundo pré-digital, onde se conversava à volta de uma mesa, copos de vinho e baralhos de cartas, onde se perguntava na taberna pelas raparigas da terra. Um tempo e um lugar sem Facebook, WhatsApp ou Google Maps. A taberna da aldeia constitui-se aqui como o espaço da acção quotidiana de Garfinkel (1967), da realidade mundana de Brekhus (2000) ou mesmo do absurdo do quotidiano (Jakobsen, 2009).



Esta curta-metragem debruça-se sobre o clássico triângulo “sexo, crime e amizade”. Como o crime é apenas pretexto para a força motriz da paixão, o assalto aos galináceos é devidamente facilitado pela pacatez da vida camponesa. No espaço exíguo de uma aldeia portuguesa, o sexo acaba em tragédia, o roubo em homicídio, e a amizade em traição.

Numa aldeia portuguesa de difícil acesso, os forasteiros só têm duas opções: a diluição na paisagem ou a condição de passagem. Ao procurar descobrir os sentidos dos lugares onde chegam, os estranhos sabem que, para se poderem encontrar, “é necessário ter vivido algum tipo de desnorte” (Machado Pais, 2002: 59). Aos que escolhem ficar, a terra rouba-lhes a memória. Nestes lugares de propriedades privadas e vidas públicas, o tempo apropria-se das histórias individuais e transforma-as em lendas colectivas.



O taberneiro relata ao forasteiro a história de dois pequenos gatunos, que trocavam o ganho do furto por favores sexuais. A narração inflecte quando a ilegalidade do roubo é substituída pela honestidade do trabalho. Sousa, um dos ladrões de galinhas, torna-se empregado do talho e Júlia, a devoradora de frangos, prefere agora os animais que lhe chegam pela via legítima do estabelecimento comercial. A mulher sexualizada prefere a ordem do mercantilismo à desordem da pilhagem.

O filme apresenta assim mais carácter moral nas metáforas do que nas suas literalidades. O velho taberneiro, com os seus próprios segredos, conta a sua história sem nunca ostentar frontalmente qualquer moralismo em relação aos assaltos, à prostituição pouco subtil, ou mesmo ao assassinato. O julgamento recai de forma oblíqua sobre as mulheres interesseiras e os amigos traidores, numa lógica discursiva de que não se pode confiar em ninguém, e que nem cautela e canja de galinha são suficientes para nos livrar desses perigos. A compulsiva ingestão de frango sugere uma espécie de truque semiótico, substituindo por cabidela os acessórios de moda que metonimicamente representam o capitalismo consumista. Por outro lado, com recurso ao jogo linguístico, serão também franguinhos os rapazes novos com quem se costuma deitar.

A propósito do risco sistémico de origem feminina, o amigo do taberneiro adverte, “você precisa de ter cuidado com as raparigas cá da terra”, e questiona em jeito de aviso, “você não conhece isto por aqui, pois não?” Na dupla condição de homem e forasteiro, o perigo pode estar ao virar da esquina.

O forasteiro confronta os elementos sociais com uma atitude objectiva distintiva, o que não significa necessariamente desapego ou ausência, mas sim que o estranho vive em permanência num processo dinâmico que integra proximidade e afastamento, indiferença e envolvimento (Simmel, 1971).

Entre o Paraíso da erudição iluminista da produção artística e o Inferno do grotesco do mundo antigo que se propõe ilustrar, o filme tem uma visão envergonhadamente paródica sobre a ruralidade. Esta visão, constante na história do audiovisual ocidental, tem sido contrariada em Portugal pelo olhar evidentemente citadino e quase etnográfico, mas sem nostalgias ou pretensiosismos, que o realizador Miguel Gomes deixou em *Aquele Querido Mês de Agosto* ou na trilogia *As Mil e Uma Noites*.

Ao colocar o patamar da representação do enquadramento da narrativa nessa formulação de alteridade ruralizada, os seus autores posicionam-se num lugar similar ao do viajante *flâneur* de Machado Pais (2002) ou do estranho de Simmel (1971), “que vive num vaivém referencial, que não se encontra apegado directamente às raízes dos objectos sociais nem das disposições segmentadas do grupo” (Amaral Jerónimo, 2015: 138).

Esta objectividade dualizada na descoberta pode também ser encarada como um espaço de liberdade. “Criar (e, portanto, descobrir também) significa sempre quebrar uma regra; seguir uma regra é apenas rotina, mais do mesmo, não é um acto de criação. Para o exilado, quebrar as regras não é uma questão de livre arbítrio, mas uma eventualidade que não se pode evitar.” (Bauman, 2000: 5)

No filme, o povo rural é uma caricatura benigna (no caso do arco narrativo do presente) ou negativa (no caso do arco narrativo do passado), mostrando em ambas o afastamento daquele ponto espaço-temporal com a realidade



contemporânea. A resolução dos problemas com uma navalha, o crime de honra, as patas de galinha são anacronismos para o espectador cosmopolita do terceiro milénio. Os realizadores e argumentistas da curta-metragem parecem estar familiarizados com os processos de dinâmica social e os registos dos universos culturais representados, ao mesmo tempo que se posicionam claramente no exterior desse fenómeno observado. Tal como um antropólogo, um autor de cinema exhibe de forma simultânea um posicionamento émico e ético.

“A nossa curiosidade pode conhecer o que resta ser conhecido enquanto trazemos de volta as histórias do quotidiano e a escrita de personagens que de outra forma poderiam permanecer esquecidos, com atenção às formas com que as suas próprias lutas e visões de si mesmos criam buracos nas teorias e políticas dominantes.” (Biehl e Moran-Thomas, 2009: 282)

Nem excessivamente trágico nem obsessivamente cómico, o filme assenta no contraste entre o tom grave da história contada e o tom picaresco da história mostrada, este sublimado pelas feições alucinadas de Barata, o pilha-galinhas de coração desfeito. A morte não ocupa aqui a função da tragédia, mas sim a do coro grego que alertava os espectadores para o que viria em seguida.

Apesar do tom picaresco, não há nesta história um bobo da corte que chame a atenção das formas ridículas de que a realidade se reveste. O taberneiro relata a história como sendo apenas a de um galinheiro de triste figura. Barata rouba galinhas, compra sexo, mata pessoas, sem vergonha ou sem orgulho. Ostenta uma atitude *blasé* formulada por Simmel (2009). Não se ri de nada porque já chorou de tudo.

Hernández Sánchez suspirava por “uma comédia que fosse capaz de, sem cair na banalidade, encontrar as gretas das sociedades contemporâneas e mostrá-las quando é necessário” (2012: 39). À voracidade comediantes destes tempos líquidos e à exigência hipermoderna de sobrepor o riso a todas as dimensões sociais, os autores do filme replicam de uma forma contida e respondem ao apelo do *homo ludens* (Huizinga, 1949) apenas com a exequibilidade de graçolas de circunstância ou a exuberância exacerbada dos rostos de Júlia e Barata.

A resolução do filme na reveladora imagem final que reposiciona a narrativa, mesmo sem cair na tentação sequiosa da comicidade, pode no entanto sugerir um *cliché* vagamente irônico ou simplesmente cínico mas aparentemente irreflexivo.

## Referências

- Amaral, Jerónimo (2015). *Humor na Sociedade Contemporânea*. Tese de Doutorado. Covilhã: UBI.
- Bauman, Zygmunt (2000). “On Writing Sociology”. Em: *Theory, Culture & Society*. Sage, vol. 17, nº 1, pp. 79-90.
- Biehl, João e Moran Thomas, Amy (2009). “Symptom: Subjectivities, Social Ills, Technologies”. Em: *Annual Review of Anthropology*, vol. 38, pp. 267-288.
- Brekhus, Wayne (2000). “A Mundane Manifesto”. Em: *Journal of Mundane Behavior*, vol. 1, nº 1. Disponível em: [www.mundanebehavior.org/index.htm](http://www.mundanebehavior.org/index.htm). Consultado em 09/06/2001.
- Garfinkel, Harold (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- Hernández Sánchez, Domingo (2012). *A comédia do sublime*. Lisboa: Nova Vega. (1ª ed., espanhol, 2009).
- Huizinga, Johan (1949). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston, Mass.: Beacon. (1ª ed., neerlandês, 1944).
- Jacobsen, Michael Hviid (2009). “The Sociology of the Absurd: An Absurd Man in an Absurd World”. Em: Jacobsen, M. H. (ed.). *Encountering the Everyday – An Introduction to the Sociologies of the Unnoticed*. Nova Iorque, NY: Palgrave MacMillan, pp. 279-303.
- Machado Pais, José (2002). *Sociologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.



# SINFONIA DOS LOUCOS

Licenciatura

14'

2010





### **Sinopse**

Num futuro incerto, um casal rico e excêntrico encomenda um filho, um ser andróide que vive somente de música. O governador da cidade e a sua mulher têm uma filha surda; com o desgosto, este proíbe a música na cidade. Silêncio e Música encontram-se.

## Ficha técnica

### ATORES

Rui Mendes; Rosa Freitas;  
Tiago Soares; Cátia Pinto;  
Luís Soares; Diana Sousa; Isabel Pais;  
Acúrsio Santos; Ricardo Almeida;  
Maria Lamares; Bento de Melo;  
Elsa Afonso; Ana Limão;  
Maria João Cunha; Vasco Mendes

### ARGUMENTO

Vasco Mendes

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Fernando Cabral; Eduarda Pinto

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Eduarda Pinto

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Fernando Cabral

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Caetano; Raquel Mendes; Vasco  
Mendes; Isidro Manuel

### DIREÇÃO

DE FOTOGRAFIA  
Vasco Mendes

### DIREÇÃO DE SOM

André Moura

### GUARDA-ROUPA

Emília Mendes

### MONTAGEM

Vasco Mendes

### PRODUÇÃO

Vasco Mendes

### REALIZAÇÃO

Vasco Mendes



## Prémios e Exibições

ALTERNATIVE FILM/VIDEO FESTIVAL  
IMPORTANT CINEMATIC WORK  
Belgrado / Sérvia, 2010

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS  
Melhor Ensaio Visual

CINEMA AO AR LIVRE:  
CURTAS-METRAGENS  
Porto, 2011

CINESC  
Lisboa, 2010

CONCURSO DE VIDEO DO INATEL  
Menção Honrosa  
2010

FEST  
Espinho, 2011

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS  
Porto, 2012

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA  
2011

NEW YORK PORTUGUESE SHORT  
FILM FESTIVAL IN RIO  
Rio de Janeiro / Brasil, 2011

SEMANA DE CINE  
EXPERIMENTAL DE MADRID  
Espanha, 2011

SHORTCUTZ PORTO  
Melhor filme de Maio  
2011

UBICINEMA  
Prémio do Público / Melhor Filme de  
Licenciatura  
2011

WIZ-ART: INTERNACIONAL  
SHORT FILM FESTIVAL  
Lviv / Ucrânia, 2011

# O MUNDO ENQUADRADO POR VASCO MENDES: A PROPÓSITO DO SEU FILME DE ESTREIA, *SINFONIA DOS LOUCOS*

MARTA PINHO ALVES

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO – INSTITUTO POLITÉCNICO DE SETÚBAL





A música tem sido o lugar de partida e o destino do cinema de Vasco Mendes. Foi-o quando, ainda antes de ter decidido ser cineasta, roubou temporariamente a câmara que o avô guardava em casa para ir à *Festa do Avante* filmar um concerto de uma banda-tributo dos *Led Zeppelin*. É-o agora enquanto trabalha na realização de *videoclips* e de outras curtas sobre festivais de música e a cena musical nacional, que constituem já um vasto e diversificado portefólio, consultável em *The Framed World of Vasco*, *website* do realizador.

Frequentemente os filmes de Vasco Mendes obedecem a um registo operático, performativo, e é habitual ser o som a animar e a determinar as imagens. A música é o fio condutor e o mapa para esses territórios visuais. Talvez seja evidente que alguém que privilegia estes modos de construção criativa se dedique ao teledisco e, efetivamente, é já extensa a lista de trabalhos realizados por Mendes nesse domínio. Aí podem ser encontrados os *videoclips* realizados com os músicos Capicua, Linda Martini, Peixe:Avião ou White Haus, de entre vários outros, ou os relatos de festivais, entre os quais *Milhões em Festa* ou *Optimus Primavera Sound*. No entanto, o mesmo estilo de escrita fílmica é ensaiado noutros registos que incluem a publicidade, o documentário ou pequenos ensaios audiovisuais experimentais, tais como *Gira Saia* (2011) e *For Those Who Stay* (2012) .



Estes pressupostos estiveram também presentes no momento em que o autor definiu o projeto que viria a tornar-se o seu primeiro trabalho público, em 2010, intitulado *Sinfonia dos Loucos* (também conhecido por *Mozmad's Symphony*), entretanto múltiplas vezes exibido e premiado internacionalmente.

O filme começa expondo uma metrópole retro-futurista, de um tempo incerto, filmada a preto-e-branco. A torre da televisão berlinense combina-se com as ruas do Porto e com vários edifícios da arquitetura recente da cidade para compor o cenário. A este sobrepõem-se néons e ecrãs gigantes que exibem o rosto de um homem de ar sisudo e olhar oculto, e palavras de ordem: “Por um futuro sempre melhor do que o passado”, proclamam. Como registo sonoro, apenas o quase imperceptível e episódico arrastar da agulha de um gira-discos num vinil que chegou ao fim. De resto, o silêncio é notório, tornando-nos mais atentos às imagens. Ao longo de todo o filme, as palavras surgirão apenas em registo escrito, sobrepostas às imagens; em nenhum momento serão proferidas pelos habitantes da paisagem.



Em breve, algumas personagens ocuparão o ecrã. Uma jovem bela de cabelos claros, em contraluz, numa aparição fugaz. Depois um casal, que, de perfil, observando o horizonte, aparenta almejar o prometido futuro radioso. Sobre a jovem saberemos mais adiante. Sobre a dupla, perceberemos ser amante de música e aspirar a criar, mediante novas possibilidades técnico-científicas, um filho andróide, capaz de viver apenas de música. Do desejo dos melómanos, com o contributo da tecnologia, nasce Protoraggio Mozmad, corpo de homem, cabeça de bola de espelhos.

Com o nascimento de Protoraggio, o registo silencioso do filme é substituído pela música que acompanha as suas deambulações pela cidade. Os pais regojizam-se com a beleza do ser assim criado e das melodias que de si emanam. Num outro lugar, a jovem dos cabelos claros aparenta passividade enquanto alguém, a seu lado, executa uma peça musical ao piano.

Mais uma vez vemos o homem inexpressivo dos ecrãs gigantes, mas aqui já não mediado. Agora é de novo o silêncio que se impõe, não apenas pela ausência de som (quase total, não fora continuarmos a ouvir o leve murmurar da agulha na parte não impressa do vinil), mas pela palavra escrita na capa do livro lido pelo homem.

Voltamos à jovem mulher que sabemos agora chamar-se Anika. Percebemos, neste momento, que no seu mundo não há som, que é incapaz de ouvir. O homem de ar sisudo é seu pai e governa a cidade. Amargurado pela condição de sua filha, proíbe a música.

Em nome daquela proibição, um grupo de soldados andróides, que enverga uma insígnia em forma de clave de sol invertida, vigia e pune todos os que fruem da audição ou executam qualquer registo musical. A promissora sociedade converte-se agora num regime opressor. Os seus resistentes e opositores, que protestam nas ruas da cidade agora em tumulto, são violentamente agredidos e feitos prisioneiros.

Esta representação de uma sociedade distópica em que a música não pode ter lugar evoca diversas outras referências cinematográficas. Por demais evidente será o regresso à história de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, de 1953, brilhantemente filmada, quase década e meia depois (em 1966), por François Truffaut. Neste caso, era a literatura (e com esta, o pensamento crítico) que era banida e um exército de bombeiros, munido de lança-chamas, em vez de mangueiras, tinha como tarefa a sua extinção pelo fogo. Em *Sinfonia dos Loucos*, é todo e qualquer registo musical – até o da criança que assobia enquanto percorre o seu caminho – que é silenciado pelos soldados da clave de sol invertida. O que estes esquadrões têm em comum é a forma inexorável e maquínica (embora os do primeiro filme sejam compostos por homens e apenas os do segundo por máquinas) como se dedicam ao seu desígnio. E se no filme de Truffaut, Montag, o protagonista, começa por ser um deles e abandona essa condição após constatar a beleza e importância da leitura,



tornando-se um resistente, na história de Mendes, Protoraggio é desde a sua gênese a materialização da música estando, como tal, impossibilitado de existir face à ausência daquela.

*Sinfonia dos Loucos* recupera também *Alphaville*, *Une Étrange Aventure de Lemmy Caution* de Jean-Luc Godard, filmado um ano antes de *Fahrenheit 451*. Nesta história, as personagens habitam uma sociedade comandada pela ciência e pela lógica, em que os sentimentos foram abolidos. Para consolidar o novo *status quo*, diariamente, como declara a protagonista, palavras desaparecem e são substituídas por outras que expressam novas ideias. O que se pretende travar na história do filme que analisamos é também a destruição da linguagem, de uma linguagem de códigos particulares, diferentes da língua, mas apenas esta capaz de expressar algumas noções. E mais uma vez, se em *Alphaville* Natacha von Braun, guiada por Lemmy Caution, o detetive com a missão de destruir o sistema e restaurar os sentimentos, vai descobrindo gradualmente noções que antes lhe não pertenciam, como o “amor” ou a “consciência”, o protagonista de *Sinfonia dos Loucos* não consegue habitar um território do qual a música não seja parte integrante.

Protoraggio vê ameaçada a sua existência. Qual o lugar para um ser que vive apenas de música num local onde a mesma não mais existe? Quando a música é suprimida, a personagem entra em colapso. Enquanto continua o seu percurso pelas ruas da cidade, agora já não em êxtase produzido pela

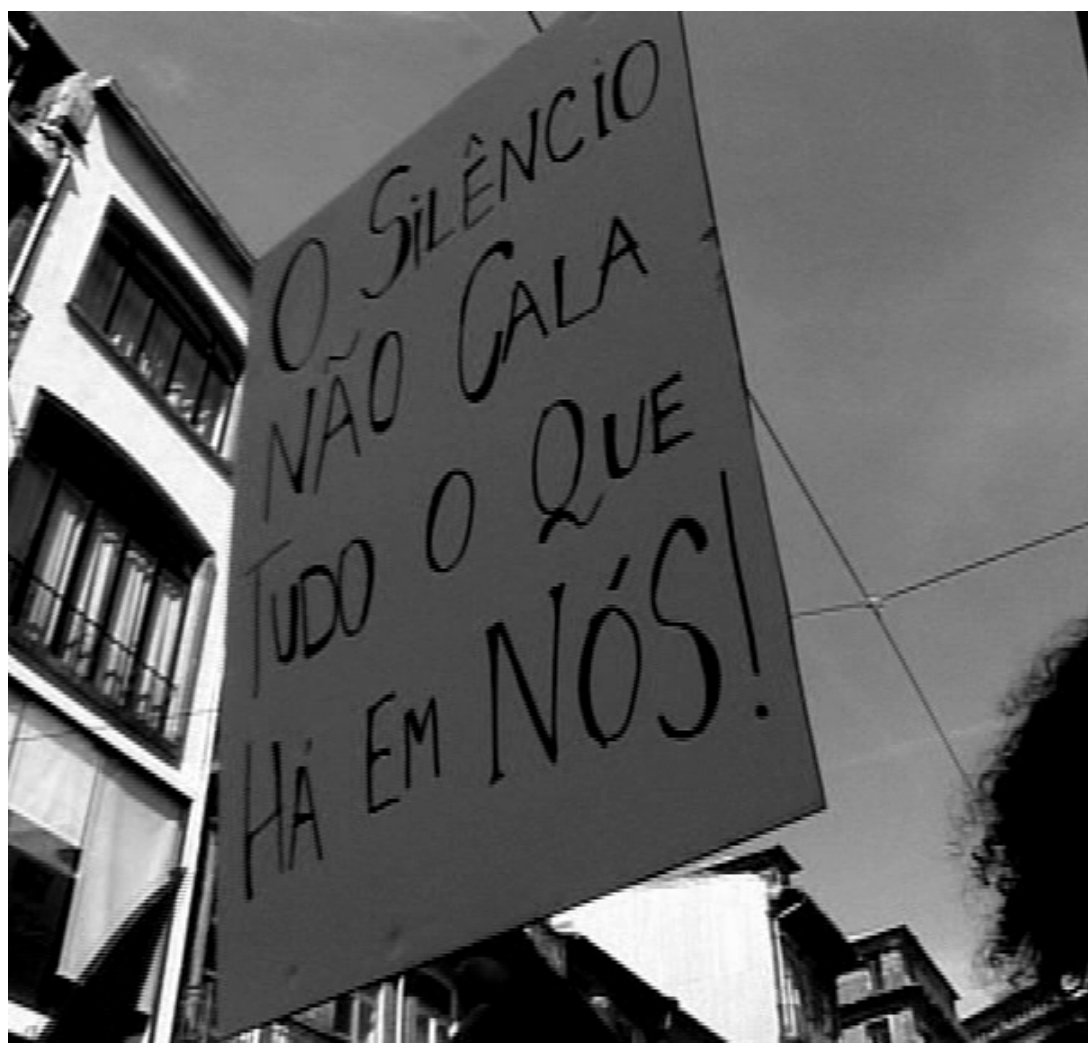
sintonia com o registo musical, mas antes em agonia, a personagem evidencia uma nova natureza, agora exclusivamente carnal. Contrariamente a outras personagens cinematográficas, como Tetsuo, nos filmes homónimos de Shinya Tsukamoto, a degenerescência não se faz pela conversão de um ser orgânico num ser maquínico, mas precisamente pelo inverso. O herói de Mendes é um ser complexo que funde em perfeita harmonia uma dimensão natural e outra artificial, construída.

A ordem é retomada quando Protoraggio encontra Anika. Música e silêncio podem ser complementares, como nos lembra o filme com a alusão a John Cage e à sua peça 4' 33". As duas personagens enamoram-se uma da outra e dançam juntas, sorridentes.

O filme encerra-se com o protagonista novamente feliz nas ruas da metrópole. Filmado em contrapicado, este aparece próximo do céu, dotado de grande liberdade. Enquanto assistimos às suas últimas deambulações, nas quais vai evocando o encontro com a jovem, vemos Protoraggio oscilar entre a sua natureza humana e a sua condição de ser artificial. Mais uma vez, estas não se mostram antagónicas, mas como duas facetas do mesmo indivíduo. "A vida sem música seria um erro", aparece escrito a determinada altura no ecrã. A personagem representa ambas as dimensões, vida e música.

Para fazer *Sinfonia dos Loucos*, com uma duração de aproximadamente 10 minutos, Mendes terá contado, como acontece frequentemente numa primeira obra, com um orçamento reduzido (cerca de 800€). Para os cenários, utilizou locais públicos ou espaços cedidos por amigos e maioritariamente iluminação natural, de modo a não aumentar os custos. Para os efeitos visuais, em particular a sobreposição de alguns elementos às ruas da cidade do Porto, tirou partido dos recursos digitais de edição de imagem, já amplamente disponíveis a baixo preço. Na cena que parece a mais complexa e a que envolve mais recursos humanos e materiais, a da manifestação de rua, Mendes e a sua equipa recorreram ao registo de uma manifestação real, tendo-se infiltrado na mesma com os seus cartazes e palavras de ordem. A equipa a que aqui se alude foi essencialmente constituída por familiares e amigos do realizador. Os adereços e guarda-roupa foram também obtidos com poucos recursos, tendo, nuns casos, sido criados para o efeito, com o trabalho dedicado dos intervenientes (como no caso da indumentária dos soldados do silêncio), ou, noutros, fazendo já parte do arquivo pessoal do realizador e família.

Apesar de um percurso bastante profícuo, Vasco Mendes tem, como dissemos no início, dado atenção a outros géneros e formatos. Não se lhe conhece ainda outro trabalho ou projeto de narrativa ficcional na esteira deste primeiro filme. Sabemos, contudo, que os universos retro-futuristas distópicos alimentam o seu imaginário e que a música permanece um dos seus tropos fundamentais. Resta-nos apenas aguardar com ansiedade os novos mundos enquadrados por Vasco Mendes.





# A JANELA DA MINHA MÃE

Licenciatura

28'

2011





### **Sinopse**

Margarida Lobo é uma mulher solitária que acorda todos os dias com a esperança de voltar a ver a família. Ela está condicionada à mesma rotina: varrer, limpar e cozinhar. Um dia, conhece uma criança através da janela e acredita ingenuamente que se trata do seu filho. Na realidade, aquela criança é filha de um homem que procura Margarida para lhe entregar uma carta. O pai e o filho são ambos pobres e esfomeados. Margarida adopta-os e acolhe-os em sua casa com se fossem a sua família, mas as coisas não correm como seria de esperar.

## **Ficha técnica**

### ATORES

Jorge Mota; Margarida Carvalho;  
Rodrigo Antunes

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pedro Orvalho

### DIREÇÃO DE SOM

Tiago Fernandes

### MONTAGEM

Tiago Soares

### PRODUÇÃO

Fernando Cabral; Inês Lebreaud

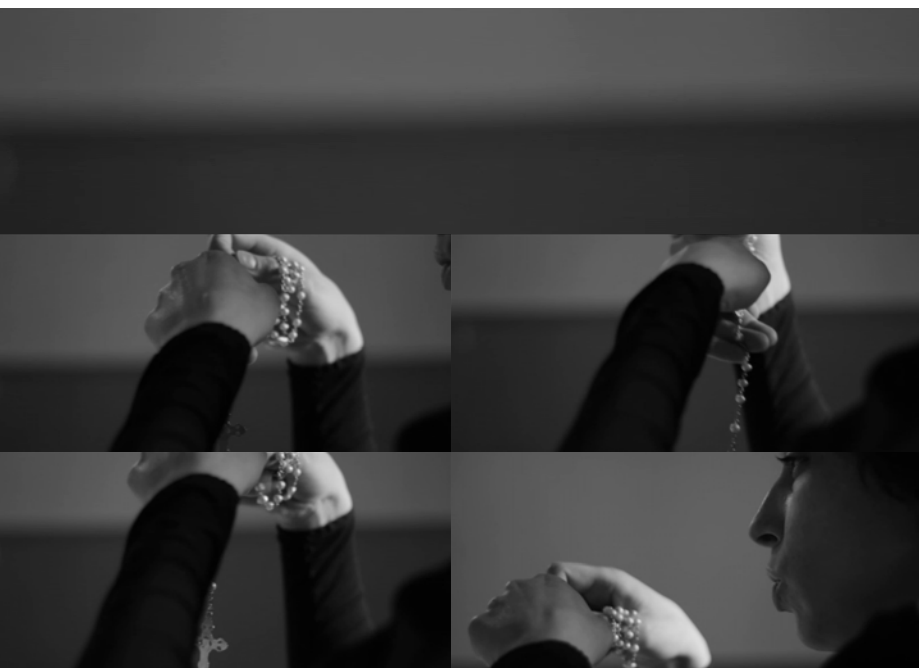
### REALIZAÇÃO

Tiago Soares



## Prémios e Exibições

MOSTRA UBICINEMA  
Câmara de Lobos, 2014



# NÃO BASTA ABRIR A JANELA: O TRÁGICO EM A JANELA DA MINHA MÃE

ANA LEONOR MORAIS DOS SANTOS

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

*E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,  
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.*

Alberto Caeiro

Objecto secular de reiteradas e constantes apropriações artísticas, a janela surge em *A janela da minha mãe*, de Tiago Soares, representada na sua vasta simbologia e segundo distintas possibilidades metafóricas. Convocando-a para o título, dá-se-lhe, desde logo, um protagonismo consentâneo com o valor que detém no enredo, ao mesmo tempo que se incita o espectador a adentrar no filme por essa via. Por sua vez, ao acrescentar o complemento circunstancial de posse “da minha mãe”, Tiago Soares introduz um elemento disruptivo face à narrativa, cuja natureza enigmática não chega a desvanecer.



### **A história**

A sinopse do filme apresenta-o como a história de “uma mulher solitária que acorda todos os dias com a esperança de voltar a ver a família”. A rotina dos trabalhos domésticos é quebrada num dia em que essa mulher “conhece uma criança através da janela e acredita ingenuamente que se trata do seu filho”. Acolhe-o, bem como ao pai do rapaz, “como se fossem a sua família, mas as coisas não correm como seria de esperar”.

Dividido em três capítulos – “a janela”, “o conto” e “era uma vez uma mãe” –, o filme tem como protagonista Margarida Lobo, que vemos pela primeira vez a olhar por uma janela aberta, com a câmara colocada do lado de fora; é por ela que o espectador é convidado a entrar na vida daquela mulher. As primeiras palavras correspondem a uma oração pelo regresso dos Lobo, que parece prenunciar o desenrolar da história. A súplica ao Pai pelo cuidar dos que lhe são queridos e para que lhes mostre o caminho para casa é acompanhada de apontamentos sobre o engano e a solidão que marcam as horas de espera por uma “cria”, que “jamais perdurará no esquecimento”.

O isolamento de Margarida é interrompido quando um pai e um filho cumprem a tarefa de lhe entregar uma carta. Pela janela, notámos antes na alusão à sinopse, Margarida vê o rapaz, que identifica como seu filho.

No capítulo 2, o recurso à analepse conduz o espectador até ao passado, através da voz de um narrador, que expressa o sentido de alcateia literalmente colocado no nome de família, e que se perde com a morte da mãe de



Margarida. A janela é convocada nas primeiras palavras e, pela primeira vez, as cores juntam-se à imagem: “Era uma vez uma janela que habitava uma casa isolada. Outrora, na sua juventude, a janela testemunhou o namoro de dois irmãos. Margarida apaixonara-se por Fernando. Mas começemos pelo princípio”.

Numa sequência que reproduz as características dos contos, o narrador dá a conhecer a história da família Lobo, levada pelo pai António numa viagem em busca do lugar idílico para construir a casa dos seus sonhos, a mesma casa onde verá morrer a mulher e nascer um neto, fruto da relação entre Margarida e o irmão. A casa, construída no local onde encontraram uma macieira cujos frutos lhes saciaram a fome, é o lugar de todos os acontecimentos relevantes. Note-se a escolha da árvore, símbolo da casa e da família, da esperança e da determinação, na tradição judaica, mas também da discórdia, na mitologia grega, e com o seu fruto associado ao pecado original, na tradição cristã.

O desenlace de “o conto”, próximo do registo das tragédias clássicas, dá-se com o suicídio de António, depois de ter matado o neto recém-nascido. Aliás, o próprio tema do incesto e a narrativa dos acontecimentos fatalmente trágicos que lhe estão associados são uma recuperação de muito do universo mítico-trágico, de que Édipo é paradigmático, tanto na sua tragédia quanto na dos filhos – particularmente Antígona –, nascidos da relação incestuosa com Jocasta.

De regresso ao presente, e ao bi-cromático preto e branco do capítulo 1, em “era uma vez uma mãe” dá-se o encontro de Margarida com o pai do rapaz, que o encontra sentado à mesa na casa da mulher. A insistência desta de que se trata da sua família e a acusação de que aquele homem já não a reconhece, nem ao filho de ambos, terminam com um acto de violação, a que o rapaz assiste pela janela.

Novamente sozinha, Margarida repete a oração inicial. À janela.

### **As personagens**

Começamos com as personagens de “o conto”, por serem elas que permitem enquadrar a história: Ana Margarida, a mãe; António, o pai; Fernando e Margarida, os filhos. De Ana Margarida, a mãe Lobo, sabemos apenas que, já na que deveria ser a casa de sonho, adoeceu e morreu, “só e angustiada”, confessando à filha ter procurado a paixão, mas ter recebido sempre indiferença e repúdio por parte do marido.

De António temos a percepção primeira de alguém convicto de ser capaz de levar a alcateia “a bom porto”, numa viagem à procura do sonho, que “revelava ser um acto de fé”, mas na qual a família se viu confrontada com



a fome. Fim da jornada da procura, e construída a casa, é-nos apresentado um António que terá rejeitado a mulher, despreza os filhos, ajuda o neto a nascer, para logo de seguida o colocar num saco e atirá-lo a um lago. O arrependimento e a vergonha conduzem-no ao suicídio. É-nos contada, desta forma, a transformação de um homem que procurava encaminhar a família até bom porto em um homem cujo alheamento em relação à família leva a consequências trágicas, derrotando-o face ao que é considerado lícito, à consciência e à vida.

De Fernando quase nada se sabe; apenas que se apaixonou pela irmã, que a engravidou e que a terá deixado sozinha naquela casa isolada, pois embora o narrador se refira a Margarida como “única sobrevivente da tragédia que irrompeu no seio da família Lobo”, sabemos-lo vivo por intermédio da carta que tenta fazer-lhe chegar, e cujo conteúdo não é revelado.

Quanto a Margarida, “passava tardes inteiras à janela” a observar o irmão. Foi ela quem tomou a iniciativa do beijo, e foi ela quem desafiou o pai, primeiro escondendo a gravidez e depois atribuindo-a à vontade de Deus. Mantém



uma relação particular com a janela, enquanto objecto determinante da sua vivência. Vive o presente isolada, consciente da solidão, numa espera da qual diz retirar prazer. Cumpre rotinas domésticas, entre as quais estender lençóis imaculados, em contraste com um outro manchado de sangue. Convencida de que o rapaz que vê pela janela é o filho e de que o homem é o irmão, não cede ao reconhecimento do engano, insistentemente denunciado pelo homem, nem com a primeira agressão nem com a violação. Recebe ambos numa mesa posta para cinco, como se esperasse que os pais se juntassem ao que para ela é o reencontro da família.

Depois de violada, é deixada novamente na condição de lobo solitário que, com o seu chamamento em forma de prece, procura a sua alcateia, esperando vislumbrá-la pela janela.

À semelhança do que acontece com António, há na história de Margarida um conjunto de elementos que reproduz características das tragédias gregas. Aquilo que podemos considerar a sua *hybris* condena-a a uma vivência de castigos: a perda do filho, o suicídio do pai, o abandono do irmão, a solidão, a loucura, a violação, e de novo a solidão, numa espera inútil.

Restam as personagens Luís e Leandro, pai e filho, respectivamente.

Sobre Luís, o espectador sabe que vive na mesma aldeia de Fernando, de quem é vizinho, e por quem foi incumbido de entregar uma carta a Margarida, sem que a abrisse. É analfabeto, aparenta ser um homem comum, ainda que um pouco rude no modo como trata o filho diante das adversidades. Quando confrontado com a reacção de Margarida no encontro dos três, mostra-se primeiramente compreensivo, tolerante e até piedoso, mas com a insistência por parte da mulher de que o rapaz é o seu filho Daniel, rapidamente se torna colérico, acusando-a de querer roubar-lhe o filho e consumando a agressividade na já referida violação.

Sobre Leandro, ainda que muito subtilmente, pairaria a incógnita da verdadeira identidade, não fora as palavras da sinopse e do narrador inviabilizarem tal entendimento. Repreendido pelo pai por ter levado apenas pão duro para comerem, assusta-se ao ver o lençol machado de sangue no estendal, é o primeiro a ir ao encontro de Margarida, com quem já come, à mesa, quando o pai aparece, e recusa-se a ir embora, sendo por ele forçado a isso. A última imagem desta personagem mostra-no-la à janela, a assistir à violação. A mesma janela pela qual Margarida o viu e o tomou por seu filho.

Uma nota final para Daniel, o filho de Fernando e de Margarida, do qual não se pode dizer propriamente que seja uma personagem. Nunca aparece, tão-pouco é caracterizado pelo narrador, uma vez que vive menos de uma hora. Apesar disso, a sua existência está na origem da história e “fala” em discurso directo no título do filme, definindo, postumamente, o enfoque pelo qual se pretende que o mesmo seja visto: o da mãe, na sua qualidade de mãe, porque é essa qualidade que origina diferentes momentos trágicos da história, perpetuados para lá da vida e da morte do filho.





## A janela

Lugar de esperança, de encontro e de separação; lugar de visão e de ilusão; lugar de isolamento – tudo o que faz parte do que *a janela é, está* na janela de *A janela da minha mãe*.

Na primeira cena do filme, com Margarida à janela, olhamos de fora para dentro e, pela janela, entramos na vida da protagonista e na história. Este irromper repete-se no capítulo 3, com a câmara a levar-nos a entrar na casa pela janela e a assistir, a partir dela, ao que se passa no seu interior. Na última cena, a perspectiva inverte-se: novamente com Margarida à janela, agora de dentro para fora, o espectador olha e espera com ela.

Se intentarmos uma resenha das ocorrências associáveis à janela, teremos que: pela janela, o espectador invade, como um intruso, a vida das personagens, e partilha com Margarida a prece final; pela janela, o rapaz procura Margarida e vê o pai violá-la; pela janela, Margarida: encontra a paixão; alimenta a esperança; vê o rapaz; ilude-se de que é o seu filho; mantém-se isolada do mundo. Representa-se, assim, e em simultâneo, a concepção de lugar privilegiado do olhar e a consciência do desfasamento entre o sonho e a realidade, entre o que se espera e o que se alcança, entre o que se vê e o que é visível. E por esse desfasamento, e pela insuficiência para o olhar da janela aberta, resumiríamos *A janela da minha mãe* pedindo emprestado o primeiro verso de um poema de Alberto Caeiro: *Não basta abrir a janela*. Uma janela aberta não significa liberdade; uma janela aberta não significa verdade.

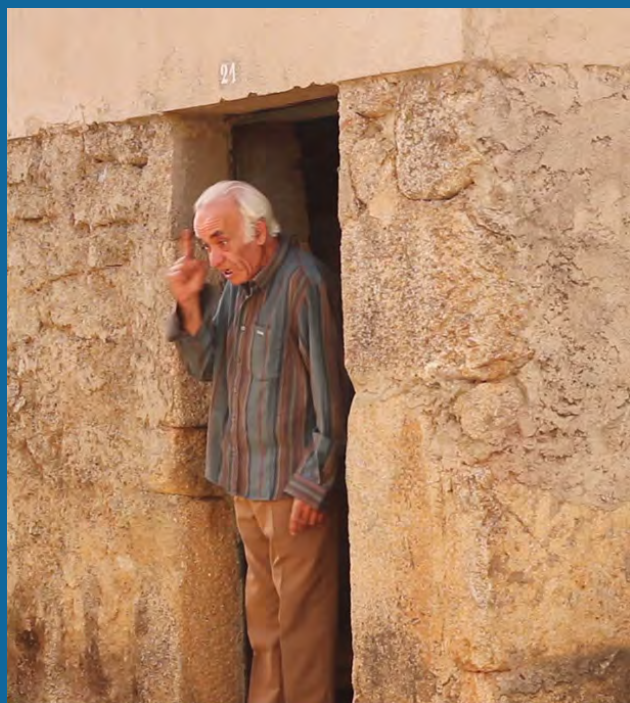


# O 21 DA RUA DA ESPERANÇA

Mestrado

15'

2011





### **Sinopse**

António, 67 anos, vive uma vida solitária numa aldeia do interior, onde a monotonia tomou conta dos dias. Um dia surge uma criança, a única na aldeia, que dará um novo rumo ao seu quotidiano.

## Ficha técnica

### ATORES

Ivan Pinto; Jorge Bernardo;  
Maria José Batista; José Eduardo;  
Fernanda Marques

### ARGUMENTO

Luís Batista

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rodrigo Lopo

### DIREÇÃO DE SOM

Diana Teixeira

### MONTAGEM

Luís Batista

### MÚSICA

Ricardo Silva

### PRODUÇÃO

Maribel Espinal

### REALIZAÇÃO

Luís Batista



## Prémios e Exibições

A MOAGEM CIDADE  
DO ENGENHO E DA ARTE  
Fundão, 2011

CICLO CINEMA À TERÇA  
TEATRO AVEIRENSE  
Aveiro, 2017

CONCURSO DE VIDEO DO INATEL  
2011

FESTIN - FESTIVAL DE CINEMA  
ITINERANTE DA LÍNGUA PORTUGUESA  
Lisboa, 2012

LEIRIA FILM FEST  
Leiria, 2013

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS  
Porto, 2012

MOSTRA UBICINEMA  
TEATROAGOSTO  
Fundão, 2015



# AS INTERMITÊNCIAS DO TEMPO

**NUNO FRANCISCO**

JORNAL DO FUNDÃO

O que esperar da passagem do tempo senão o rasto da saudade? Que esperar dos dias que se consomem na solidão senão este derradeiro legado que nos faz submergir por entre as memórias de gentes e lugares que nos habitam por entre o silêncio em tantas horas vagas de ternura, afetos e atenção?

Olhamos para este tempo e para estes lugares que desfilam junto de nós e que esta curta-metragem nos sugere. Olhemos, por momentos, para as ruas de um Interior acorrentado ao silêncio. Não apenas àquela pesada omissão que tomou o nosso lugar nas casas e nas ruas das aldeias perdidas algures neste manto de retalhos a que chamamos ausência, mas para o silêncio que nos encarreira neste quotidiano que vai, sobretudo nos nossos corações, fazendo o seu caminho de forma lenta e pausada. O que este filme desperta é precisamente a convicção de que a saudade e a ausência que nos tolhe os dias estão firmadas numa perenidade que a todos caberá. A presença dos relógios como regentes deste compasso inadiável são disso testemunhos absolutos: o tempo que nos guia, o tempo que nos condiciona, o tempo que



nos martiriza, o tempo que ansiamos, o tempo que envolve as memórias – todas elas – as boas e as más; as que queremos preservar e as que queremos descartar.

E, depois, o evidente retrato da solidão, que nos faz resvalar para um quotidiano em que tantas vezes tropeçamos e seguimos caminho. É o tempo a insinuar um estranho ajuste de contas connosco. O resto fazemo-lo nós nestes tropeções que vamos tendo, sem sequer nos dignarmos a olhar para aquilo que nos tolhe momentaneamente o passo. Tropeçamos, mas não sabemos porquê. Olhamos, mas raramente vemos e tão-pouco escutamos.

Mas o que este filme nos revela, a certo momento, é que será sempre nos pequenos rasgos que conseguem ferir o silêncio e o manto da indiferença que encontraremos a salvação. Esta narrativa dá-nos conta precisamente dessa pequena fresta de esperança que tantas vezes se abre perante nós e pela qual encontramos renovados motivos para sonhar ou para, simplesmente, acalentar a esperança.

Um toque de campinha, feito brincadeira com hora marcada – lá está o tempo – que, de gesto mal acolhido, depressa se reveste de outro significado. O silêncio quebrou-se, mesmo em tom algo desajeitado e não intencional. Mas alguém conseguiu acabar com aquela rotina do tiquetaque dos relógios que apenas marcam o compasso da solidão. Tiquetaque, tiquetaque, e eis



que a marcha do tempo e da ausência que se colou a nós foi travada pela mão de um jovem que, numa brincadeira inocente, deu àquele número 21 da Rua da Esperança uma trégua. Tiquetaque. E que venha a esperança.

Uma trégua, pois. A trégua que juntou António, refém do tempo, da saudade e da ausência, e Jorge que, inadvertidamente, deu azo ao reavivar da memória de velhas travessuras. Resgatou ao pretérito aquela pedra presa por uma ténue linha que fazia as delícias de quem pregava a partida e que levava ao desespero quem ouvia aquele bater na porta sem suspeito presente, mas, nem por isso, menos evidente. António começou a vencer os ditames que o tempo lhe impôs e as memórias fizeram-se agradáveis, felizes, presentes a ele e a nós, espetadores deste enredo. E partilhamos essa alegria. Eu partilhei-a, porque também a mim me avivou velhas travessuras, que me fizeram esboçar um sorriso. Agora, apetece-me fazer as pazes com o tempo e abraçar todas aquelas memórias de dias passados que me fizeram sorrir, tal como, agora, estão a fazer sorrir António.

Olhemos, então, para este novo tempo de gratas memórias e que se irão materializar de uma forma tão feliz, quanto inesperada. De resto, só quem é detentor de uma profunda sensibilidade e de um conhecimento próximo deste complexo universo social tem a capacidade de trazer para a tela esta história, contada de uma forma tão simples, quanto apaixonante. O final é feliz, sem apoteoses irrealis e sem morais extravagantes associadas. A única

moral é aquela que nos diz que os simples gestos, mesmo inadvertidos, nos podem aproximar dos outros e trazer a esperança e a felicidade a uma qualquer morada envolta em profundo silêncio. A ausência e a solidão marcadas pelo compasso dos relógios na casa de António deram lugar a um renovado cenário onde o passado se reavivou e fez esboçar um frémito de resistência à fatalidade. Um ânimo que o levou a superar todas as barreiras impostas pela solidão e ir em busca da partilha. E, de repente, aquela velha brincadeira, que trespassou tantas gerações – a de um simples bater à porta ou tocar à campainha e fugir – tornou-se um elo de esperança que uniu dois protagonistas tão distantes. E aqui, por fim, venceu-se o tempo. Sim, tal é possível. E o filme demonstra-o. Através de um gesto tão pueril, quanto ousado, rompeu-se o manto diáfano do isolamento.

Em menos de 15 minutos, assistimos a um genuíno resgate. Um resgate que nos toca profundamente, porque está assente em pressupostos tão próximos quanto reais. Se o final nos transporta inquestionavelmente para um lugar feliz, talvez o que perdure depois do visionamento será mesmo a sensação de que a velha e gasta frase “a felicidade pode ser encontrada nas coisas simples”, afinal, não será um disparate. Ao fim e ao cabo, é tudo tão simples quanto majestoso: um gesto pode mudar a travessia dos dias, sobretudo, quando esta é feita de mão dada com a solidão.

É nestas intermitências do tempo que enquadrámos este curto apontamento cinematográfico. Um momento breve que nos é servido como testemunho certo dos dias que vergam tantas das nossas comunidades. Terras de silêncios, terras de ausência, onde as portas encerradas sob o anonimato dos números apenas escondem aqueles que ficaram guardiões da saudade de quem partiu; aqueles que olham para os cantos e recantos da casa, para as ruas e vielas da aldeia apenas com a saudade como o único legado onde podem ancorar uma existência vivida em silêncio.

Os dias continuarão a percorrer estas geografias que nos são demasiado próximas. Em cada uma das portas, do número 1 ao 21, e do 21 até ao infinito, sabemos que muitas realidades são forjadas nesta rotina em que tantas

vezes esbarramos, mas desprezamos. Porque o silêncio não está apenas do lado de lá das portas. A porta 21, que representa tanto de nós, clama por uma pedrada, por um bater violento, por um grito que ecoe longe e que trespassse as vis paredes do esquecimento. Um sinal de que alguém se importa ou, simplesmente, uma palavra ou um gesto de compreensão de que o silêncio não é a causa, mas, sim, o efeito.

Num derradeiro olhar sobre este filme escrito e realizado por Luís Batista, não me ocorre melhor elogio do que dizer que nestes escassos minutos, colheu e expôs admiravelmente uma realidade que nos trespassa. Tantas casas, tantas vidas e tantas aldeias que couberam naquela porta 21. E, também, tantas realidades envoltas em solidão que couberam, brilhantemente sintetizadas, neste António. E, no fim ficou, efetivamente, o travo de esperança, tal como o título da curta-metragem prometeu. Amanhã, quando voltar a olhar para uma destas portas cerradas numa qualquer aldeia beirã, não me esquecerei de tudo isto.





# OS ÚLTIMOS DIAS

Licenciatura

27'

2011





## Sinopse

Luísa é uma adolescente deprimida, negativa, insatisfeita com a sua relação com os pais, com a escola, com a amiga – no fundo, com as pessoas em geral. A única pessoa que parece entender a sua angústia é Filipe, rapaz que conhece apenas virtualmente. Um dia, é apanhada a fumar na escola, situação que deixa os pais à beira de um ataque de nervos. Para Luísa, este episódio é a gota de água que faz transbordar toda a sua revolta interior e aceitar o convite de Filipe para fugirem juntos. Vive, então, os últimos dias de uma vida que não quer, arquitectando uma alucinada e violenta despedida. Mas, afinal, Filipe não é quem parece ser...

## Ficha técnica

### ATORES

Joana Belo; Elisa Lisboa;  
Maria José Pascoal; Paulo Matos;  
João Garcia; Helena Prata; Rita Martins;  
Sónia Botelho

### ARGUMENTO

Francisco Manuel Sousa

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Afonso Silva de Brito

### DIREÇÃO DE SOM

Tiago Carvalho

### MONTAGEM

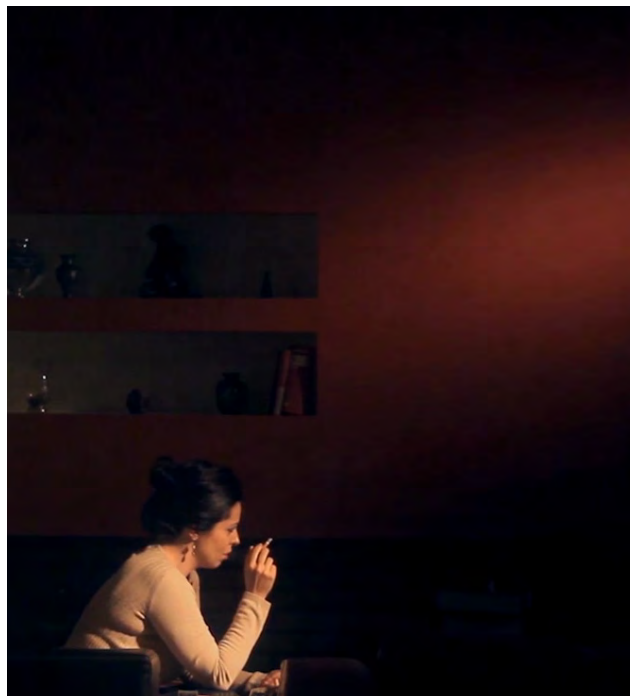
Francisco Manuel Sousa

### PRODUÇÃO

Tiago Regalo Santos

### REALIZAÇÃO

Francisco Manuel Sousa



## Prémios e Exibições

BREVEMENTE: CONCURSO DE  
AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE  
Lisboa, 2012

CINE-TEATRO AVENIDA  
Castelo Branco, 2012

CINEUPHORIA  
Competição Internacional:  
Melhor Actriz em Curta-Metragem  
Nomeado: Competição Nacional,  
Melhor Filme; Melhor Actriz (Joana  
Belo); Melhor Realizador; Melhor  
Curta-Metragem; Melhor Realizador  
de Curta-Metragem; Melhor  
Montagem; Melhor Cartaz; Competição  
Internacional, Melhor Curta-Metragem  
2013

CONCURSO ARTISTA.PT  
Vencedor  
Lisboa, 2013

FARCUME  
Menção Honrosa  
Faro, 2011

FESTIVAL DE CINEMA CURTAS  
DO PARQUE  
Porto, 2012

FESTIVAL DE CINEMA DIGITAL  
DE ODEMIRA  
2011

INDIEDEMAND  
2012

LABJOVEM: CONCURSO DE JOVENS  
CRIADORES DOS AÇORES  
Ponta Delgada, 2012

LISBON & ESTORIL FILM FESTIVAL  
2011

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS  
Porto, 2012

ONCE A WEEK ONLINE FILM FESTIVAL  
Prémio do Público  
2012

UBICINEMA  
Prémio do Júri  
Melhor Filme de Licenciatura  
Prémio Revelação: Joana Belo  
2011



# OS ÚLTIMOS DIAS: A VIOLÊNCIA DA CRIAÇÃO OU A CRIAÇÃO DA VIOLÊNCIA

CARLOS NATÁLIO  
À PALA DE WALSH

Crescer é sempre um massacre. E a aprendizagem um devastador processo de perdição no qual os “mortos” se amontoam na terra em volta das novas raízes que brotam, viçosas e singulares, para o céu. E esse céu, de que é feito? De nuvens ao som de *heavy metal*? Ou de ecrãs de computador como promessas de fuga e felicidade? A terra, essa, parece ser o espaço rugoso do asfalto nas traseiras de uma escola onde nos prostramos, sós. Ou talvez apenas a penumbra de uma sala. Ou será antes o negro de uma elipse?

Quem começa a aprofundar o conhecimento de uma arte, como é o caso do realizador Francisco Manuel Sousa, vê-se frequentemente, de forma explícita ou mais velada, entre duas “mortes” ou dois complexos. Um é de natureza edipiana e passa pela morte simbólica do pai; o segundo implica o inverso, a morte dos filhos, naquilo que a psicanálise nomeia de complexo de Medeia. Torna-se então claro que há na natureza do jovem criador este produtivo paradoxo de ter de se desembaraçar dos pais e dos filhos, simultaneamente.



Mas explicitemos um pouco mais este paradoxo a propósito do filme *Os Últimos Dias*. Luísa é a protagonista desta “experiência social”, como se ouve nesse apontamento final quase meta-cinematográfico entre os três jovens que comentam o seu desfecho trágico. Esta jovem de 14 anos começa a fumar, a faltar às aulas e procura num rapaz que conheceu *online*, e que nunca viu, o refúgio para as frustrações de uma vida adolescente de proibições e falta de atenção familiar. Voltando à expressão “matar o pai”, aplicada à lógica criativa, ela é normalmente utilizada para descrever esse processo pelo qual o artista vai tentar mimar (no caso do cinema, pôr em imagem) as influências, as marcas estilísticas dos artistas ou “pais”, que para ele são importantes na modelação de um universo próprio e adulto. “Morto o pai”, caminha-se pelo próprio pé.

No caso de *Os Últimos Dias* essa morte edípica não só é evidente em relação, como veremos mais à frente, ao cinema de Michael Haneke ou Gus Van Sant, como duplica esse efeito. A expressão “morte do pai” deverá expressividade ao literalizar-se, uma vez que Luísa envenena os próprios pais (o veneno e a faca, usados por Luísa durante o filme, são os mensageiros trágicos da morte por excelência). Depois de cozinhar e de pôr a mesa, Luísa mata os pais, dando-lhes de comer e de beber, no fundo como se de filhos seus – os filhos de Medeia – se tratassem.

Se Francisco mata os pais no seu filme, que filhos morrem então às mãos do realizador? A necessidade do jovem criador “matar os seus filhos” é uma expressão, quiçá menos conhecida, que se aplica como lugar-comum no ensino da criação de histórias para significar duas actividades, sensivelmente distintas. A primeira significa a capacidade do jovem escritor ou realizador começar a ganhar distância das suas próprias personagens, reconhecendo quais são aquelas que devem “viver” e quais são as que deve eliminar por não estarem, ou ainda suficientemente maduras, ou por não servirem o universo construído no qual é suposto habitarem. Por outras palavras, por sinal bem mais prosaicas, “aprender que nem tudo o que criamos é imediatamente bem feito.” A segunda actividade, que é aquela que mais nos interessa a





propósito de *Os Últimos Dias*, corresponde à aprendizagem de que a morte, o suicídio (a violência, em geral), no cinema, não é sinónimo imediato de domínio sobre a emoção do espectador. Por outras palavras, outra vez por sinal bem mais prosaicas, as primeiras obras são os momentos adequados de que o deus-autor dispõe para experimentar uma “matança generalizada” das suas personagens (dos seus filhos) e desta feita aprender qual o real alcance da violência no ecrã (que se domina como construção e como sugestão), distanciando-se, na maior parte das vezes, da gratuidade das situações extremas de morte ou violência.

No caso do filme do Francisco Manuel Sousa só uma leitura superficial e apressada permite ler as mortes ocorridas como mera expressão de uma mortandade ostentadora, portadora de um qualquer sangue-choque. Bastava descrever a sequência da morte da professora de Laura no parque de estacionamento (17'27), talvez o melhor momento do filme – um *travelling* lateral composto em três partes (aproximação, afastamento e reaproximação), com a câmara a afastar-se no momento do assassinato, e o som a “afastar-se” também com o ruído de um avião que passa – para perceber como a violência é, como muitas vezes no cinema do realizador Haneke, encapsulada no fora de campo, na elipse, no terrífico espaço da imaginação.

Depois há ainda outro elemento a assinalar no tratamento da morte e da violência em *Os Últimos Dias*. É que o seu dilema encerra uma necessidade de compreensão do acto que leva à violência. Por um lado, a referida qualificação do filme como uma “experiência social” – como é que uma jovem pode acreditar em alguém que nunca viu, um sociopata ou um brincalhão, levando-a a cometer tais actos de horror? – conduz-nos a um retrato da violência como algo socialmente explicável. Neste caso, por ingenuidade, crença, incapacidade de medir consequências, etc. Por outro lado, as quatro mortes do filme, o realizador encena-as como efeito surpresa, um pequeno *twist* que parece assinalar a desproporcionalidade das soluções em face dos problemas da protagonista. O que nos remete para a questão: será toda a violência um mal, em última análise, inexplicável, que surge de repente sem se anunciar claramente?

Filosoficamente, num “duelo” entre a razão e a liberdade, cedo se discutiu a essência do mal. Pode referir-se a noção de “mal radical” em Kant ou mais recentemente as distinções entre o “mal radical ou absoluto” e a “banalidade do mal” que Hannah Arendt estabelece a propósito das acções inomináveis levadas a cabo durante a Segunda Guerra Mundial, perpetradas sobre os judeus. Esta última célebre expressão serviu para qualificar o comportamento de Adolf K. Eichmann, um político alemão e tenente-coronel das SS, responsável pela logística do extermínio de milhões de pessoas, na concretização da denominada *endlösung* (solução final). Arendt usa a expressão “banalidade do mal” para descrever como as suas acções de horror foram contextualizadas num quadro legal, havendo uma desproporcionalidade absoluta entre a motivação de Eichmann (apenas cumprir as ordens do sistema) e os nefastos efeitos das suas acções.

O que aqui nos parece relevante, longe de querermos equiparar os actos de Luísa à situação descrita, é o papel da desproporcionalidade que é comum em ambos os casos. No caso da adolescente, os seus actos de horror parecem provir de um sistema que possibilita que uma jovem em crescimento não consiga apreender correctamente a proporcionalidade entre os seus actos e as consequências por ele provocadas. Esse é, desde a primeira cena, o tema trabalhado em *Os Últimos Dias*. Luísa está deitada atrás do pavilhão a ouvir música e Ana surge no plano falando com ela. Contudo, a partir do seu espaço de isolamento social, Luísa não consegue ouvir Ana (tem os auscultadores nos ouvidos) e, posteriormente, quando começa de facto a ouvir o que aquela tem para lhe dizer, a *mise-en-scène* constrói subtilmente um desfasamento através de um falso campo-contracampo. Falso, pois, embora tecnicamente existam dois planos com o campo visual das duas raparigas, Luísa, ao contrário de Ana, nunca olha a sua interlocutora (mantém-se de olhos postos no céu). É-nos assim apresentado visualmente o tema do filme: o dilema de Luísa está na compreensão da distinção entre a importância da visibilidade e da invisibilidade. Ana, como os seus pais, ou a professora, estando presentes, são invisíveis para Luísa. Inversamente, os invisíveis são os realmente presentes para a jovem, não sendo por acaso que o *nickname* do seu “namorado” virtual é fantasma. E a luz tem um papel preponderante nessa oposição: os espaços da ausência são luminosos (o céu, o ecrã do seu computador) por contraposição com o negro do asfalto onde a encontramos pela primeira vez deitada (é essa a cor associada ao peso da sua presença), ou com a penumbra da sua casa, espaço dos verdadeiros fantasmas desta história (os “ausentes pais” de Luísa).

Prolongando essa oposição podemos dizer que as mortes levadas a cabo por Luísa são a forma que esta encontra para sacrificar uma presença insatisfatória em detrimento de uma idealidade, da expectativa de uma fuga e ausência daquela realidade. Este sacrifício é o sinal visível desta desproporcionalidade entre actos e consequências, que referíamos a propósito da banalidade do mal. Essa tensão entre presença e ausência, tão fundamental no acto do crescimento, é também o tema da reflexão em torno da virtua-

lidade ou dos efeitos das tecnologias que trabalham a sociabilidade através da distância e da ausência. Não é por acaso que os planos aproximados de Luísa evocam os *travellings* subjectivos pelos intermináveis corredores da escola em *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, um filme inspirado nos célebres eventos ocorridos durante o massacre de Columbine em 1999. Aqui há uma ligeira sugestão do papel “parental” e influente dos videojogos sobre a adolescência levando a essa incapacidade de medir as consequências dos seus actos. Outro filme da família de *Os Últimos Dias* é *Benny’s Video* (1992) de Michael Haneke. Benny, também um jovem de 14 anos, acaba fascinado pela beleza da violência e da morte, apanhado pela ausência fantasista do mundo das imagens.

Finalmente, no capítulo das influências explícitas refira-se *Funny Games* (1997 e 2007), também do austríaco, que encerra um exercício sobre a banalidade da violência ou mesmo desta como espectáculo. O uso que o realizador Francisco faz do *heavy metal* como contraposição às imagens iniciais de serenidade do céu emulam a abertura do referido filme. E também como naquele, fica implícita a problematização da origem ou da motivação da violência, o que a justifica. No caso de Luísa trata-se apenas de uma influência



dos factores externos, ou algo mais? A coincidência do título com uma das grandes obras de Van Sant, *Last Days* (2005), sobre os últimos dias antes do suicídio do músico Kurt Cobain, convocam essa dúvida. Qual a raiz do acto de extrema violência sobre si ou sobre os outros?

Numa das cenas de *Os Últimos Dias*, Luísa é repreendida pelo pai em *off*. A câmara posiciona-se na penumbra da antecâmara da cozinha deixando-nos ver apenas a reacção da insegura mãe (um retrato avançado do que ameaça tornar-se Luísa). Esse efeito evoca ainda outro filme de Haneke, *Das weiÙe Band* (2009), sobre um conjunto de crianças, numa vila do norte da Alemanha, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial. Também aqui, em vários momentos, as situações de violência (a punição pelo pai de uma das crianças, a morte de uma das personagens) são sugeridas pelo som, deixando à câmara um papel de recuo. Um *voyeurismo* sem visão, ou psicológico, em que a câmara representa simbolicamente o conjunto de crianças que, ao absorver todas as contradições e tensões da comunidade, acaba por se revelar como culpado também de actos terríveis. A sugestão que fica no ar é que são estas as pessoas traumatizadas que irão fazer as guerras germânicas das próximas décadas. Mas, como no filme de Francisco Sousa nada é óbvio, levanta-se a questão: serão mesmo os pais de Luísa que, “apesar de não lhe terem dado aquela educação”, como ralha o pai zangado, motivam o comportamento da jovem?

Por todas estas *nuances*, talvez seja limitador concluir que *Os Últimos Dias* seja (ou seja apenas) uma experiência social. Não estaremos antes em face de uma inquirição subjectiva e de natureza ontológica sobre aquilo que está na essência da violência? O tabaco mata, diz-se, mas o que mais matará também? Em 1957, George Bataille escreve, no prefácio a um conjunto seu de ensaios sobre literatura, numa obra intitulada *La Littérature et le mal*, o seguinte: “A geração a que pertencço é tumultuosa. [...] A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma pungente do Mal – de que ela é a expressão, tem para nós, creio, valor soberano.” Se esta admissão do valor fundante do mal para a literatura for correcta, e se fizermos o exercício de transpor tal ideia para a criação cinematográfica, colocamos *Os*

*Últimos Dias* nesse espaço paradoxal (entre a morte do pai e dos filhos) que é a abordagem da violência. Se esta é fundante e possui uma resistência a uma justificação social ou política, então os actos de violência não podem deixar de surgir como inesperados, isto é, sempre abanando o mecanismo causal e aristotélico da narrativa clássica. É por isso que, além das possíveis causas visíveis que levam Luísa a matar (a maior das quais o engano), sempre ficamos com um espaço em aberto de absoluta incompreensão. Algo que faz o filme resistir ao seu tempo e manter-se vivo além do que pode querer dizer sobre o modo contemporâneo de vida e seus problemas geradores de sangue e de morte.



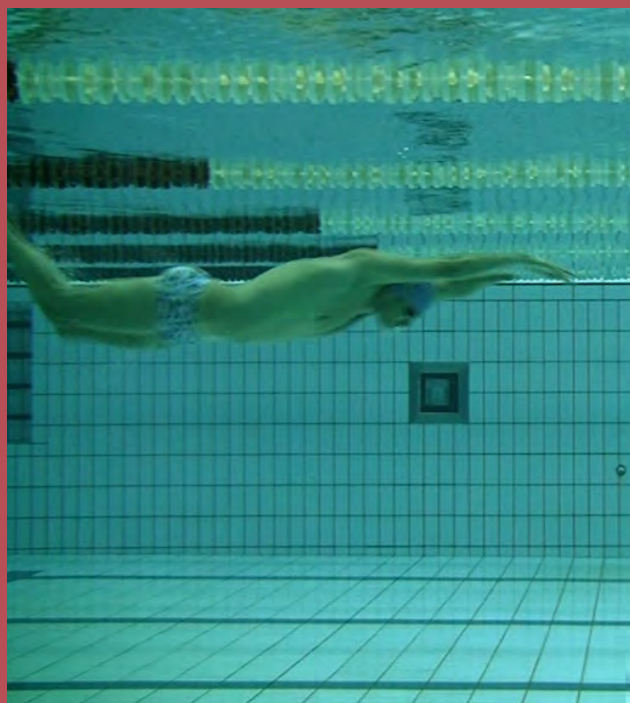


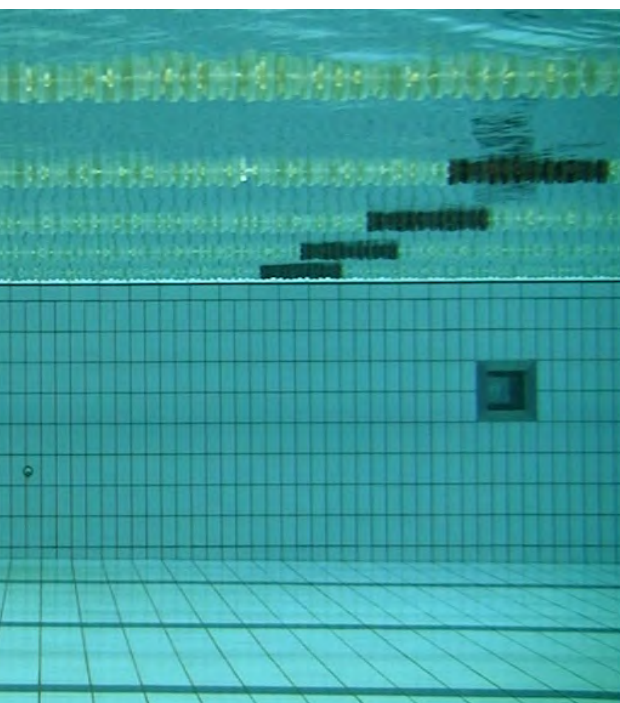
# S9 – DAVID GRACHAT

Licenciatura

45'

2011





### **Sinopse**

O que é necessário para ser um nadador paralímpico ao mais alto nível? Em "S9- David Grachat" seguimos a rotina diária, as dificuldades, os triunfos, as angústias e as ansiedades que transformam um jovem portador de deficiência num atleta de alta competição.

## Ficha técnica

### ATORES

David Grachat; Emanuel Gonçalves;  
Daniela Marinho; Esther Morales;  
Jorge Vilela; Leia Marques

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Gonçalo Franco

### DIREÇÃO DE SOM

Filippe Gonçalves

### MONTAGEM

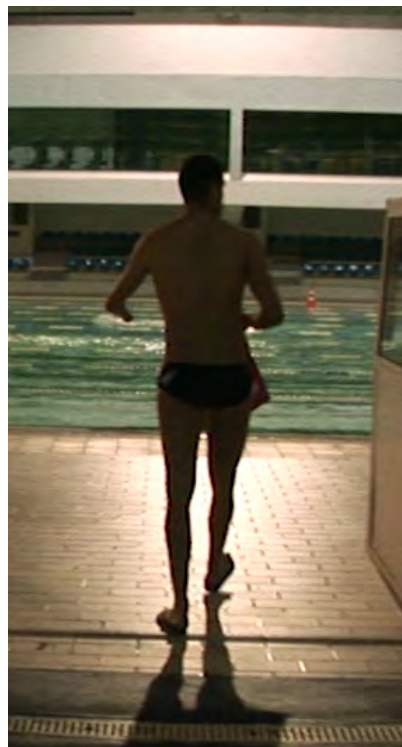
Filippe Gonçalves

### PRODUÇÃO

Filippe Gonçalves

### REALIZAÇÃO

Filippe Gonçalves



## **Prémios e Exibições**

CÂMARA MUNICIPAL DE LOURES  
2011

ERASMUS FILM FEST  
Melhor filme de Desporto  
2012

FESTIVAL DE CINEMA DIGITAL  
DE ODEMIRA  
2º melhor documentário  
2011



# INFORMAÇÃO E VIVÊNCIA EM *S9 – DAVID GRACHAT*

**EDUARDO TULIO BAGGIO**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

Com a natação adaptada como contexto geral e o atleta David Grachat como centro de atenção, o filme documentário *S9 – David Grachat* (2011), do realizador Felipe Gonçalves, apresenta uma narrativa de forte característica informacional que permite conhecer esse tipo de esporte. Os esportes adaptados ganharam destaque nas últimas décadas, especialmente depois da criação das Paralimpíadas, em 1960, em Roma. Inicialmente os esportes voltados para pessoas com limitações físico-motoras estavam relacionados aos aspectos terapêuticos que proporcionavam, mas gradativamente ganharam contornos competitivos.

Logo no começo do filme há uma fala do entrevistado Jorge Vilela, vice-presidente da Associação Nacional de Desporto para Deficientes Motores de Portugal, em que ele explica que, especialmente na natação, o trabalho com pessoas com limitações físico-motoras tende a começar muito cedo devido às possibilidades terapêuticas desse esporte. O efeito secundário é que muitos desses jovens acabam tornando-se atletas.

Em termos esportivos, as limitações físico-motoras são classificadas em categorias e o título do documentário, *S9 – David Grachat*, indica, além do nome do atleta, a categoria na qual ele compete. A letra “S” vem da palavra em inglês *swimming* e o número 9 indica o grau de limitação físico-motora, sendo que a escala vai de S1 a S10 em sequência de limitações mais intensas para as menos intensas (Portal Brasil, 2016). Portanto, David Grachat é portador de um limitação físico-motora não muito severa, mas que ainda assim condiciona fundamentalmente sua vida.

Tal condição do protagonista é apresentada após vermos o título do filme, na cena em que David dirige pelas ruas de Lisboa, em direção ao seu local de treinamento, e quando ouvimos, em simultâneo, as palavras de Carlos Mota, treinador de David, que diz que o atleta começou a treinar com ele no ano 2000, quando tinha 13 anos de idade e ainda era um garoto indisciplinado. As imagens continuam acompanhando o deslocamento de David, que chega ao centro de treinamento, vai ao vestiário, arruma-se e dirige-se para a piscina. Enquanto isso o treinador dá o tom da evolução pessoal e atlética de David – que será o ponto de partida narrativo para o filme – pois afirma que, paulatinamente, o nadador tornou-se mais disciplinado, intensificou os treinos, teve apoio da família e chegou ao alto nível em que encontrava-se na época das filmagens.

*S9 – David Grachat* não é um filme de grande destaque formal ou estético, não busca na virtuosidade imagética ou sonora o seu caminho, mas encontra momentos especiais. Um deles é quando pela primeira vez vemos a destreza com que o atleta realiza ações cotidianas sem ter uma das mãos e parte de um antebraço. Há um plano no qual David está dentro da piscina colocando os óculos de natação, o enquadramento é limitado em baixo pelo chão e em cima pela plataforma de salto da piscina, criando um novo enquadramento, alongado. Essa imagem, bela e poderosa, é acompanhada pelo som da voz do treinador Carlos Mota que orienta David para que este nade 12 vezes 50 metros. Temos então o primeiro choque proporcionado por um filme muito direto, dado pela naturalidade da fala do técnico que aponta para um treinamento exaustivo, em paralelo com a imagem que evidencia a limitação



físico-motora de David, em um enquadramento com proporções de *widescreen* e no qual o atleta está em primeiro plano, e ao fundo vemos a longa piscina que ele terá que percorrer 12 vezes.

Passamos então a saber, novamente pela voz do treinador, que “David treina onze ou doze quilômetros por dia.” Trata-se de um esportista de alto rendimento, que tem que enfrentar as dificuldades inerentes ao cotidiano de atletas – com limitações na vida social, restrições alimentares, pouco tempo livre – associadas às enormes dificuldades envolvidas com o fato de possuir uma má formação congênita no braço esquerdo.

A estrutura narrativa do documentário trabalha, fundamentalmente, com as vozes daqueles que são entrevistados. Essas vozes são acompanhadas, em grande parte do tempo, por imagens que se relacionam com o que está sendo dito. Em alguns momentos, notadamente nas passagens de um assunto para outro, temos sequências de planos que enfatizam ações e/ou descrições de ambientes, estas muitas vezes são acompanhadas por músicas. Assim *S9 – David Grachat* caracteriza-se como um documentário que centra seus esforços na carga informacional que leva ao público, por isso mesmo esse tipo de filme tende a ser chamado de documentário jornalístico, ainda que não necessariamente atendam as premissas gerais do jornalismo, exceto pela já citada ênfase na informação.

Vale destacar que o caráter informacional aqui aludido é o que compreende-se como a capacidade que uma mensagem – seja ela escrita, visual, audiovisual, etc. – tem de eliminar dúvidas (Coelho Netto, 1980: 120). Portanto, se pensarmos em dois filmes documentários que tratem de limitações físico-motoras em atletas, por exemplo, e se apenas um deles oferece em sua narrativa condições de eliminar dúvidas sobre em que condições ocorrem tais limitações, este terá mais informações do que o outro filme que não elimine tais dúvidas.

A ênfase na informação vai ao máximo quando o documentário apresenta o investigador em propulsão aquática, Daniel Marinho, que explica cientificamente como uma deficiência física se transforma em limitação, não só no que se refere aos membros atingidos, mas também ao equilíbrio do corpo como um todo e às demais complicações decorrentes da má formação. Segundo Marinho, as características do deslocamento humano na água e a dificuldade de David Grachat por não ter a mão esquerda e parte do antebraço exigem que ele tenha os gestos mais refinados ao nadar. Esse momento poderia ser um ponto negativo no filme, pois ao ser tão dedicado às informações técnicas afasta-se da humanidade da vida de Grachat e aproxima-se de uma frieza científica. Porém, o realizador Felipe Gonçalves soube organizar o documentário em uma sequência narrativa que transita de uma fase inicial mais informacional, que sustenta a argumentação proposta, para uma fase final mais emocional, que traz destaque para aspectos da vida comum de Grachat.

A medida que o filme vai evoluindo, gradativamente passamos a tomar mais contato com a perspectiva de David Grachat sobre o que ele vive e como é viver dessa forma. Há um plano em uma piscina quando David chega até a borda nadando, pára, apoia-se na borda, pega nadadeiras e as coloca tendo a movimentação do braço amputado em destaque, mostrando como ele consegue colocar as nadadeiras com a limitação que tem. Em princípio é semelhante à outras cenas, como a exemplificada com uma imagem acima, mas nesta a câmera está submersa e temos o som também passando do aspecto típico do que ouvimos quando estamos no interior da água, quando

a câmera emerge, para uma “audição” exterior; posteriormente a câmera volta para o interior da água e também o som “mergulha” novamente. Trata-se de uma proposta de som diegético que mostra a importância do sentido experiencial no filme, de sermos colocados muito próximos do que David vive, em uma clara transição do informacional objetivo para a vivência, de caráter mais subjetivo.



É nessa mescla, do alto grau informacional com um sentido experiencial da vida de David Grachat, que o filme encontra sua melhor forma, encontra um caminho que não fica preso a uma frieza excessiva que pode surgir da preocupação com a transmissão das informações, mas também não nos nega a possibilidade de conhecermos o universo que está sendo abordado, nos permitindo compreender o sentido lógico do que é vivido pelo personagem sem perder o sentido humano de tal experiência.

A partir da metade do filme, aproximadamente, passamos a ter a voz de David Grachat presente no documentário e, com essa escolha, o realizador demarca a transição para as experiências pessoais do atleta. David fala, por exemplo: “Não posso me dar ao luxo de ter uma vida como um jovem normal”. Naturalmente pensamos que está se referindo ao fato de possuir uma deficiência físico-motora congênita, mas logo percebemos que está falando do fato de ser um esportista e de ter que se dedicar profundamente a isso.

Quando o filme nos leva a acompanhar um estágio de treinamento de três semanas em Sierra Nevada, na Espanha, temos contato mais direto com o cotidiano de David e de seus amigos. Há uma cena de David almoçando descontraído ao lado dos colegas e em contato com pessoas de outros países. Em seguida, em um momento de grande destaque no documentário, David está jogando *videogame* com dois amigos e fica evidenciado que ele tem dificuldades para operar o controle do *videogame* pela falta da mão esquerda. Mas o colega de David, que o está desafiando no jogo de futebol eletrônico, também tem limitações, usa apenas a mão esquerda no controle pois tem limitação físico-motora no braço direito. O esporte que eles estão jogando é virtual e nesse caso os jogadores não têm limitações, mas as dificuldades de David e de seu colega são reais, já que os controles de *videogames*, assim como a maior parte das coisas com as quais eles lidam no cotidiano, não são feitos para pessoas com as limitações que eles têm, é preciso adaptação também nesses casos.

David Grachat participou das Paralimpíadas de Pequim em 2008, quando esteve nas finais em duas provas de natação, dos 100 e 200 metros livres, mas frustrou-se por não ir para a final dos 50 metros livres, prova na qual considerava ter mais possibilidades de ganhar uma medalha. David adaptou-se a mais essa situação e buscou superar a condição inicial de frustração em uma jornada transformadora. Também o filme *S9 – David Grachat* nos mostra uma jornada transformadora, que parte da importante condição informacional no cinema documentário e alcança um elogio à vida e aos encontros que ela proporciona.

## Referências

Coelho Netto, J. Teixeira (1980). *Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da teoria dos signos*. São Paulo: Perspectiva.

Portal Brasil. *Paralimpíadas – natação*. Disponível em: <<http://www.brasil2016.gov.br/pt-br/paraolimpiadas/modalidades/natacao>>. Acesso em: 23 de agosto de 2016.





# ARPEGGIO

Licenciatura

22'

2012





### Sinopse

Afonso é um jovem que sonha ser pianista, por influência do pai, antigo afinador de pianos. Por necessidade, Afonso tem que trabalhar na escola de música e cuidar do seu pai, que se encontra doente. "Arpeggio" retrata uma sucessão de acontecimentos que levam Afonso a abdicar de tudo o que sonhara e a permanecer na realidade.

## Ficha técnica

### ATORES

Luís Alberto, Simão Barros,  
André Silvestre, Ivo Lucas,  
Ângela Marques, Hélder Melo,  
José Cunha, Luís Lucas, Romeu Pereira,  
António Silva

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Tony Dias

### MONTAGEM

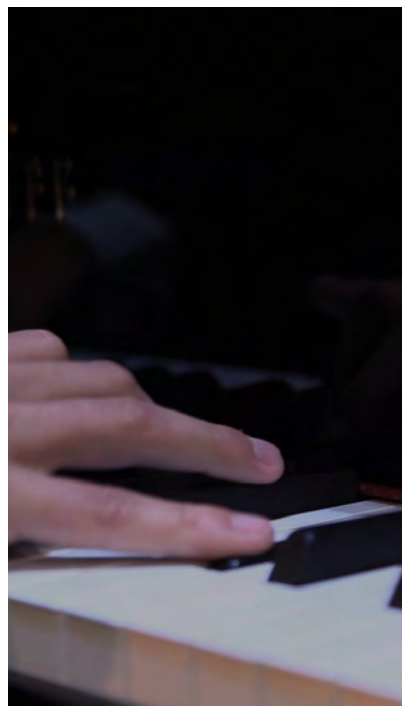
Luís Sérgio

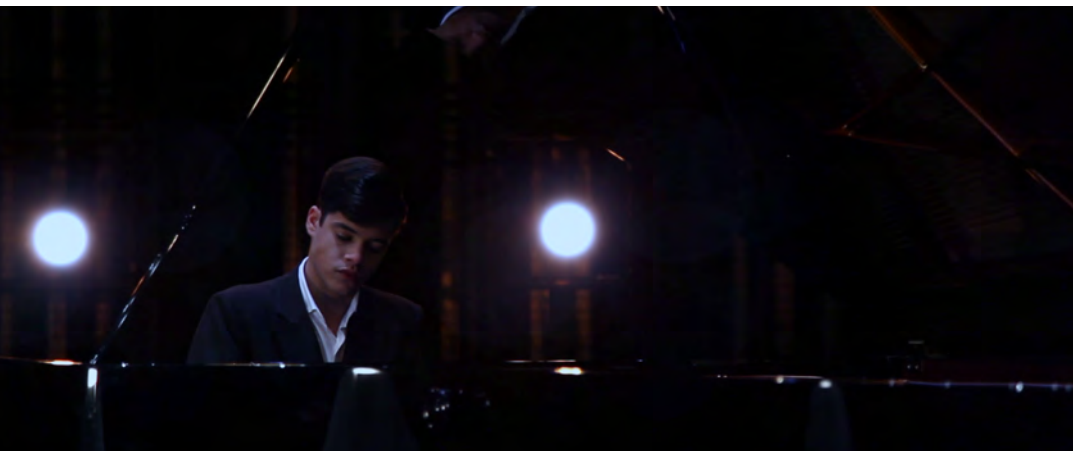
### PRODUÇÃO

Luís Sérgio

### REALIZAÇÃO

Helder Faria





### Prémios e Exibições

CICLO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO  
DA BEIRA INTERIOR  
Covilhã, 2013

CINEUPHORIA  
2014

FEST - TEATRO RÁPIDO • 2ª SESSÃO  
Lisboa

LISBON & ESTORIL FILM FESTIVAL  
2012

MOSTRA DE CINEMA AO AR LIVRE  
Faro, 2013

MOSTRA UBICINEMA  
UNIVERSIDADE DA LETÓNIA  
Riga / Letónia, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
MOAGEM  
Fundão, 2014

PF – PORTUGAL FANTÁSTICO  
SHORTFEST  
2013

SHORTCUTZ XPRESS VISEU  
Vencedor da sessão #10 –  
2013

UBICINEMA  
Vencedor Prémio do Júri – Melhor  
Filme de Licenciatura  
2014

# ARPEGGIO

JOSÉ ANTÓNIO CUNHA  
CINECLUBE DO PORTO

*Arpeggio* de Helder Faria é, sem dúvida alguma, um filme realizado em contexto escolar. Não é por isso, no entanto, que não merece a nossa atenção. Aliás, essa é uma das razões pelas quais devemos olhá-lo com algum detalhe.

Não é a primeira vez que se encontram nos filmes da Universidade da Beira Interior bons sinais para o futuro do cinema português. *Arpeggio*, em alguns detalhes, insinua estes bons caminhos.

*Arpeggio* é, numa visão geral, um filme que assenta sobre uma personagem dicotómica, uma personagem cujo nome é apenas apresentado para imediatamente se lançar num ambiente de total isolamento e introspecção latente. Na ausência de diálogo e interacção com outras personagens, os seus pensamentos e os seus sentimentos expressam-se através de acções narrativas extremas.

É, por um lado, um jovem que se ocupa da manutenção de uma escola de música: limpeza, pequenas reparações. Por outro, um talento invisível que, às escondidas do mundo, demonstra uma técnica de execução ao piano que se sugere ser além do esperado. Este contraste surge ao espectador exactamente por força da sobreposição destes dois pólos. A modesta actividade profissional de que se ocupa pesa mais por estar em confronto com a cena de abertura que sugere uma alternativa maior. Em contraponto, a sua qualidade musical é reforçada pela invisibilidade da sua prática de piano que aparece como acto íntimo e escondido.

Outras dicotomias ajudam a estruturar esta narrativa. A personagem apresenta-se tendencialmente recatada e sozinha, surgindo em pequenos movimentos lentos e concisos, para mais tarde assumir uma atitude violenta e destruidora. A mesma personagem que zela pela preservação do espaço da escola é aquela que o irá simbolicamente destruir.

Ainda mais uma. A personagem isolada, sem interacção social, mostra-se depois muito próxima e afectuosa com o seu pai, revelando uma dimensão que não poderíamos adivinhar no início do filme. A sua aparente orfandade social mostrar-se-á, mais adiante, um resultado directo de uma relação de pertença familiar forte. Ser-nos-á revelado aliás, ao longo do filme, que essa herança familiar é a raiz da sua identidade.

Poderíamos perguntar-nos se Afonso (nome do protagonista) não se configura como uma metáfora da identidade jovem/adolescente, no limiar da sua afirmação, a indagar sobre os seus caminhos de futuro.

Há, além do que discutimos, alguns aspectos de carácter cinematográfico que chamam a atenção em *Arpeggio*.

Afonso é uma personagem em tensão. O espectador é também um sujeito em tensão à espera da sua afirmação enquanto intérprete musical. A cada passo suspeitamos que uma visita fora de horas poderá descobrir o talento escondido, e com isso ficamos presos à narrativa. A libertação chegará, no

entanto, por via de um acontecimento tão marcante como a morte, fazendo Afonso resvalar para outra resolução. A quantidade de informação é proporcionada com cuidado, construindo lentamente a evolução da personagem.

Destaca-se, por último, o que poderá ser um pormenor de realização, mas que, fechando este texto breve, retoma as boas expectativas que podemos ter face aos indícios que este filme nos traz em relação às gerações que estão a chegar.

Referimo-nos ao *travelling* principal que, num determinado momento do filme, conjuga a representação de vários espaços com a passagem do tempo e a evolução da narrativa. Um *travelling* que faz lembrar, pela sua capacidade e intencionalidade no uso dos recursos cinematográficos, algumas boas sequências de filmes tão importantes na história do cinema.





# O SOL NASCE SEMPRE DO MESMO LADO

Licenciatura

17'

2012





### **Sinopse**

Três adolescentes, um jovem casal e um homem de meia-idade cruzam-se numa noite que marcará drasticamente as suas vidas. Um filme que se debruça sobre a violência e a constante insegurança nas ruas dos nossos dias.

## Ficha técnica

### ATORES

Welket Bungué; Tomás Alves;  
Bruno Mateus; Igor Regalla;  
Alexandre Barata; Joana Hilário

### ARGUMENTO

Nuno Matos

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Helder Faria

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Renato Cota

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Nuno Gonçalves

### ASSISTENTE DE SOM

Paulo Lima

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rodrigo Lopo

### DIREÇÃO DE SOM

Guilherme Soares

### MONTAGEM

Nuno Matos; Rodrigo Lopo

### PRODUÇÃO

Hélia Marcos

### REALIZAÇÃO

Nuno Matos



## Prémios e Exibições

CICLO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO  
DA BEIRA INTERIOR  
Covilhã, 2013

CINEUPHORIA  
Melhor Actor Secundário  
Melhor Curta-Metragem  
Melhor Elenco  
Melhor Montagem  
Melhor Realizador  
2014

CLERMONT FERRAND  
SHORT FILM MARKET  
França, 2013

FEST' A FILM  
Montpellier / França, 2013

FESTIVAL DE CINEMA DE AVANCA  
2013

LEIRIA FILM FEST  
2014

LISBON & ESTORIAL FILM FESTIVAL  
2013

MIFEC  
Porto, 2013

MOTELX  
Lisboa, 2013

MOSTRA UBICINEMA  
Câmara de Lobos, 2014

MOSTRA UBICINEMA - MOAGEM  
Fundão, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
UNIVERSIDADE DA LETÓNIA  
Riga / Letónia, 2014

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
Brasília / Brasil, 2013

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
Fortaleza / Brasil, 2013

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
Londres / Inglaterra, 2013

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
Nova Iorque / EUA, 2013

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
São Paulo / Brasil, 2013

NEW YORK PORTUGUESE  
SHORT FILM FESTIVAL  
Rio de Janeiro / Brasil, 2013

NY PORTUGUESE SHORT FILM FESTIVAL  
Luanda / Angola, 2013

PF-PORTUGAL FANTÁSTICO  
SHORT FEST  
2013

SHORTCUTZ XPRESS  
VISEU • SESSÃO # 6 -  
Vencedor  
2013

TAKE ONE! FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE CURTAS VILA DO CONDE  
2013

UBICINEMA  
2013

# A EXPRESSÃO CINEMATOGRAFICA DA NATUREZA HUMANA EM *O SOL NASCE SEMPRE DO MESMO LADO*

INÊS LEBREAUD

DIRECTORA DE ARTE

João (Igor Regala) fixa a câmara como se fosse um espelho. Termina de se arranjar. Por fim, agarra uma pistola que aponta ao espelho, a ele mesmo, ao espectador. Existe um tom de desafio, um convite. É a introdução da primeira narrativa e do confronto e agressividade que servem de fio condutor à curta-metragem.

Um filme de Nuno Matos, *O Sol nasce sempre do mesmo lado* (2012) é um retrato expressionista da “lei do mais forte”, numa construção mosaico que explora, em três narrativas, as raízes animais da natureza humana. Defino-o como expressionista sem me ater às características técnicas do movimento cinematográfico alemão. Pretendo identificá-lo com a origem do conceito: o tema emocional, selvagem mas humano; a paleta cromática de grandes contrastes; os contornos pouco detalhados dos objetos – personagens – em que se centra a obra e que denotam a subjetividade com que o autor apresenta a sua observação do mundo.



Na tela, a paleta cromática encontra harmonia no contraste. Os quadros são fáceis ao olhar devido ao equilíbrio criado pela utilização de duas cores complementares. Ao mesmo tempo, o embate entre o frio e o quente cria – expressa – conflito: interno e externo, nas personagens e entre as personagens. É uma opção habitual no cinema americano. Em *O Sol nasce sempre do mesmo lado*, a saturação das cores, a vivacidade agressiva do laranja, vão além do conflito: sugerem violência. Mesmo nos momentos mais serenos, o berro sangrento do cor-de-laranja sobre o azul planta uma semente de ansiedade, um leve desconforto e uma sensação de perigo iminente. A banda sonora intensifica essas emoções com o ritmo marcado da percussão e os gritos vibrantes eletrônicos.

Por outro lado, Nuno Matos consegue sublinhar o filme com uma nota de realismo. O calão e a linguagem ofensiva são constantes e surgem em tom natural. A estética da câmara ao ombro, estabelecida pelo documentário, e o som cru dotam o filme de um tom rude e frio que o aproxima do universo do espectador e facilita a identificação.

Existem apenas três planos fixos em *O Sol nasce sempre do mesmo lado*. Planos com escalas idênticas, apoiados sobre tripé e frontais para os protagonistas de cada uma das três narrativas. A linguagem restrita a esses momentos permite reconhecê-los e equipará-los. Em todos, as personagens encaram a câmara como um espelho e quebram a quarta parede. Cada

personagem apresenta-se e introduz ao espectador a narrativa que protagoniza; e o espectador identifica-se com esse mesmo personagem que se revê em nós, o espelho. Eles, como nós, todos humanos, todos animais: donos da mesma natureza primitiva.

Nuno Matos desce às profundezas do instinto natural que a sociedade nos ensinou a disfarçar sob a lógica analítica da consciência, mas que a psicologia evolucionária defende ser impossível de suprimir completamente (Nicholson, 1998). A autopreservação e a reprodução são os elementos em que a biologia tem maior influência sobre o comportamento humano (Taflinger, 1996). Enquanto a natureza atribuiu à mulher a função de garantir a sobrevivência e bem-estar dos seus descendentes, o homem desenvolveu as suas características primárias com o objetivo de competir com os oponentes do mesmo sexo e conseguir reproduzir-se (Figueiredo, Gladden & Hohman, 2012: 6). A agressividade – qualidade maioritariamente masculina (Buss, 2007: 296) – resiste na genética herdada dos indivíduos que conseguiram garantir a continuidade da espécie. Dos seis personagens de *O Sol nasce sempre do mesmo lado*, cinco são homens.

Alexandre Barata interpreta um homem solitário de meia-idade. Embriagado ou alcoólico. As pinceladas grossas com que Nuno Matos pinta os seus personagens não permitem caracterizá-lo com maior detalhe. Quando se sente desafiado, reage de forma violenta. Um dos efeitos do álcool é a restrição do funcionamento do lobo frontal – responsável pela capacidade de análise, decisão e autorreflexão. Em simultâneo, aumenta a atividade da região primitiva responsável por detetar perigo e sentir emoções primárias, como o medo (Lewis, 2014).

O ser humano sobreviveu à natureza através de um radar emocional, ou instinto, utilizado para recolha de informação (Nicholson, 1998). A evolução multiplicou o número de mecanismos inatos ao Homem, permitindo uma maior flexibilidade comportamental. Mais possibilidades perante os diferentes estímulos (Buss, 2007: 56). O álcool liberta o Homem da raciona-



lidade que a evolução permitiu. Desinibe e catalisa a agressividade de um perfil violento (Dr. Adrienne Heinz *apud* Lewis, 2014). Nuno Matos utilizou-o como impulsionador da ação. Serviu-o a todos os personagens do filme.

João e os amigos recebem uma garrafa de *vodka* em troca de um trabalho. Um grupo de três jovens na casa dos vinte anos, de classe social aparentemente baixa, exercem atividade criminosa menor e procuram repetidamente o confronto nas suas interações.

Por fim, um jovem com cerca de trinta anos prepara-se para uma festa. Encara o espelho com uma postura confiante. Aproxima-se dele uma mulher, a única do filme. Embora formem um casal, a personagem feminina – ou figurante? – surge apenas como foco de atenção sexual, de disputa. Joana Hilário personifica um adereço diegético para a exploração do instinto primitivo da reprodução. A psicologia teoriza que a agressão e a coação sexual crescem em proporção indireta à autoestima do ofensor, que recorre ao conflito quando se sente em desvantagem competitiva. O baixo estatuto social e económico é uma dessas possíveis desvantagens (Figueiredo *et al.*, 2012: 7).

À medida que as narrativas avançam e se cruzam, os personagens deixam-se levar pelos seus impulsos e a ação torna-se mais violenta. Um a um, todos cedem aos seus desejos primitivos, à competição entre oponentes do mesmo sexo, à necessidade de afirmação do poder através da força.

O egoísmo do instinto conduz a momentos animalescos e em todos os confrontos os indivíduos envolvidos centram-se apenas nos seus próprios resultados. A sobrevivência é um objetivo individualista dos organismos vivos (Taflinger, 1996). A empatia é suprimida e a autopreservação afirma-se como interesse último do Homem. Em *O Sol nasce sempre do mesmo lado* não existe moral, existe natureza.

Quanto à digestão do impacto do filme, esta pode ser feita em dois processos. Primeiro, o de autoanálise – quase forçada. A constatação da força dos instintos e da perversão submersas na mente humana, ao ser confrontada com a origem natural do Homem e de si mesmo. Em paralelo, a narrativa do filme foi estruturada num regresso à própria origem. Construiu-se de uma sucessão de apelos à memória do espectador, através de referências a momentos anteriores da ação: a primeira cena do filme, os adereços dos personagens, o sangue falso pintado no canto da boca de um dos protagonistas na sua primeira aparição: detalhes que culminam nas cenas finais. Segundo, o da análise da sociedade.

Ou através da observação literal que o realismo da técnica possibilita ou numa extrapolação alegórica incitada pelo carácter expressionista da obra. A mente humana adaptou-se para sobreviver, nos dias de hoje, a perigos e necessidades diferentes, no ambiente de uma sociedade complexa. A seleção alimentar foi substituída pela capacidade monetária que permite o acesso às refeições (Buss, 2007: 74), desenvolvendo-se relações com base na aquisição e distribuição de recursos (Taflinger: 1996). Tornou-se necessário sobreviver na economia e competir no trabalho. A “lei do mais forte” rege a hierarquia laboral, a vida social e o poder financeiro e político.

A agressividade, que na origem do Homem teve um papel preponderante na sobrevivência, é hoje desvalorizada e encarada como um problema social. O mais forte tornou-se o marginal.

João e os dois amigos estão encostados a uma parede. Partilham uma garrafa de *vodka*. Enquanto enrola um cigarro, o rapaz do meio questiona os outros: “O Sol nasce sempre do mesmo lado? Sim ou não?”. No momento, a pergunta parece descabida – ao espectador e aos restantes personagens da cena. A resposta parece tão simples... Mas em *O Sol nasce sempre do mesmo lado* as regras questionam-se, quebram-se. O instinto primitivo, oprimido pelas normas sociais e considerações éticas, assume o controlo. O marginal impõe-se.

### Referências

- Buss, David M. (2007). *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*. EUA: Pearson Education.
- Figueiredo, Aurélio José, *et al.* (2012). “The Evolutionary Psychology of Criminal Behaviour”. Em: S. Craig Roberts, *Applied Evolutionary Psychology. hambre claire: note sur la photographie* (pp. 201-221). Nova Iorque: Oxford University.
- Lewis, Dyani (2014). “Why does alcohol make some people violent?”. Disponível em: <http://www.abc.net.au/health/thepulse/stories/2014/01/30/3934877.html> (consultado em novembro de 2016).
- Nicholson, Nigel (1998). “How Hardwired is Human Behaviour”. Disponível em: <https://hbr.org/1998/07/how-hardwired-is-human-behavior> (consultado em novembro de 2016).
- Taflinger, Richard F. (1996). “Taking ADvantage: The Biological Basis of Human Behaviour”. Disponível em: <http://public.wsu.edu/~taflinge/biology.html> (consultado em novembro de 2016).





# SÍNCOPE

Licenciatura

26'

2012





### Sinopse

Um homem. Uma casa vazia. Solidão. A sua mentalidade sempre fora complicada, mas agora, que o ponteiro se arrasta ainda mais vagorosamente, Alberto deprime e começam a surgir os desabaços melancólicos que derrubam por completo a quarta parede e que fazem, de certa forma, adivinhar o fim. Um dia, Alberto sai de casa, senta-se e, a apreciar o pôr do sol, fuma um cigarro.

## Ficha técnica

### ATORES

Iolanda Varandas; Eloy Monteiro

### ARGUMENTO

Maria Inês Carrola

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Hugo Figueiredo

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

João Garcia

### ASSISTENTE DE SOM

Celine Santos

### DIREÇÃO DE ARTE

Ana Batolomeu

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Maria Inês Carrola

### DIREÇÃO DE SOM

João Pedro Tomás

### MONTAGEM

Maria Inês Carrola

### MÚSICA

Alexandre Ramos

### PRODUÇÃO

Daniel Rodrigues

### REALIZAÇÃO

Ricardo Madeira

## Prémios e Exibições

CICLO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO  
DA BEIRA INTERIOR  
Covilhã, 2015

UBICINEMA  
2012



# A PROMESSA E A COMPREENSÃO DO REAL

ANDRÉ BARATA

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

*Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.*

Camus

No cinema, tão inevitavelmente como na literatura, como na filosofia, o suicídio é um limite do humano, vivido por meios humanos, por motivos humanos. E um pensamento justo diz que o humano só é pensável nos seus limites. Albert Camus declarou-o o único verdadeiro problema filosófico, porque nele o que está em causa é a justificação da própria existência que, de outro modo, está condenada ao absurdo e à gratuitidade. Pode justificar-nos o amor, descobrir que afinal a razão de ser de cada um não está em cada um, mas noutros, os amantes, os filhos, os pais, os mundos já aí, já idos, por vir ainda. Não-de seguir-se as dúvidas existenciais sobre o amor que Sartre formulou — não seria o amor, afinal, apenas mais um projeto votado ao fracasso? Nisto, tudo o que se deixa pensar pode ser pensado,



mas antes disso é a própria condição do pensamento sobre o acto de alguém decidir e causar, intencionalmente, a sua própria morte que precisa de ser pensada. A delicadeza da compreensão pede-o.

Primeiro, por uma ilustração pedida de empréstimo ao conto *A Colónia Penal* de Kafka, onde o veredicto é sangrado no corpo do réu. Há pensamentos assim, que se escrevem apenas com a tinta da própria existência. Quem se pensa filosoficamente o suicídio pensa-se todo e tudo. Vive como um pensamento à beira do precipício. Paradoxalmente, o sentido parece por vezes ser mais bem iluminado pelas margens da morte do que pelo ritmo da vida. De novo, o limite, além do qual o silêncio, matéria semântica universal, devolve uma imagem de humanidade.

Segundo, pede-o a indulgência por um pensamento que, diversamente de quase todos, tem de ser conclusão de si mesmo. Não fosse absolutamente consequente nas ideias, o pensamento sobre o suicídio não honraria o seu tema. Talvez devesse ser sempre assim, mas no suicídio tem de ser assim. Também daí o sentido *vraiment sérieux* ressaltado por Camus. O pensamento sobre o suicídio é, por isso, já ele uma certa prática da morte intencional do pensamento. Aliás, exigência e urgência na ideação suicidária. A vulnerabilidade mais íntima é essa, de cada um diante de si, entregue aos seus pensamentos, à urgência da conclusão, à inclemência com que se devoram.

Terceiro, pede compreensão por um fim da vida que é também um fim do pensamento. A morte é irreversível, é mesmo a morte do reversível, do que torna a vir, a acontecer, a ser. O pensamento, ao contrário do sensível, não



conhece esta irreversibilidade a não ser em abstracto. Não a conhece de a viver. A sua experiência é a da reversível troca das razões, das premissas e das conclusões em ordens lógicas mais ou menos conseguidas. É mesmo indispensável que assim seja para que falemos de pensar, como é indispensável o contrário para que falemos de morrer. *Ergo*, pensar morrer é pensar-se os limites da pensabilidade, não por morte do pensador, mas do seu pensar. Por isso, depois do pensar-vida e do pensar-fim, fechar-se-ia um ciclo na compreensão do fim-do-pensar-e-da-vida se nesse não irrompesse a linguagem do irreversível como prova do estofa da realidade. É que a morte não se distingue mais pela irreversibilidade do que o amor. E não porque se ame para sempre, mas porque saber que se amou é saber que nos conformámos a nos ter mudado para sempre. A marca do amor, com a da morte, é a irreversibilidade, com a diferença assinalável de que a esta não sobrevivemos, mas àquele podemos sobreviver. Sobreviver à prova do real é sê-lo. Amar é morrer a dois e, tal como os pensamentos do fim, exaure-se, como um nada mais importasse, em ideações de morrer nos braços amados. Ou recordar o suicídio dos casais que se amaram e decidem juntos que é tempo de ir. André Gorz e Dorine. Arthur Koestler e Cynthia Jefferies, por exemplo. Ou até, mais simplesmente, a incapacidade de uns sobreviverem à perda do outro. A irreversibilidade partilhada do amor é um padecimento que tem outras formas, como na amizade ou também na fulgurante e dolorosa impressão do belo de uma paisagem, de um tom de céu, de uma sequência de notas ou palavras. Em todo o caso, é uma irreversibilidade que apenas existe pela memória.

Esta é a delicadeza humana do pensamento sobre o suicídio. E sobre estas considerações, compreende-se que, se plena, a humanidade deve, como o direito de cada um à sua vida, garantir-se o direito de cada um à sua morte.

Decerto há muitos suicídios, nas suas formas e nas suas motivações. Por exemplo, o suicídio nas sociedades onde a desonra o obriga, o suicídio nas culturas onde a vergonha própria o compele, o suicídio pragmático ou fatídico de quem evita a sua morte acontecer por mãos alheias, o suicídio quando nada mais se pode esperar da vida do que sofrimento incurável, o suicídio de quem cai, sem auxílio, nos confins da depressão. O cinema tem idade suficiente para já ter conhecido todos estes motivos. E outros haverá. As *Virgens Suicidas* da Sophia Coppola, *As Horas* de Stephen Daldrey, *Adeus, Minha Concubina*, de Chen Kaige, todos adaptando romances. Ou ainda, com a lente do documentário, o extraordinário *A Ponte*, de Eric Steel.

Verdadeiramente, a liberdade importa, como, por outras palavras, importa o direito de cada um a um futuro aberto, e de todos nós a uma História que continue, porque, de outro modo, a irreversibilidade não teria lugar. O próprio real, o lugar a ter lugar, se dissiparia no logro do que é mas pode sempre deixar de ser e tornar a ser, e do que não sendo pode calhar vir a ser. E o que vale para cosmogonias, vale para os cantos e recantos das vidas que levamos como podemos, para as canções que ouvimos como se fosse cada vez a última vez. E assim cada um de nós suporta, nas suas angústias e



seus afectos, a existência de todos os outros. É tremendamente sério, como os ossos que trazemos dentro, este real que nos acontece. Por isso, deixarmos morrer o direito a morrer é a morte do próprio sentido do real, que nos justificaria a existência humanamente, fosse ela justificável. Camus teria tanta razão se ao menos importasse uma justificação. Mas não é assim neste filme. Não é assim quando a vertigem é a da promessa do real que não se cumpre e abandona, como um ponto de fuga que absorve todas as perspectivas e todas as possibilidades de fazer um sentido do que resta, ainda que fosse uma paisagem, a sombra e o rumorejar de uma árvore, ainda que fosse apenas o chão seguro que se há-de abrir para receber este homem depois. Este homem que se suicida. As palavras dele zunem baixo e um eco delas recrudesce. O que deixam escapar as mãos inúteis não se deixam escapar a si mesmas, levadas então, na sua extrema extemporaneidade, ao rosto que as consola consolando-se nelas.



# VIDA TRAMADA

Licenciatura

12'

2012





### **Sinopse**

Manuel Ferreira, 47 anos, é mecânico numa fábrica têxtil. Do seu rendimento dependem a sua mulher desempregada e os dois filhos: Jorge, o mais velho, que Manuel obriga a estudar, e Rute, de 17 anos. Ao domingo, Manuel levanta-se cedo e trata da horta. À tarde faz uns biscates na serralharia do Joaquim e à noite joga à bisca e à sueca na tasca do Maneta. Na segunda-feira, ao chegar ao trabalho, Manuel recebe a notícia de que a fábrica está na falência. Dezenas de pessoas ficam desempregadas...

## **Ficha técnica**

### ATORES

Ricardo Pinto; Adriano Luz;  
Fernando Taborda;  
Margarida Silva; Antónia Terrinha;  
Francisco Nascimento; Rui Nuno;  
Alexandre Barata; Figueira Cid

### ARGUMENTO

Salvador Palma

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Nelson Guerreiro

### DIREÇÃO DE SOM

Tiago Fernandes

### MONTAGEM

Salvador Palma; Rui Rodrigues

### MÚSICA

José Mário Branco

### PRODUÇÃO

Fernando Cabral; Salvador Palma

### REALIZAÇÃO

Rui Rodrigues; Salvador Palma





### **Prémios e Exibições**

BLACK & WHITE FILM FESTIVA  
Porto, 2014

FESTIN  
Lisboa, 2014

LUSOPHONE FILM FEST  
Banguecoque / Tailândia, 2016

LUSOPHONE FILM FEST  
Nairobi / Quénia, 2016

LUSOPHONE FILM FEST  
Zanzibar / Tanzânia, 2016

MOSTRA UBICINEMA - REAL FÁBRICA  
Covilhã, 2014

MOSTRA UBICINEMA -  
UNIVERSIDADE DA LETÓNIA  
Riga / Letónia, 2014

# AS CANSEIRAS DESTA VIDA: UM OLHAR SOBRE *VIDA TRAMADA*

MIRIAN NOGUEIRA TAVARES  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Maria, la servetta: *What's the matter, Mr. Umberto?*  
Umberto Domenico Ferrari: *I'm tired.*  
*Umberto D*, Vittorio De Sica

Em 1952, Vittorio De Sica realiza aquele que é considerado por muitos o melhor filme do neorrealismo italiano: *Umberto D*. Sem recorrer ao melodrama, e aos elementos básicos que o compõe, De Sica conta a história de Umberto Domenico Ferrari, um reformado, cuja pensão do Estado mal dá para comer. Vive sozinho com o seu cão e à procura de uma saída possível, seja para melhorar a sua vida, seja para saltar fora dela numa tentativa de se suicidar. Em nenhum momento a câmara se permite esteticismos, nada no enquadramento é excessivo ou suscita compaixão. Sentimos empatia pelas personagens e temos a sensação de estar diante de um drama tão banal, porque quotidiano e sem grandes gestos de heroísmos, que o filme chega a ser confundido com um documentário.



Quando vi, pela primeira vez, *Vida Tramada*, de Salvador Palma e Rui Rodrigues, lembrei-me de imediato do filme *Umberto D*: a fotografia é sóbria, os enquadramentos promovem o distanciamento do espectador e o drama que se desenrola no ecrã, é um drama banal e quotidiano, talvez por isso mesmo, mais dramático, porque não há heróis possíveis, nem salvação anunciada. A história é narrada pela câmara, que nos mostra o dia-a-dia de uma personagem — o empregado de uma fábrica que divide seu tempo entre o trabalho e a família, com passagens pelo café do bairro. Sem recursos a voz *off* ou *over*, sem o recurso a explicações prévias ou posteriores, somos convidados a ver cenas de um quotidiano de uma família anónima que podia ser facilmente convertido em alegórico, não tivesse o filme um registo quase documental.

Alfred Hitchcock disse certa vez que os filmes devem contar histórias através das imagens, e não devem apelar ao recurso fácil da voz *off* ou *over* como suporte, pois neste caso o realizador estaria a demonstrar sua incapacidade de fazer, verdadeiramente, cinema. Posso dizer que no filme de Palma e Rodrigues, o grande narrador é a câmara que assume um papel paradoxal: mostra a sua existência através da invisibilidade, ou seja, sem apelar para grandes movimentos ou cortes abruptos, que denunciam o papel do aparato na construção da narrativa fílmica, ela revela-se através do distanciamento que impõe entre espectadores e filme, entre quem vê e quem é visto.

A primeira cena do filme, que será mais tarde repetida, não como rima plástica, mas como marcador da passagem de um tempo e de um espaço que parecem estar em suspensão, mostra-nos uma paragem de autocarro num dia de chuva. Uma paragem que ainda não foi restaurada e que nem sofreu um ataque desvairado de estetização que afeta muitas câmaras municipais pelo país afora. Uma paragem que revela, claramente, o tempo que já passou sobre ela mostrando assim também a sua imobilidade e resistência. A personagem central usa a paragem apenas para se proteger da forte chuva que se anuncia pelo som, enquanto o filme não começa e são-nos apresentados os letreiros iniciais com um ecrã preto ao fundo.

A câmara, nesta cena, como em quase todo o filme, está no lugar do espectador, parada, fixa, a espreitar o que ocorre, sem participar, efetivamente, do que se desenrola no ecrã. Quando há movimento — caso da cena do poço, ou do *zoom in* que enquadra o vigilante da fábrica, entre grades, numa das cenas finais, o mesmo nunca é gratuito. A angulação, que privilegia o plano médio, é alterada para um picado acentuado pontuando um momento culminante do filme. A personagem, contida de gestos e de palavras, é-nos revelada pelo seu silêncio e pelo olhar, que nunca mira diretamente nem à câmara nem a nós, que espreitamos, como *voyeurs*, a sua vida quotidiana e sem graça.



O documentário é um gênero que tem primazia no cinema português contemporâneo, provavelmente movido pela vontade de um país que, apesar de pequeno, é diverso e se conhece muito pouco. Por outro lado, segue uma tendência mundial de um certo cinema que quer, de alguma maneira, voltar ao princípio, ou seja, desinvestir-se de todo e qualquer artifício e usar o real como suporte para as suas narrativas. De um modo geral, no entanto, o documentário tende a dar voz aqueles que são retratados, o que não ocorre em *Vida Tramada*: as personagens falam pouco. E a personagem central, o Sr. Manuel, fala por monossílabos e encolhe os ombros, como quem diz: não há nada a fazer. O tom documental do filme aparece no tema — a vida numa pequena cidade do Portugal profundo; na fotografia sóbria, a preto e branco; e na forma natural como os atores encarnam as personagens. Pode-se dizer que o papel da câmara, na maior parte das vezes, distanciada, seria também um indício do registo documental do filme. Mas, como já disse, o distanciamento e a quase ocultação da presença da câmara é contrabalançado pelos



momentos em que ela funciona como parte da narrativa, como elemento ou dispositivo usado pelos realizadores, para acentuar que o que temos diante de nós é uma ficção.

“Dás as voltas ao suor, fim do mês é dia 30 e a sexta é depois da quinta”, diz a canção de José Mário Branco que serviu de inspiração para o argumento do filme. Sexta é depois de quinta, uma evidência que demonstra o tempo que corre e que não se altera, os dias seguem uma sequência ancestral e a vida corre dentro deles. A vida do Sr. Miguel e da sua pequena família, mulher e dois filhos adolescentes, repete-se num *moto continuum*, quebrado por um momento de repouso num almoço no quintal, um momento de trégua entre mãe e filhos, entre desejos desencontrados de um pai que quer os filhos doutores e dos filhos que não estão interessados naquilo que querem os pais.

A fábrica, que sustenta a família, é apresentada no segundo plano do filme como um lugar ermo, decadente e feio. Um plano fixo, distanciado, mostra-nos a fachada, com portões fechados e calçada vazia. Do fundo vemos emergir o Sr. Manuel, com ar cansado, que se dirige à saída. Além dele, não se vê viva alma, como se tratasse de uma fábrica encerrada, cuja imobilidade é realçada pelo corte retangular do plano e pelo seu carácter fotográfico: o plano não prossegue, mas acaba num *fade out*.

Na casa, sentada à mesa, a mãe pede ajuda à filha, que lhe responde mal e diz que tem de estudar. O pai chega, cumprimenta a mulher e deixa-se cair na cadeira, largando ao pé a sua mochila e o peso que traz do trabalho. Depois de uma cena que nos mostra a família a jantar, ouvimos a música do José Mário Branco, *As canseiras desta vida*, enquanto a câmara percorre os corpos muito próximos, e ao mesmo tempo distantes, do casal deitado na cama, de costas voltadas um para o outro e com os olhos bem abertos, pois não conseguem dormir.



O papel que o neorealismo desempenhou na cinematografia portuguesa é indiscutível, foi parte ativa da construção do Novo Cinema Português, cujas propostas de representação e de apresentação do país, e do seu povo, coadunavam-se com os princípios aventados por Rossellini e De Sica na Itália do pós-guerra. O papel que a tendência neorrealista-documental desempenha na cinematografia portuguesa contemporânea também não pode ser descurado. Parte significativa dos e das jovens cineastas aposta num cinema que fala deles mesmos, que busca histórias onde elas mais abundam: na vida real. *Vida tramada* segue, indubitavelmente, esta tendência. Nele encontramos ecos de De Sica, de Fernando Lopes e de João Salaviza sem que, no entanto, o filme perca a sua individualidade.

Contar uma história não é tão fácil como se pensa, sobretudo num mundo povoado de histórias e de imagens. Contar uma história “sem qualidades”, quase uma não-história, é ainda mais difícil, sobretudo quando os realizadores optam por fazê-lo no cinema, usando recursos puramente cinematográficos. Como diz a canção:

Dás as voltas ao suor  
fim do mês é dia 30  
e a sexta é depois da quinta  
sempre de mal a pior [...]

As imagens do filme conduzem-nos para o inevitável fim. Os olhares de soslaio, o encolher de ombros e o gesto tímido, ainda que significativo, do Sr. Manuel, dão-nos conta de uma outra vida, que pode ser a nossa ou do vizinho ao lado, e sobre a qual passamos despercebidos, porque ela não é, por si só, uma grande tragédia. E esta é a sua grande tragédia, ser tão banal que se torna invisível. Ainda bem que existe o cinema para fazer com que ela emerja e nos invada, dando-nos conta das “canseiras desta vida, tanta mãe envelhecida a escovar, a escovar a jaqueta carcomida [...].”



19 27

Licenciatura

54'

2013





### **Sinopse**

Ricardo gosta d'Ela. Ela não.

## Ficha técnica

### ATORES

Beatriz Lacerda; Pedro Bessa; Nuno Gonçalves;  
João Ferreira; Raul dos Santos; Ricardo Pinto  
de Magalhães; Francisco Coelho

### ARGUMENTO

Ricardo Pinto de Magalhães

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Raul dos Santos

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Miguel Mota Pires; Francisco Coelho

### ASSISTENTE DE SOM

Vando Campos

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

João Fezas Vital

### DIREÇÃO DE SOM

Sérgio Pereira

### MONTAGEM

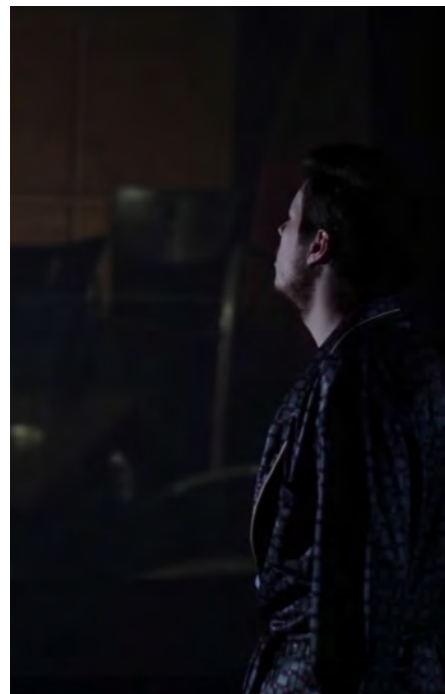
Ricardo Pinto de Magalhães

### PRODUÇÃO

Carlos Araújo

### REALIZAÇÃO

Ricardo Pinto de Magalhães



## Prémios e Exibições

CINEMA OPEN AIR  
Covilhã, 2014

UBICINEMA  
2014



# AS CAMADAS DE IMAGENS E O ESPAÇO DE INTERIORIDADE EM 19 27

FELIPE MUANIS

UNIVERSIDADE FEDERAL JUIZ DE FORA

As narrativas de um amor não correspondido e dos sofrimentos que este acarreta são antigas e comuns na literatura, no teatro, no cinema e na televisão. São relatos de encontros e desencontros que geram conflitos e permitem o desenvolvimento de dramas que engajam os mais variados espectadores no cinema, tanto quando tributários do clássico hollywoodiano quanto do cinema moderno e de vanguarda. Inúmeras vezes, o argumento dessas narrativas é por si só banal, mundano e já foi repetido à exaustão. Nesses casos, o diferencial torna-se a forma de narrar. Sem apelar às simplificações, algumas dessas narrativas são mais fechadas e buscam a emoção mais fácil, outras buscam criar sensações peculiares por meio de artifícios díspares. Ao fim e ao cabo, todas as narrativas representam, em si, algum tipo de história de amor.

Escrito, realizado, editado e protagonizado por Ricardo Pinto de Magalhães, *19 27* (2013) é um filme inevitavelmente pessoal, em que a simplicidade de uma história de amor não correspondida e a impossibilidade de comunicação resumem o *plot*. O protagonista Ricardo, ao mesmo tempo que se



mostra apaixonado por uma jovem, expõe sua dificuldade e incapacidade de se comunicar com *Ela*,<sup>1</sup> não conseguindo de fato uma aproximação e ainda presenciando a relação que surge entre Ela e *Ele*, configurando o triângulo amoroso e levando Ricardo ao sentimento de tristeza, apatia e raiva de si próprio, que o acompanha por todo o filme. Todavia, tal simplicidade na história, já tantas vezes contada, se contrapõe à construção de um rigor formal, que permite ao filme dialogar tanto com distintas camadas de imagem, evidenciando a proposta moderna de seu realizador, quanto com seu espaço de interioridade: o realizador-ator interpreta a si próprio, possibilitando, assim, uma compreensão de seu caráter autorreferente. É importante destacar, contudo, que não há nada além dos créditos finais que revele para os olhares mais atentos o caráter autobiográfico de seu realizador. Desse modo, essa informação ganha relevância ou não a partir do viés de análise.

1. Os personagens são nomeados nos créditos finais como Ela e Ele. Pelo mesmo motivo, decidiu-se manter neste texto a mesma nomenclatura.



A linguagem de câmera de Magalhães é metódica: planos fixos, na maior parte das vezes planos gerais, em que a ação, em muitas ocasiões com pouca movimentação interna, se desenvolve em plano-sequência. Em movimento, apenas quatro planos no filme, e ainda assim curtos (uma *zoom*, uma panorâmica e dois *travellings*). O movimento, assim, fica confinado dentro do plano, no movimento dos personagens, mas não menos rigorosos a partir da proposta de *mise-en-scène* do autor.

Naturalmente, a ação permite distinguir uma montagem dentro do próprio plano-sequência, no sentido baziniano, como no plano (quinto) da rua, fora do bar, no início do filme, em que se pode ver a constituição de ao menos quatro planos internos guiados por movimentos de personagens, passagens de foco e espaços de *mise-en-scène* que conduzem o olhar do espectador pelo plano. A montagem entre os planos é mais dura, induzindo ao entendimento de passagens de tempo maiores e algumas vezes mesmo desconexas. Pode-se dizer, assim, que o espaço de montagem de uma temporalidade mais realista acontece com mais precisão internamente aos planos do que fora



dele — ainda que com exceções importantes, como se verá à frente. O tempo de duração do plano se subordina ao tempo da ação, e não há tentativas de uma decupagem da ação fora da planificação implícita interna ao plano geral, com exceção de apenas duas sequências com decupagem interna e outras duas que se repetem ao longo do filme, como uma espécie de *leitmotiv* — a cena do *duelo* de Ricardo e Ela na piscina e a imagem de Ele e Ela que se beijam.

O personagem de Ricardo se define pela angústia, entre a apatia, a tristeza e a raiva, em que parece viver durante o filme seu estado interior. Sua escassez de sorrisos contrasta com o exacerbado consumo de cigarros e uma expressão corporal sorumbática, quase constantemente cabisbaixa, em que a exibição de seu rosto torna-se quase um elemento extraordinário ao longo do filme. Desse modo, estabelecem-se um eixo de ação e espaços de seus planos: de um lado, Ricardo quase imóvel, vivendo seu tempo interno. De outro, seus amigos, Ela e Ele, que vivem o tempo do plano, bebem, dançam, beijam-se, divertem-se. Há um contraste entre a imobilidade do protagonista e a movimentação do elenco secundário e da figuração, fazendo com que o olhar do espectador, paradoxalmente ao que se espera da imagem cinematográfica, seja atraído para a figura estática — que tem maior importância

narrativa no filme — do que para o que efetivamente se movimenta. Desse modo, a câmera fixa e estática do realizador Ricardo Magalhães cria uma correspondência com a imobilidade do personagem Ricardo Magalhães.

É admissível observar uma relação semelhante no som do filme, que cria a mesma relação entre diálogos e música. Não há qualquer locução não diegética, e em apenas um plano se ouve um diálogo do protagonista. De resto, silêncio, falta de palavras e diálogos apenas sugeridos pela imagem, mas não explicitados no som. Por outro lado, os amigos do protagonista, quando surgem em cena, falam, riem e conversam. Seu falatório é irrelevante, funciona apenas como uma *frequência*, um ruído, um zumbido que perturba o espaço interior de Ricardo. Mais uma vez aqui, o cinema clássico, apoiado na literaridade das palavras, perde a centralidade, pois o que se torna mais importante é a relação que o espectador desenvolve com a *mise-en-scène* do protagonista, que se expressa por seus gestos e ações. É a imagem do protagonista, e não as palavras dos outros — ou mesmo as suas —, que conduz a ação. Não é, portanto, de se espantar o papel da música no filme, que preenche os espaços de vazio dos planos gerais — aliás, assim como as conversas dos amigos de Ricardo — e cria a possibilidade de movimento nas cenas, por meio especialmente das imagens em que seus colegas dançam em casas noturnas. Esses dois espaços sonoros têm um volume mais alto que o que se espera, talvez propositadamente, para incomodar o espectador e gerar a mesma percepção de frequência alta e destoante do espaço interno do protagonista.

Por outro lado, as músicas de *19 27* adquirem um caráter paradoxal em que, apesar de aparentarem diegéticas, algumas vezes parecem se revelar não diegéticas e dialogar com o interior de Ricardo. Tal possibilidade se materializa tanto pelo ritmo quanto por uma aparente falta de conexão entre seus amigos, que demonstram muitas vezes dançar em ritmos distintos, sem acompanhar necessariamente a música da cena. É possível pensar que essa desarmonia entre música e corpos tenha sido proporcionada por uma eventual falha cênica, como é comum, aliás, em filmes de jovens estudantes.

Mas nesse caso específico isso pouco importa, pois essa falha eventual, se for o caso, reforça o campo sonoro como um lugar ambíguo, possivelmente mais atrelado ao espaço interno do protagonista do que à necessidade de criar uma cena realista.

Além dos planos gerais, os poucos *closes* do filme se limitam ao beijo entre Ela e Ele, constantemente revivido nas imagens-memória de Ricardo. Ou seja, o plano fechado que poderia ser um momento de distensão da estaticidade e uma hipotética *monotonia* dos planos gerais reforça, na verdade, a sensação de aprisionamento, por ser um *leitmotiv* da agonia do protagonista, representando sua incapacidade de comunicação e derrota. Aliás, a incapacidade de comunicação não se dá apenas com Ela, mas com seus próprios colegas. Estes, por sua vez, agem naturalmente, sem nenhum estranhamento ao comportamento apático do protagonista, resguardando e enfatizando seus respectivos espaços distintos. A interação entre Ricardo e seus colegas quase não acontece, apenas em alguns planos específicos, como a conversa da escada e na primeira cena do bar (em que a interação de Ricardo com os colegas começa apenas com a chegada de Ela) e na cena da pista de dança, em que os amigos tentam reconfortá-lo ao que aparentemente se configura como a rejeição que sofre de Ela. A diferença entre Ricardo e seus colegas se evidencia ainda mais pela constante *joie de vivre* destes últimos em comparação ao permanente estado melancólico do primeiro. O protagonista aparece, assim, como um fantasma de si em cena, deslocado no espaço, no tempo e no som.

Os planos fixos, o corte seco, o preenchimento do quadro pela música e pelas conversas irrelevantes, além da centralidade do protagonista, sugerem um paradoxal plano geral claustrofóbico para o espectador, que de certa forma se vê aprisionado, pela imagem, mais no espaço interno de Ricardo do que propriamente no espaço externo a ele, das ações e movimento de seus amigos e das pessoas que o cercam. Dessa maneira, os momentos em que o filme e o espectador mais respiram são justamente nas ocasiões em que Ricardo se encontra sozinho, longe do movimento, da música, do som, dei-

xando que o ruído de seus passos, chutes, da cidade ao fundo ou de braçadas e risos de Ela na piscina, detectáveis em meio ao silêncio, conduza-nos a seu espaço interno. Desse modo, o desconforto e a angústia do personagem se torna o espaço de maior conforto para o espectador.

Além dessas construções rígidas e paradoxais, mas que traduzem extrema clareza e rigor conceitual de *19 27*, o filme trabalha também com distintas imagens, que interferem na natureza do cinema buscado pelo realizador. Há imagens diferentes que evidenciam uma ligação maior com uma objetividade realista, conectada com a preocupação de narrar, de modo mais diegético; e outras que, por outro lado, conectam-se com um caráter não diegético, mais subjetivo, aproximando-se do que Pasolini convencionou chamar de cinema de poesia. De acordo com o autor italiano, é justamente a interioridade do personagem que se constitui no espaço de poesia do filme, em que as imagens têm liberdade para fluir por seus sonhos, seus desvios e pelo imponderável. É um cinema quase mudo, que se aproxima de um cinema das origens, pois a palavra não importa. Nesse sentido, o filme de Ricardo Magalhães parece se encaixar nessas funções, constituindo-se mais em *im-signos* do que em *lin-signos*. É pelas construções imagéticas, mais que pelas textuais, que seu espectador participa ativamente, construindo os sentidos do filme, priorizando seu caráter subjetivo, intangível e imaginativo, em que se destaca a qualidade onírica de suas imagens. É nas imagens-memória que isso se efetiva na obra.

Paul Ricoeur entende que imagens-memória são imagens que se realizam no interior do sujeito, em sua imaginação, em seu exercício de rememorar. Ao recordar o acontecido por meio de imagens, o sujeito presentifica novamente o acontecimento. O realizador-personagem Ricardo concretiza as imagens-memória de uma maneira clara no filme, ao intercalar cenas em que vê imagens de Ela projetadas em uma sala escura, como se sua memória fosse uma sala de cinema. Nesses momentos, ocorre uma segunda distensão de tempo e espaço no filme, e o realizador leva o espectador realmente para uma camada mais profunda do interior do personagem. É onde

o espectador compartilha da agonia da lembrança do protagonista do olhar de Ela, de Ela beijando Ele; da própria autoconsciência de Ricardo sobre sua incapacidade de comunicação e imobilidade diante de Ela, seja na piscina, seja em outras situações de encontro; e do romance entre Ela e Ele. Resultado de um sentimento de incapacidade e impotência, essas imagens-memória também são opressivas, e o desequilíbrio de seus pesos e espaços ocupados no plano *esmagam* o já comalido personagem, reforçando seu drama.

São duas cenas de imagens-memória significativas, com estruturas diferentes, para a discussão que se segue. Na primeira, a imagem se desdobra em duas — apontando mais uma vez para uma montagem interna ao plano e ao mesmo tempo externa entre eles. Em ambas, Ricardo revê o beijo entre Ela e Ele. Na imagem à esquerda, é o close do beijo, plano atípico ao filme, que conduz o espectador a uma percepção do olhar subjetivo do próprio perso-



nagem. Na imagem ao lado, de maneira oposta e complementar, volta-se ao plano geral no qual o Ricardo-personagem fabula, cria um ponto de vista externo a si mesmo e se inclui na cena. Todavia, o Ricardo-autor isola os personagens do triângulo amoroso dos outros amigos na boate, que somem do ambiente — distinguindo-se da cena do acontecimento original, inserido na *narrativa de prosa* do filme. Essa cena matriz (aos 30'45" do filme), aliás, conta com uma interessante *mise-en-scène*, movimentação alternada e ocupação de espaços cênicos pelos personagens principais. No entanto, quando convertida à imagem-memória do personagem, a cena se aproxima da imagem cinematográfica objetiva produzida pelo Ricardo-realizador. Nessa metaimagem, personagem e realizador se mesclam e convergem em seu mesmo interior.

A outra imagem-memória importante para essa análise se desdobra como uma sequência intercalada no filme, que é a imagem de Ela nadando na piscina municipal. Essa imagem se apresenta pela primeira vez no filme já como uma imagem-memória, conforme descrito anteriormente, ou seja, dentro das lembranças de Ricardo e totalmente desconectada da temporalidade e cronologia do filme — que já se mostra frágil pela independência dos planos e seqüências entre si. Nessa cena, que se repete igualmente três vezes, Ela nada de um lado para outro, rindo um tanto sedutora e olhando para a câmera-espectador, quebrando a *diegese*. Essa imagem se torna reveladora quando, em outra seqüência posterior, se vê o contraplano desse momento, fora da imagem-memória e inserido na narrativa objetiva do filme, ainda assim deslocada de sua temporalidade. As imagens que constituem a cena da piscina se repetem, constituindo quase que uma narrativa paralela dentro do filme, alternando com momentos da narrativa original, sempre fechando mais o enquadramento e evidenciando, com isso, a impotência e a angústia do protagonista. Nessa ação, que se desdobra alternadamente em três planos ao longo do filme, Ricardo surge na borda da piscina, acompanhando o movimento de Ela, que nada de um lado para outro, ri de uma maneira sedutora e ao mesmo tempo desafiadora, chamando-o para mergulhar, enquanto ele revela sua incapacidade de comunicação e adesão. Ricardo é o

mesmo personagem arredo, cabisbaixo, hesitante. Começa a tirar a roupa para atender ao chamado. Desiste. Veste-se de volta. Narrativamente, é o momento de maior conexão entre Ela e Ricardo, em que Ela demonstra interesse no jovem. A cena lembra um duelo, em que o desafio de se entregar à paixão é colocado de formas opostas pelos dois.

A cena é mais emblemática por reproduzir a relação subjetivo-objetiva presente na imagem-memória do beijo, mas se desdobrando para fora do plano, no corpo do filme. Ainda assim, por ter se iniciado como uma imagem-memória, constitui-se em algo à parte e refletindo-se em toda a sequência, em seus planos alternando com outras sequências, como uma forte metaimagem carregada de imprecisões. Afinal, seria a imagem do encontro na piscina a de um momento cronologicamente anterior ao início do filme, em que teria nascido a paixão do Ricardo e que é constantemente reavivado por suas imagens-memória — tanto pela paixão quanto pela culpa que sente por sua incapacidade de ir adiante? Ou será que essas imagens, tanto as subjetivas quanto as objetivas, concretizam-se no interior do personagem não como imagens-memória, mas como *imagens-fabulação*, em que não se constitui de fato uma lembrança de um acontecimento, mas apenas se especula ou se sonha com algo que nunca aconteceu? A dualidade dessas imagens, atrelada às imagens-memória e às imagens objetivas do filme, oferece um rico processo de transição do espectador por camadas dos espaços internos do protagonista. É o mundo da memória e dos sonhos dos *im-segni*, de acordo com Pasolini, que tem a dupla natureza da concretude e da interpretação, da objetividade e da subjetividade, e que são inseparáveis. São espaços que se complementam e se alternam, em que as fronteiras entre a prosa e a poesia não são claramente delimitadas.

Se a montagem é o espaço do cinema de poesia, e o plano-sequência do naturalismo, *19 27*, de certa maneira, cria esses espaços ambíguos e complementares com uma meticolosa relação de oposição e complementaridade entre as partes do filme, muitas vezes deslocando-os: planos e sequências, movimento e estaticidade, sons e silêncio, tempos externos e internos, imagens objetivas e subjetivas, imagens diegéticas e não diegéticas, imagens-memória e imagens-fabulação. Afinal, *19 27* se constitui na reprodução das imagens memória de seu realizador em um *mise-en-abyme* com o personagem — ele próprio. Potencializa e vai além da proposta de monólogo interior também teorizada por Pasolini quando o realizador interpreta a si próprio e sua própria história. A personalidade do autor e personagem se igualam, e tanto a subjetividade do personagem quanto a construção da narrativa pertencem não a um ou a outro, mas à figura do autor-personagem. Assim, Ricardo Magalhães consegue extrair, nos 53 minutos de sua própria narrativa amorosa, uma engenhosa relação entre subjetividade e objetividade do cinema de poesia.





# AS ÁGUAS DE SUA MÃE

Licenciatura

80'

2013





### Sinopse

Uma criança é isolada, à nascença, do contacto com a civilização pelos seus progenitores. Cresce na dualidade entre o espaço livre que o meio natural lhe proporciona e a sua casa, onde vive num ambiente familiar autoritário e repressivo. Com a fuga da sua mãe, surge nela uma vontade de descobrir o que existe para além dos seus limites e, finalmente, para onde o rio corre. *As Águas de Sua Mãe* percorre a realidade, a memória e a imaginação de um ser que vive no limiar entre a natureza animal e a decadência da civilização humana, colocando também o espectador dentro desse ciclo onde o meio influencia o Homem. Um filme que trata o Cinema, também ele como um meio ou, se preferirem, um *habitat* para personagens e espectadores.

## Ficha técnica

### ATORES

Carolina Pereira; Manuela Penafria;  
Fernando Sena

### ARGUMENTO

Paulo Lima

### DIREÇÃO DE ARTE

Vanessa Duarte

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Cláudia Ribeiro

### DIREÇÃO DE SOM

Paulo Lima

### MONTAGEM

Paulo Lima; Hugo Pereira

### MÚSICA

André Silvestre

### PRODUÇÃO

Cláudia Ribeiro; Paulo Lima;  
Renata Francisco

### REALIZAÇÃO

Paulo Lima



## Prémios e Exibições

CASA DAS ARTES DE VILA NOVA DE  
FAMALICÃO - CINECLUBE DE JOANE  
2014

UBICINEMA  
Prémio do Júri - Melhor Filme de  
Licenciatura  
2014

FEST  
Espinho, 2014



# LÍQUIDA FORÇA, LÍQUIDA FRAGILIDADE

SÉRGIO DIAS BRANCO

UNIVERSIDADE DE COIMBRA / IFILNOVA

*Conheço a tua força, mãe, e a tua fragilidade.  
Uma e outra têm a tua coragem, o teu alento vital.  
Estou contigo mãe, no teu sonho permanente na tua esperança incerta  
Estou contigo na tua simplicidade e nos teus gestos generosos.  
Vejo-te menina e noiva, vejo-te mãe mulher de trabalho  
Sempre frágil e forte. Quantos problemas enfrentaste,  
Quantas aflições! Sempre uma força te erguia vertical,  
sempre o alento da tua fé, o prodigioso alento  
a que se chama Deus. Que existe porque tu o amas,  
tu o desejas. Deus alimenta-te e inunda a tua fragilidade.  
E assim estás no meio do amor como o centro da rosa.  
Essa ânsia de amor de toda a tua vida é uma onda incandescente.  
Com o teu amor humano e divino  
quero fundir o diamante do fogo universal.  
António Ramos Rosa, Mãe*



A primeira figura que *As Águas de sua Mãe* (2013) nos oferece é das nuvens. Não provém de um olhar dirigido ao céu, de baixo para cima, mas de um olhar que parece sobrevoar as nuvens. Não se avista a terra nesta figuração do pleno céu.

A primeira imagem sonora do filme é-nos oferecida ao mesmo tempo da primeira imagem visual: é o som das vagas do mar. É uma aparente dessincronia que, mesmo que não o seja, cria o efeito de um contraste entre o que se ouve e o que se vê. Vemos as nuvens, ouvimos o mar. Esta conjugação de imagens sobrepõe o céu e a água, o firmamento e o nascimento.

Entramos, desde logo, no domínio do alegórico sem nunca abandonar o concreto. Ao longo da obra, a fotografia a preto e branco de Cláudia Ribeiro torna nítida a massa e acentua o volume dos objectos filmados. As nuvens aparecem como aglomerados esculpidos, com partes iluminadas e partes em sombra. A música de André Silvestre adicionada ao som do movimento da maré é tocada em piano e assemelha-se a uma frase misteriosa sem conclusão. Notas conjuntas graves sucedem-se a notas sequenciais agudas, num diálogo, potencialmente interminável, entre a tensão e a serenidade. O canto é murmurado por duas vozes que se diluem. O tom liminar introduzido pela conjugação destas figuras com estes sons estende-se à cena que se segue e a todo o filme, com diversas nuances.

Esta tonalidade prolonga-se, mas os elementos mudam de características. A luminosidade celeste inicial cede lugar a um interior escuro. Numa casa de paredes grossas e negras de xisto, Carolina (Carolina Pereira) dorme sobre um colchão de palha, escondendo a cabeça com o lençol branco. Ouvem-se



ruídos da lida caseira. O isolamento de Carolina tem desde o início uma expressão figurativa e auditiva. Vê-se. Escuta-se. O mundo que ela conhece tem os limites do grande e denso bosque que circunda a casa, onde passeia e brinca de vestido quase imaculado para encontrar alguma liberdade. Recolhe e olha as folhas, toca e contempla a vegetação, deita-se no celeiro na companhia de um jumento — demora-se e o filme com ela. Pelo meio, sobre uma panorâmica que percorre o cerrado conjunto de árvores, escutam-se pela primeira vez as vozes do pai (Fernando Sena) e da mãe, Rosa (Manuela Penafria). Embora encadeadas, estas vozes correspondem a dois momentos diferentes na narrativa, igualmente distintos do passeio de Carolina. Inicialmente, escutam-se o pai a caminhar, ofegante, e a chamar, alto, pela mãe. Rosa tinha fugido de casa e será esta fuga que fará com que Carolina se aventure além das fronteiras do que conhece. Depois, escutam-se o nascimento da criança, o esforço da mãe e a sua exclamação “Vai nascer!”. “Vamos”, diz o pai, secamente. A redução estilística de *As Águas de sua Mãe* a elementos escassos e nítidos não significa que a sua estrutura seja simples. A recusa da representação linear do espaço e do tempo é uma das marcas poéticas desta obra.

Carolina diverte-se a brincar com o cabelo, move as mãos de forma enérgica e lúdica, e prefere a companhia do burro à dos pais. A convivial presença do asno oscila entre a respiração marcada e o guincho ouvido à distância. A última vez que este animal aparece, deambula livremente pelo campo aberto. A liberdade dele antecipa a liberdade dela. Antes disso, Carolina é mostrada de costas, à janela. A mesma janela que estava fechada no início está agora aberta de par em par. A câmara move-se para a direita, onde a sua cama

está pousada na sombra do quarto. A luz aumenta de intensidade e ilumina os lençóis molhados. Ouve-se Rosa a rezar o terço do Rosário, repetindo a “Ave Maria”. “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amen.” A oração, de exaltação da maternidade divina e da robustez da virtude, permite-lhe meditar sobre a sua situação. O nome dela remete para a imagem do rosário como *coroa de rosas*, encadeamento de meditações que tomam a configuração de um jardim em flor. “Eu volto”, diz ela. O som da abertura da porta é seguido pelos ruídos do exterior. (Rosa não volta.) Quando a câmara regressa à janela aberta, já não se vê Carolina, mas apenas a paisagem luminosa, como se ela tivesse saltado do interior da casa para o exterior do bosque.

A casa é uma prisão escura que parece nascer da terra. Um longo plano-sequência sinaliza o meio do filme, percorrendo toda a casa de forma circular como se não houvesse saída. Sem electricidade, fogão, ou água canalizada, a casa assemelha-se a uma visão de um tempo passado de penúria que





perdurou. Antes do plano começar, Carolina está sentada à mesa, iluminada pela chama de uma lâmpada, a comer um cacho de uvas pretas e grandes. Olha pelo canto do olho para o casaco do pai. A tosse dele ecoa pelos quartos. Este plano de quase oito minutos começa, precisamente, por enquadrar o casaco do pai, depois uma porta entreaberta por onde se vê um altar com uma figura de Nossa Senhora e, em seguida, a mesa de jantar. Sobre a mesa, está um pequeno vaso estreito com flores mortas, ressequidas. Na transição do altar para a mesa, escutamos uma conversa entre Rosa e a sua filha:

*Rosa:* O teu pai foi à cidade e deve estar a chegar. Por isso, come depressa e vai para o quarto.

*Carolina:* Onde é a cidade?

– Eh... É muito longe.

– O que há?

– É muito feia.

– O rio vai para a cidade?

– O rio vai para o mar.

– Mar...

Ouve-se o mar e a câmara continua até à cozinha onde há uma fogueira viva, passando por um banco sobre o qual se encontra um pequeno rádio desmontado, e transita de novo pelo altar para terminar o movimento no vaso sobre a mesa. O vaso é a imagem da morte, da secura, de um mundo em decomposição.

Carolina foi posta de parte e integrada no mesmo processo de deterioração. Foi-lhe negado o contacto com outras crianças. Só conhece os seus progenitores. Sobra-lhe a imaginação, como quando observa as sombras projectadas das suas mãos em moções de sucessivas formas. Ouvimos o pai questioná-la sobre onde esteve, se trouxe água, se foi à fonte — e mandá-la tirar a roupa molhada. A luz que projecta as sombras sobre um solo de hastes secas e ramos partidos vai perdendo intensidade até as sombras desaparecerem. Mais uma vez, o som inscreve um evento futuro na cena, dobrando e desdobrando o tempo. Sob o comportamento autoritário e opressivo do pai, encontramos uma oposição idealista entre a pureza da natureza, por um lado, e a decadência da civilização, por outro. Carolina entra em casa com o cântaro cheio e fixa o casaco do pai, pendurado junto à entrada. Um medo mudo perpassa por estes momentos. A violência do pai é sugerida, não só pelo olhar fixo dela, mas também pela sombra do pai que avança sobre ela mais tarde. No entanto, as palavras que ouvimos este homem dizer sobre a cidade, na parte final do plano-sequência, entre a cozinha e a mesa, mostram que também ele tinha medo:

Hoje não quero falar. É inútil pensar em voltar. Perigoso. [pausa] Fala-se de um fim do mundo. As pessoas vivem sob o constante medo da morte. [pausa] Receio que matar seja uma forma de viver. Receio ter de fugir. Receio ser seguido e que vos levem de mim.

Estas frases são a resposta dele a uma simples pergunta de Rosa: “O que trouxeste?” Ele trouxe o medo.

A casa é povoada por espectros que cercam a solidão da menina. O filme dá forma à ausência do pai e da mãe, reduzindo a presença deles às suas vozes. Ouvimo-los sem saber se estas frases vêm do passado distante ou recente, ecoando ainda naquelas paredes como se fossem assombrações. Mas há contrapontos a estas aparições dos mortos. Na cena seguinte ao plano-sequência, Carolina rega uma planta no celeiro, admirando a vida dos seus ramos e das suas folhas e passando a mão por elas como se este organismo vegetal fosse um animal doméstico. É a mesma planta que ela arranca pela raiz antes de partir. Esta pequena presença da vida — uma presença concreta que brota *apesar de tudo*, talvez *contra tudo* — contrasta com a grande presença da morte na cena anterior. Pouco depois, emergem cânticos religiosos do fundo ruidoso emitido pelo pequeno rádio, que assim ganham uma textura densa e irreal. A figura da santa está em primeiro plano, Carolina em segundo, diante do altar, e os tachos da cozinha em terceiro. Esta cadeia visual liga o papel alienante que a religião pode desempenhar à opressão doméstica das mulheres. Carolina encontra-se no meio dessa teia e quebra corajosamente um efeito mágico ao mexer no aparelho e pegar na figura para a abanar. Depois esconde-se ao lado da janela, ainda receosa. A polícia já ronda a casa à sua procura.



Carolina dá o seu último passeio, transpondo pela primeira vez os confins do bosque. O vento forte curva a vegetação. Ela passa pelo corpo morto do pai, deitado sobre pedras ensanguentadas, e avança. Passa por colinas recortadas, por ladeiras despovoadas de árvores, por zonas onde o céu aparece agora destapado. A paisagem muda, a luz altera-se, a floresta é interrompida para a passagem da rede de eletricidade. A natureza e a civilização entrelaçam-se. Eis quando surge a auto-estrada. Ela assusta-se com o movimento rápido dos automóveis. A sua inquietação permanente endurece-lhe o corpo e paralisa-lhe a acção. O filme mostra isto através da paragem da imagem visual quando ela olha, simultaneamente curiosa e assustada, mantendo a sensação de movimento através do som do vento cortado pelos automóveis velozes e do cricrilar dos grilos que se continuam a ouvir. Vem-la depois junto à água, primeiro ao longe, depois de perto, a atirar pedras à água. Regressa a imagem do céu, com uma perspectiva diferente da inicial,



agora de baixo para cima, mas acompanhada do mesmo som da corrente de água e da mesma música. Carolina foi além do que via, tentando descobrir, finalmente, para onde corre o rio. O rompimento das fronteiras do lugar onde ela vivia é encenado como um regresso às origens que desconhecia.

No fim, a Covilhã, a cidade de que Carolina, Rosa e o pai falam ao longo do filme aparece de forma contrastante. Ao percurso pelas rodovias desta cidade são juntados sons aquáticos borbulhantes, como que captando alguém a respirar debaixo de água. A última vez que vemos Carolina ela está deitada no banco de um transporte público, a espreitar de debaixo de uma manta que a tapa. Quem sabe se não vai a caminho da escola. Os sons ainda se ouvem durante alguns segundos e depois faz-se silêncio. Este momento derradeiro condensa diversas imagens. A água, forte pela sua corrente e frágil pela sua maleabilidade, são o espelho da força e da fragilidade de Carolina e da sua mãe.



# DA MEIA NOITE PRÓ DIA

Licenciatura

22'

2013





### **Sinopse**

Um olhar reflexivo sobre as experiências sensoriais, memória colectiva e sentido de identidade dos trabalhadores fabris da Covilhã, estabelecendo a relação com os espaços abandonados e degradados das fábricas que, um dia, simbolizaram a prosperidade da sua terra. Exploração visual do desgaste e do abandono material e emocional, contornos do tempo, os seus traços.

## **Ficha técnica**

### PARTICIPANTES

António José Martins;  
António Abreu; António Rato; António  
Correia; José Campos; Luís Manuel  
Pinto; Joaquim Garra; Manuel Rebelo;  
Beatriz Monteiro; Luís Manuel Pinto;  
João Manuel Melo;  
Maria Donzília Faísca

### CORRECÇÃO DE COR

Patrick Silva

### DESIGN DE SOM

Paulo Lima

### REALIZAÇÃO

Vanessa Duarte





### **Prémios e Exibições**

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS  
Coimbra, 2015

DOCLISBOA  
Lisboa, 2014

FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
ECONOMIA E GESTÃO DO ISEG  
Lisboa, 2015

MIFEC  
Porto, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU DOS LANIFÍCIOS  
2014

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA COVILHÃ  
2014

PRÉMIOS SOPHIA ESTUDANTE  
3ºLugar Documentário  
2015

UBICINEMA  
Prémio Montalto  
2014

# EM REDOR DO FILME *DA MEIA-NOITE PRÓ DIA*

PAULO SERRA

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

## **Analisar um filme**

Este é um texto alusivo ao filme *Da meia-noite pró dia*, um documentário concluído por Vanessa Duarte em 2013, no âmbito da sua formação em Cinema na Universidade da Beira Interior, e que incide sobre o passado da indústria têxtil na Covilhã (Pereira, 2015).

E digo “um texto alusivo” porque, mesmo se a chamada “análise fílmica” pode ser interpretada de forma muito ampla e diversa (Gomes, 2004), ela suscita obrigatoriamente o tipo de questões colocadas por Foucault a propósito do cachimbo de Magritte (Foucault, 1973): “Isto não é um cachimbo”, ou seja, um filme não é um texto, imagens não são palavras, imagens não são coisas, e assim sucessivamente.

De facto, aquilo a que se chama “analisar um filme” é, no essencial, traduzi-lo em palavras, fazer a sua hermenêutica. Ora, é preciso não esquecer que a *hermeneia*, a tarefa de Hermes, era para os gregos a tradução para linguagem humana da linguagem dos deuses. Assim, toda a hermenêutica



implica uma tradução entre linguagens que são, à partida, incomensuráveis; e, quanto mais incomensuráveis são essas linguagens, maior é o grau da traição que toda a tradução envolve. No caso da chamada “análise fílmica”, ela é uma dupla ou tripla traição.

Além disso, se se mostra é, precisamente, porque não se diz, porque não se pode, não se deve ou não se quer dizer; e mostrar não é, de forma alguma, “dizer” de outro modo; é mostrar, precisamente. Tal como, reciprocamente, dizer não é mostrar, mas apenas indicar – como quem aponta um dedo em relação a um certo ausente.

### **Os caminhos paralelos**

O filme *Da meia-noite pró dia* mostra ruínas de fábricas. O filme não mostra pessoas: sobre o fundo das ruínas, as pessoas surgem como vozes, apenas como vozes.<sup>1</sup> Essas vozes são, na maior parte dos casos, de homens e mulheres que eram crianças quando há muitos anos entraram na fábrica como aprendizes, para “meter fios” ou outras tarefas auxiliares dos adultos. O filme desenrola-se, assim, em dois registos ou caminhos paralelos, o das imagens e o das vozes.

Percebemos, nas vozes, uma profunda ambivalência das então-crianças-hoje-adultos em relação à “fábrica” – entendendo por tal não apenas o espaço físico, mas a forma de vida, trabalho e não só, que nele decorria.

1. Somos informados depois, na ficha técnica, que se trata de onze “locutores”, dos quais nove são homens e duas são mulheres.

Esse espaço era, por um lado, profundamente disciplinar (Foucault, 1975), de tal modo que uma brincadeira ou uma distração – infantis – poderiam levar à suspensão ou mesmo à expulsão. “Fazer-se homem”, como então se dizia, significava (auto-)disciplinar o corpo e a alma para se vir a ser um operário dócil, trabalhador e respeitador dos valores religiosos, morais, sociais e políticos vigentes. E, dada a natureza das classes que nele coexistiam, esse espaço era ainda o espaço da humilhação dos pobres pelos ricos e dos fracos pelos fortes, como são exemplos os casos do patrão que exigia à empregada como primeira tarefa que lhe limpasse os sapatos, ou dos miúdos que foram corridos pelo patrão a quem iam pedir aumento.

Mas a “fábrica” era, também, o lugar da camaradagem e do convívio entre iguais, da possibilidade de “fazer-se à vida” que todas as crianças na altura almejavam para ajudar a família e tornar-se adultas. Ela era mesmo o lugar da alegria e do divertimento, corporizados em atividades como o canto, a dança ou o jogo mais ou menos à sorrelfa. Daí a nostalgia que perpassa nas vozes. Quando se poderia esperar apenas tristeza e desespero, as vozes respondem-nos com nostalgia: a nostalgia de uma vida que, apesar de tudo, é vista à distância, pelos que a viveram, como uma vida boa.

Nesse sentido, as vozes humanizam as ruínas. Dizem-nos que, apesar das ruínas, e para lá das ruínas, há uma vida que está viva na memória das pessoas – uma memória que ficou, agora, também registada neste filme.

### **As imagens imóveis**

As vozes, percebemo-lo desde o início, estão vivas nos sons que as transportam. Como há vida, também, em outros sons do filme que não os das vozes: os cantos de pássaros com que o filme se inicia, enquanto mostra as vielas da Covilhã e as suas casas antigas e rústicas; a canção tradicional sobre a Covilhã da lã (“A saia velhinha”) que é cantada à capela por uma mulher, já no final do filme, enquanto a câmara se vai dirigindo do interior de uma fábrica em ruínas para o seu exterior, para nos mostrar umas das ribeiras da Covilhã – a da Carpinteira – ao longo das quais se foram dispendo as fábricas têxteis.

Em contraste com os sons, as imagens – as fotografias – trazem-nos um conjunto de mortes e ruínas: de paredes, de máquinas, de matérias primas e outros objetos das antigas fábricas, pontuados aqui e ali por uma música de fundo que mima os rugidos dos teares da época em que as fábricas ainda estavam vivas.

O documentário é, aparentemente, mais do que um “filme”, uma sucessão de imagens imóveis, de uma imobilidade que só não é permanente porque existe o movimento da câmara. Ora, como sublinha Barthes (1980), a imagem imóvel, a fotografia, é sempre a constatação – e a certificação – de uma morte, de que aquilo que está na fotografia *já foi*.

No entanto, e em contraste com a fotografia, o cinema – a imagem em movimento – tem a potencialidade de tornar vivo mesmo aquilo que está morto, incluindo em fotografias. Este filme procura, precisamente, trazer à vida o que de outro modo ficaria para sempre morto – isto é, invisível. Sem este filme, não só as ruínas ficariam entregues ao seu destino natural e definitivo de se perpetuarem como ruínas, mas também as pessoas com elas.

### **Uma vida em ruínas**

De certo modo, a “fábrica” sempre representou o encontro de dois mundos dificilmente conciliáveis, o mundo da vida (*lebenswelt*) e o mundo da racionalidade económica e industrial. Os operários tentavam conciliar esses dois mundos antagónicos tornando a fábrica a sua vida, levando a sua vida para a fábrica e, reciprocamente, trazendo a fábrica para a sua vida quotidiana – um processo que, tipicamente, começava na infância e terminava na velhice, sempre que não era interrompido pela doença, pela morte ou pelo despedimento.

O carácter antagónico de ambos os mundos vai tornar-se cada vez mais agudo – e patente – à medida que se vai dando a passagem de um “capitalismo pesado” a um “capitalismo leve”, de uma “modernidade sólida” a



uma “modernidade líquida” (Bauman, 2000: 167)<sup>2</sup> – e que acarreta, entre outros efeitos, uma redefinição do papel e do lugar do trabalho nas nossas sociedades.

O trabalho, que era central na era da “modernidade sólida” e do “capitalismo pesado” (Bauman, 2000: 139), perde essa centralidade à medida que vão emergindo uma sociedade e uma economia cada vez mais centradas no consumo e no capital – e já não na produção e no trabalho –, cada vez mais móveis e globais. A partir daí, como refere Bauman, “o trabalho já não pode oferecer o eixo seguro em torno do qual se pode construir e fixar autodefinições, identidades e projetos de vida.” (Bauman, 2000: 139).

A ruína das fábricas evidencia, assim, a ruína do trabalho tal como ele era entendido até há pouco tempo, a sua transformação numa atividade de curto prazo, mal paga e precária, de uma precariedade que, estando no trabalho, acaba por estar “em todo o lado” (Bourdieu, 1998) – já que, como referimos, o trabalho não é apenas uma atividade, mas toda uma forma de vida, que inclui em si a habitação, as relações sociais e familiares, a alimentação, os divertimentos, a cultura em geral.

2. Ainda que profundamente metafóricas e ambíguas (Lee, 2011), estas designação de Bauman captam, quanto a nós, aspetos essenciais da modernidade, patentes já em autores como Karl Marx ou Marshall Berman.



Compreendemos, então, que a oposição entre a vida e a morte, as vozes e os sons, as ruínas e as pessoas, patente no filme, traduz mais do que uma oposição; ela traduz, também, uma posição: a de que, tal como as fábricas, também o modo de vida a que se chamava “a fábrica” está hoje em ruínas.

As ruínas das fábricas são, assim, (também) as testemunhas mudas – de uma mudez ensurdecidora – das ruínas das vidas das pessoas que as habitaram.

Se o cinema é, como diz Riccioto Canudo (1922/1995), um “universo em miniatura”, ele não o será apenas no sentido de que nos dá a ver o que está longe de nós no espaço ou no tempo, ou ainda no de que nos permite a “reconstrução artística” – mas também, e talvez de um modo mais essencial, no sentido de que nos permite tornar visível aquilo que está oculto aos nossos olhos, sobretudo quando a sua evidência é mais gritante.

É o que acontece, precisamente, com o filme *Da meia noite pró dia*.

## Referências

- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Le Seuil.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). “La précarité est aujourd’hui partout”. Em: *Contre-feux* (pp. 95-101). Paris: Raisons d’Agir.
- Canudo, Riccioto (1922/1995). “L’univers en miniature”. Em: *L’usine aux images* (pp. 136-8). Paris: Séguier [original *L’Intransigeant*, 1922].
- Foucault, Michel (1973). *Ceci n’est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Gomes, Wilson (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. Em: *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 31 (21), pp. 85 – 105.
- Hall, Stuart (1992). “The question of cultural identity”. Em: Stuart Hall, David Held, & Tony McGrew (Eds.). *Modernity and its futures: Understanding modern societies* (pp. 273-325). Cambridge: Polity Press and The Open University.
- Lee, Raymond L.M. (2011). “Modernity, solidity and agency: Liquidity reconsidered”. Em: *Sociology*, 45(4), pp. 650–664.
- Pereira, Ana Catarina (2015). “A História de uma região nos filmes da Universidade da Beira Interior: silêncios, homenagens e inquietudes”. Em: *Revista Científica/FAP*, 12, pp. 109-126.



# DO OUTRO LADO DA RUA

Mestrado

13'

2013





### Sinopse

Jorge, preso na sua rotina, apaixona-se por uma rapariga que observa todos os dias enquanto espera pelo autocarro. Entra então num mundo imaginado, no qual vê o seu futuro de acordo com as diferentes atitudes que pode ter em relação a ela. Mas será que vai conseguir aproximar-se da bonita rapariga?

## Ficha técnica

### ATORES

Marta Andrino; Afonso Lagarto;  
Carmen Santos; José Eduardo

### ARGUMENTO

Pedro Bessa

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Sílvia Pereira; Carlos Araújo; Rita Nobre;  
Celine Santos; Diogo Pinhal

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Fernando Cabral

### ASSISTENTE DE SOM

João Tintoman Ferreira

### DIREÇÃO DE ARTE

Pedro Bessa

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Afonso Silva de Brito

### DIREÇÃO DE SOM

Tiago Fernandes

### EDIÇÃO

Pedro Bessa

### GUARDA-ROUPA

Rita Rosa

### PRODUÇÃO

Diana Magalhães

### REALIZAÇÃO

Pedro Bessa

## Prémios e Exibições

FESTIVAL FILHOS DA CURTA  
Sandim, 2014

MIFEC  
Prémio Especial do Júri  
Porto, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC  
Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO DA BEIRAS - 7ª EDIÇÃO  
2014

MOSTRA UBICINEMA - MOAGEM  
Fundão, 2014

MOSTRA UBICINEMA - REAL FÁBRICA  
Covilhã, 2014

SHORTCUTZ XPRESS  
Viseu, 2013

UBICINEMA  
Prémio do Júri Melhor Filme/Mestrado  
Prémio do Público Melhor Filme  
2014



# A MATEMÁTICA DO AMOR: É O NÚMERO DE PASSOS QUE NOS LEVAM A *DO OUTRO LADO DA RUA*

RITA CAPUCHO

CINE-CLUBE DE AVANCA

O filme *Do outro lado da Rua* é um filme de caminho e caminhos, cor e cores, escolha e escolhas, certeza e incertezas, risco e riscos, passo e passos, singular e plural.

A curta-metragem de 13 minutos realizada por Pedro Bessa é o exercício do poder de decisão, a filosofia das possibilidades na matemática do amor que não possui lógica de resultado.

A escolha está nas nossas mãos e, de acordo com ela, escrevemos o livro da nossa vida, esse livro vermelho de capa dura para o qual parece existir aquele outro livro igual, o seu par, para o qual estava destinado. O livro é o ponto de ligação, são as linhas que se cruzam. O personagem Jorge Mendes faz a sua escolha, um livro que permanece fechado nas suas mãos, como se fosse o seu coração e que contrasta com o livro aberto nas mãos da sua amada. Este contraste caracteriza, respetivamente, as duas personagens e este



objecto estará presente na narrativa com todo o seu simbolismo. Um livro sem título e páginas que escondem, representam as várias possibilidades da vida. O livro da revelação da vida.

Jorge Mendes, a personagem principal, é um jovem que se apaixona por uma bela rapariga. Nós, os espectadores, somos convidados a assistir ao momento crucial em que ele decide ou não “tentar a sua sorte”, agir para conseguir o que deseja.

Campo contra campo, um olhar, outro olhar e um sorriso, outro sorriso. Assim se conectam as duas personagens, logo depois um olhar tímido para baixo, que se esconde. E nos olhares continuamos. Segue-se o em volta que depois se transforma num olhar para dentro. Porque nesta coisas do amor existe toda uma matemática interna, um jogo, desde a preparação para o encontro ao qual se seguem os primeiros passos. Os resultados, esses, são incertos. A resposta apresenta-se como escolha múltipla, mas mesmo na resposta certa parece existir um entre parênteses que não sabemos qual é até o vivermos.

Novos contrastes surgem na narrativa. Somos levados do exterior para o interior, do real para o imaginário, do presente para o futuro, no jogo da adivinhação. O que separa Jorge da sua amada, da “tal”, é uma rua. Ela está do outro lado da rua, mas este outro lado é algo mais, a distância não é mensurável, é um passo, mas esse pode ser a travessia da vida. O sonho, o desejo e o amor são a força impulsionadora, mas para isso é preciso vencer o medo.



Regressando aos contrastes, nós acompanhamos Jorge nos seus cálculos, em que ele passa da realidade para as projeções de futuro. Do Jorge (novo) passamos para o Jorge (velho). O olhar em volta leva depois à reflexão do que acontecerá e assim percorremos as possibilidades, do exterior passamos para o interior da personagem. A casa, a sala, é o local onde a personagem partilha connosco a sua vida, o que aconteceu tendo em conta a atitude que teve em relação à mulher amada.

O contraste ocorre nas mudanças: amarelo, vermelho, cinza alternam. Pedro Bessa assume a direcção de arte na obra, na qual afirma a sua estética e estilo. A cor e a luz são centrais na fotografia. A cor assume toda a sua simbologia cromática de acordo com a narrativa, alterando desde o guarda-roupa das personagens até ao cenário.

O filme lembra-nos Wes Anderson com o uso que faz da cor, assim como o cuidado e atenção nos pormenores do cenário e do guarda-roupa. E, tal como nos filmes de Anderson, também a personagem principal, Jorge Mendes, está num conflito existencial tragicómico.

Na primeira projeção do futuro que Jorge Mendes faz, as contas são simples. Não fazer nada implicará uma vida sozinho. O medo, a vergonha são mais fortes. O não arriscar para conquistar a sua amada vai resultar numa vida solitária e triste. Nem o amor à primeira vista o conseguirá levar a agir. No cenário da casa, os pormenores afirmam a solidão, a personagem fala



para nós, explica o que aconteceu. O telefone vermelho pousado na mesa ao lado das fotos onde aparece sozinho, a cor das paredes é cinza, assim como a sua roupa. O uso desta cor simboliza a sua vida sem emoção, solitária.

Na segunda projeção, a atitude foi tomada, mas o resultado é desastroso. Neste caso, Jorge afirma que nunca teve sorte com as mulheres. Aquela primeira abordagem acaba por marcar as seguintes. O medo continua presente: teve medo, mas foi na mesma. O resultado final é o mesmo, uma vida sozinho, pois “nunca teve sorte com as mulheres”.

O pensamento em torno das possibilidades é despoletado pelo real, um real amarelo que estimula a criatividade de Jorge para imaginar o seu futuro. Na terceira possibilidade, a inspiração vem de um casal que passa por Jorge, um casal feliz mesmo tendo que viver com limitações. Este momento faz Jorge sonhar com a felicidade total, o final perfeito, o felizes para sempre. Vemos as fotos da felicidade na mesa, os sorrisos rasgados do casal. O vermelho da paixão domina.

Mas, existe sempre um mas, e a perfeição não existe. O final feliz pode não ser o que imaginamos, mas se arriscarmos, podemos conquistar o que desejamos. Jorge Mendes decide arriscar, mas não consegue chegar a “Ela”. Assistimos a uma espécie de dança da decisão com movimentos de hesitação. O bom desempenho do ator Afonso Lagarto revela, na sua linguagem corporal, toda a inquietação que a personagem Jorge Mendes vive. Realizada a “dança”, ele avança, “Ela” está lá, do outro lado da rua.

E, assim de repente, o primeiro passo, seguido do som violento de uma travagem, ecrã negro. Um plano pormenor da mão estendida no chão, a música da Emmy Curl arrasta-nos consigo, a câmara move-se num *travelling* em plano zenital para nos integrar na ação. Jorge Mendes estendido no chão, ferido. De novo passamos para Jorge (velho) num *travelling* frontal; por fim, com o acender da luz, é revelado que Jorge Mendes conquistou a sua amada, ficam juntos. Os sorrisos não são rasgados como no seu sonho, pois ele está numa cadeira rodas em consequência do acidente, mas o que importa é que estão juntos. Não é um final perfeito ou, sim, talvez seja o final perfeito, pois o que importa é que estão juntos. Talvez seja como diz a música: “Nobody Else But You”.



# FRONTEIRA

Mestrado

15'

2013





### **Sinopse**

Quando a noite se abate, inicia-se a habitual agitação pelas ruas escuras e tortuosas de Fronteira! Saem uns, e outros, desvanecendo na escuridão da noite, sem certeza de regressar. Um novo guarda chega à vila, Robalo. Este recusa-se a aceitar a vida daquela gente, mantendo-se firme na sua missão, mas a Fronteira tinha de vencer...

## Ficha técnica

### ATORES

Pedro Laginha; Antónia Terrinha;  
Nuno Melo; Rita Brutt; Pedro Oliveira

### ARGUMENTO

António Lopes

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Nelson Leão; Inês Carrola

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Ricardo Madeira

### DIREÇÃO DE ARTE

Ana Rodrigues

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Javier Valenzuela

### DIREÇÃO DE SOM

Alexandre Clément

### EDIÇÃO

António Lopes

### EFEITOS VISUAIS

André Moura

### PRODUÇÃO

Rui Oliveira

### REALIZAÇÃO

António Lopes

## Prémios e Exibições

CINE ECO, FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA AMBIENTAL  
2014

CINETROFA - FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA E LITERATURA DA TROFA  
2014

CURTAS EM FLAGRANTE  
Castelo Branco, 2014

ESTABELECIMENTO REGIONAL  
PRISIONAL DA COVILHÃ  
2014

FESTIVAL CAMINHOS  
DO CINEMA PORTUGUÊS  
2015

FIGUEIRA FILM ART

MENÇÃO HONROSA MELHOR  
CURTA-METRAGEM  
2014

MADEIRA FILM FESTIVAL  
2015

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO DAS BEIRAS  
Covilhã, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA  
2014

OKSEØ FILMFESTIVAL  
Alemanha, 2014

SHORTCUTZ LISBOA  
Melhor Produção  
2014

SHORTCUTZ PORTO  
2014

SHORTCUTZ VILA REAL  
2015

SHORTCUTZ XPRESS  
VISEU - SESSÃO #30  
2014

TOM DE FESTA - FESTIVAL DE  
MÚSICA DO MUNDO ACERT'14  
2014

UBICINEMA

PRÉMIO DO JÚRI- MELHOR  
FILME DE MESTRADO  
2014

VISTA CURTA - FESTIVAL  
DE CURTAS DE VISEU  
2014

# A TERRA É O HOMEM E O HOMEM É A TERRA

CARLOS FERNANDES

ASSOCIAÇÃO LUZLINAR

Sabemos que Miguel Torga amava o cinema, mas não recordamos nenhum cineasta que tenha adaptado alguma das suas obras, faltou porventura atrevimento perante homem tão rigoroso. Fonseca e Costa ainda o terá tentado fazer com a novela *O Sr. Ventura* (Diário II de 1943) cuja primeira publicação ocorre curiosamente um pouco antes do conto *Fronteira* (*Novos Contos da Montanha* de 1944), mas nada nos chegou.

Filmar Miguel Torga nunca seria fácil e para adaptar uma obra literária com este tipo de narrativa, que leva ao limite um dos elementos centrais da sua obra – o desespero humanista – escrito justamente pelo homem que defendia para si a ideia de *uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins*, pela qual ambicionava alcançar, nas suas próprias palavras, *a super-realidade da realidade*, seria necessário muita coragem.

Mas é dessa mesma coragem, ou bravura ante o sofrimento humano, que o conto se ocupa e que depois o filme se propõe muito justamente examinar.



Relevamos que estamos perante um filme concebido e realizado no âmbito do percurso académico do seu autor (projecto final de mestrado na Universidade da Beira Interior), compreendendo necessariamente uma dimensão mais formal, uma vez que visava justamente o cumprimento de objectivos concretos que a academia estabelece, para além da dimensão puramente cinematográfica.

Embora, de um ponto de vista mais técnico, será importante também referir que o filme conta com a colaboração de uma equipa ainda pouco experimentada do ponto de vista profissional, com a excepção de alguns elementos (fotografia e alguns actores), com pouquíssimos dias de rodagem, onde facilmente reconhecemos a falta do tempo necessário à preparação deste difícil empreendimento.

Por outro lado, António Lopes está no início da sua caminhada no Cinema, contando com um primeiro filme *O Vendedor de Sonhos*, um segundo em co-realização com Ana Rodrigues, *O Lugar do Abandono*, e três ou quatro outras experiências, todas elas desenvolvidas e concretizadas durante o seu percurso académico.

### **Do conto e do filme**

“Quando a noite se abate, inicia-se a habitual agitação pelas ruas escuras e tortuosas de Fronteira! Saem uns, e outros, desvanecendo na escuridão da noite, sem certeza de regressar. Um novo guarda chega à vila, Robalo. Este recusa-se a aceitar a vida daquela gente, mantendo-se firme na sua missão, mas Fronteira tinha de vencer...”

Embora a ideia inicial fosse outra, era certo que a adaptação do conto não podia desvirtuar o texto literário e nem os escassos diálogos puderam ser ajustados. Sobrava ainda um narrador desmedido e onisciente (ou muito mais que isso) que só paulatinamente podia ser domado. Assim ditavam os preceitos impostos pelo direito a adaptar.

O resto, todo o resto, seria um laborioso e imensurável exercício de escolhas e transposição de linguagens, da literatura para o cinema, tudo pela verdade e virtude da literatura e do cinema.

O que à partida podia parecer um empecilho rapidamente se tornaria no principal elemento motivador logo visível no trabalho adaptativo, percorrendo depois todas as etapas de preparação e elaboração do próprio filme. Até a curta sinopse, que acima reproduzimos, foi sabiamente subtraída da prolífica e incisiva prosa do narrador.

Com o realizador a sentir-se totalmente à vontade com a ideia da “fidelidade à narrativa”, julgamos terem sido feitas descobertas a partir do próprio texto literário que de outra maneira jamais se tornariam possíveis e depois visíveis no filme, transformando-o obviamente num objecto fílmico muito mais interessante.

### **Da hipérbole à sobrevivência em *looping***

O humanismo em Miguel Torga, a que chamamos humanismo revolucionário, constrói-se sobre dois valores fundamentais – a liberdade e a esperança – frequentemente invocados sob a forma de protesto e revolta, quase sempre sublinhados por um inconformismo persistente, como é absolutamente claro neste conto.

Assim, *Fronteira* é edificado através de uma escrita vigorosa onde foi essencial insistir, exagerar e ampliar constantemente as coisas por via das ferramentas próprias da linguagem, quer tenha sido por comparações, personificações, duplas adjectivações, antíteses ou fundamentalmente hipérbolés. No limite, consideramos que o conto poderá ele próprio constituir-se numa hipérbole.

Identificando sabiamente alguns recursos comuns às duas linguagens, como é o caso das elipses, que num conto são extremamente decisivas, o realizador ficaria agora totalmente concentrado nos aspectos puramente cinematográficos, onde seria necessário descobrir as melhores soluções que a linguagem da luz e do som lhe oferecessem.

E a surpresa não poderia ter sido melhor, pois encontramos uma história narrada através de um filme paulatinamente construído por decisivos recursos da linguagem cinematográfica dos quais nos permitimos destacar:

- Um conjunto de cenas completamente construídas e apoiadas em eficientes planos sequência filmados em câmara fixa;
- Planos médios de mais ou menos amplitude com enquadramentos extraordinariamente equilibrados;
- Um ritmo descoberto pelos movimentos das personagens e construído sobre uma base melódica erguida com sonâncias da água de um rio que corre deslizando por todo o filme numa espécie de *leitmotiv* vertical;
- Contrastes obtidos directamente a partir da acção e da luz, onde a angústia e a esperança são descobertas em perfeitos jogos de sombra e luz;
- Um persistente fora de campo construído pela acção através de disciplinadas entradas e saídas no plano mantendo o elemento humano sempre presente.

O resultado é pois um edificado muito feliz que subliminarmente nos remete para uma percepção em *looping*, transcrevendo assim de forma eficiente os mais importantes recursos estilísticos de que Miguel Torga se socorreu na escrita do próprio conto.

Sem dúvida que ao ver o filme *Fronteira* experimentamos essa *super-realidade da realidade na forma mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins* à qual Miguel Torga se referira e que António Lopes ousou examinar com fidelidade.

Cremos assim que *Fronteira* é pois um filme justo.





# O HOMEM QUE REMAVA O BARCO

Mestrado

10'

2013





### **Sinopse**

Um barqueiro sem medo e avarento faz o favor de transportar uma bela Moça para o outro lado do rio. O que virá a seguir irá coloca-lo à prova.

## **Ficha técnica**

### ATORES

Alexandre Barata; Mia Tomé;  
Pedro Bernardino

### ARGUMENTO

Bruno Rosa; Simão Maria

### ASSISTENTE DE IMAGEM

Guilherme Daniel

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Ricardo Trindade; Edi Miguel

### CORRECÇÃO DE COR

Lee Fuzeta

### DIREÇÃO DE ARTE

Ricardo Trindade

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Lee Fuzeta

### DIREÇÃO DE SOM

Pedro Balazeiro

### MONTAGEM

Bruno Rosa

### MÚSICA

André Leite

### REALIZAÇÃO

Bruno Rosa

## Prémios e Exibições

À RAIÁ - II SHOWCASE  
OF IBERIC CINEMA  
Chaves, 2016

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS  
Coimbra, 2015

CINEMAX - RTP 2  
2015

CONCURSO DE VIDEO DO INATEL  
Prémio Fundação INATEL  
Lisboa, 2013

CURTAS AGOSTO  
Guarda, 2014

CURTAS E VINHO VERDE  
Lisboa, 2014

CURTAS EM FLAGRANTE  
Castelo Branco, 2014

FARCUME  
Faro, 2015

FIGUEIRA FILM ART  
Menção Honrosa para Fotografia  
Figueira da Foz, 2014

GARDUNHA FEST  
Prémio Melhor Ficção  
e Prémio do Público  
Fundão, 2014

MADEIRA FILM FESTIVAL'15  
Funchal, 2015

MOSTRA UBICINEMA - MOAGEM  
Fundão, 2014

MOSTRA UBICINEMA - REAL FÁBRICA  
Covilhã, 2014

MOSTRA UBICINEMA  
TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA  
2015

NAU-FESTIVAL DE CINEMA  
E FOTOGRAFIA  
Porto, 2014

SHORTCUTZ EXPRESS  
FARO, SESSION #14  
2015

SHORTCUTZ PORTO  
SESSION #136  
2015

SHORTCUTZ EXPRESS  
VILA REAL, SESSION #15  
Vila Real, 2015

SHORTCUTZ XPRESS  
VISEU - SESSÃO #46  
Vencedor  
2014

TAKE ONE!-FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE CURTAS VILA DO CONDE  
Vila do Conde, 2014

UBICINEMA  
2014

VOUZELA ART'FEST  
2014

# O HOMEM QUE REMAVA O BARCO E A VISITA AO TRADICIONAL NO CINEMA UNIVERSITÁRIO

SÉRGIO RICARDO SOARES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS / UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

*Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese.*

Clarice Lispector

À primeira vista, esta breve reflexão poderia parecer um argumento a mais em defesa de uma estética conformada e conservadora, de um fazer artístico talvez cansado da ousadia. Sua estranheza, no entanto, reside em ser assinada por Clarice Lispector, facilmente reconhecida na literatura brasileira como uma das escritoras mais difíceis de acomodar em rótulos de gêneros ou escolas, tamanho o experimentalismo do seu texto. Mais curio-



so ainda é que este monólogo participe justamente daquela que é tida como sua obra mais radical e contestadora dos procedimentos narrativos canônicos: *Água Viva*. Em uma espécie de polêmica redobrada, Lispector abusa ao longo de todo o romance dos fluxos de consciência, da sinopse impossível, da linearidade implodida pelo lirismo, do monólogo que constrói em “tempo real” personagens. Enfim, leva a tradição da arte a um teste extremo para restaurar no parágrafo citado o valor... da tradição!

Inovação e tradição. Se olharmos para outra arte, o cinema, pelo prisma desta tensão, pode ser óbvio tomar uma postura esteticamente conservadora como resultado natural dos enormes desafios de produção e distribuição de um filme. Realizadores, diante da responsabilidade de lidar com um produto massivo, teriam pouca margem de escolha diante das demandas mercadológicas de uma indústria exigente. Nesta abordagem simplista, mas não de todo infundada, que território restaria a um cinema mais livre das planilhas de custos e habilitado para uma criação mais autêntica? Seria o formato de curta-metragem, pouco ou nada adaptado à lógica das bilheterias desde a invenção do padrão longa-metragem de consumo? Se sim, em que ambiente poderíamos esperar mais experimentação em filmes curtos e de baixo orçamento do que nas escolas de cinema?

Acontece que, assim como a personagem de *Água Viva*, que, ao superar a pulsão rebelde instantânea, supõe o sublime na simetria, o contexto universitário também é permeado de outras forças contraditórias. Ao mesmo

tempo em que favorece a invenção, inerente ao processo de aprendizado, convida ao entendimento de realizadores estabelecidos como parâmetros. Na busca de perceber o modo de fazer destes artistas especiais, a experimentação ganha um outro sentido: o de sentir na prática as formas de filmar dos chamados mestres.

*O Homem Que Remava o Barco*, de Bruno Rosa, trafega justamente nestas polaridades. Projeto de conclusão de mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior, provavelmente gozaria da liberdade da ousadia, mas atraca com segurança numa margem muito mais conservadora, “simétrica”. Quero aqui, no entanto, destrinchar esse academicismo sem necessariamente julgá-lo melhor ou pior que qualquer ousadia que não houve, tão somente identificando suas estratégias e consequências, dentro de uma realização que, afinal, mostra-se consciente das suas escolhas e ávida de eficiência no que se propõe.

O ponto de partida de *O Homem Que Remava o Barco* já se inscreve numa forte tradição: a adaptação de um texto literário, trajeto de tantos realizadores desde os primeiros anos do cinema e prestigiado junto ao público ontem e hoje. Esse gosto popular provavelmente vem da identificação de ambas as artes, cada qual na sua especificidade, como usinas por excelência deste item de primeira necessidade para o ser humano: a narrativa. É como lembra Antonio Candido sobre a função e o desenvolvimento do contar histórias:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam

coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isto culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada. Mais recentemente, ocorreu o *boom* das modalidades ligadas à comunicação pela imagem e à redefinição da comunicação oral, propiciada pela técnica: fita de cinema, radionovela, fotonovela, história em quadrinhos, telenovela. (1999:82-83)

No mais, o texto original que serve ao argumento de Bruno Rosa, em parceria com Simão Maria, é um conto popular, com todos os pilares tradicionais e ritualísticos deste gênero, tais como a condensação e simplicidade diegéticas, as personagens em geral pouco ambíguas, a aura fantástica e, sobretudo, a finalidade moral. A mais sucinta exposição do argumento já demonstra muitas dessas facetas: um barqueiro destemido, cujo trabalho é transportar passageiros de um lado ao outro de um rio, conduz em uma noite sombria uma moça aflita. Ao chegar ao cais, a passageira, que viaja para socorrer a avó, requisita ao barqueiro que a aguarde para em breve então conduzi-la de volta. O protagonista aceita, mas, cansado de esperar, decide partir. É então abordado por um homem misterioso que adentra o barco. Durante o percurso, um diálogo perturbador revelará que o novo passageiro é a morte. Porém, mesmo incumbida de ceifar o barqueiro, diante da coragem deste, desiste por hora da tarefa e desaparece num piscar de olhos, deixando uma sombra de medo que acompanhará o pobre homem até seus últimos dias.

Enfim, o filme nos oferece um estudo de temores íntimos universais: o esquecimento útil e confortável a respeito da morte, mas também a iminência e a inevitabilidade do fim. Ao concretizar cinematograficamente esta história, Rosa reconhece e reforça o que nela há de tétrico, permeando a realização com a farta ementa de elementos que são tradição de gêneros como o horror e o suspense. Lá está a noite enquanto hora de sombra e indefinição, de ameaça. Muito pior: de ignorância a respeito do que pode estar a ameaçar. É na noite também que vagueiam as criaturas insondáveis, como

os passageiros do barqueiro, pessoas sem nome ou garantia de boa índole, que tudo podem ser. Nesta noite clássica dos contos tradicionais, atos de inocência, ternura, beleza, tudo pode ser monstruosidade que não percebemos bem na penumbra e que assim se traveste para nos surpreender. Ruídos triviais do rio, solidão, candeias são peças que se ajustam em um engenho que neste cenário costuma ser apontado como *clichê*. Embora uma linha divisória seja incerta – se é que existe –, procuremos entender essas peças antes como arquétipos de um tipo muito familiar, auxiliares não só da compreensão imediata da fábula, mas também facilitadores da transposição das histórias para outros lugares, outros tempos, outros códigos artísticos.

Lugar e tempo são, aliás, instâncias que, em *O Homem Que Remava o Barco*, partem de referências que são mantidas de forma convencional e segura. O local de produção não se afasta da Beira Baixa, território do conto de origem e região na qual o cineasta, em seu relatório de projecto (Rosa, 2013), relata ter tomado conhecimento da narrativa. Por um lado, a manutenção da paisagem beirã atende às carências de uma equipe com baixo orçamento. Mantém-se a filmagem próxima à própria Universidade. Por outro lado, Rosa se apropria das características típicas das aldeias de xisto destas ter-



ras, com suas casinhas ancestrais em vielas estreitas e ermas, ladeiras e vazios demográficos. O *décor* pronto, recortado aqui na sua dimensão de ruralidade e melancolia, alia-se assim ao teor lúgubre do guião.

Quanto ao tratamento da época diegética, o drama universal que é mote do conto e do filme poderia se apresentar em virtualmente qualquer momento histórico. Porém, o autor elege um passado moderado: o início do século XX. É o bastante para um afastamento útil: garante maior eficiência à imersão na fantasia, sem grandes ancoragens em contextos históricos e sociais atuais, e mais uma vez reforça a tradição do clima fabuloso com a presença de uma direção de arte focada no antigo (mas não tão antigo a ponto do pitoresco ganhar relevo desnecessário).

Por fim, no seu exercício de visitar as tradições, a realização de *O Homem Que Remava o Barco*, para além da intersemiose literatura-cinema, não se furta a dialogar com cinemas anteriores, que lhe servem como referências muito conscientes, inclusive em minúcias técnicas. Ou seja, muito mais um trabalho de construção estética do que mera homenagem ou “inspiração” etérea. Nenhuma cena é mais contundente, neste sentido, do que aquela em que o protagonista conversa com a personificação da morte e consegue um indulto temporário. Esta mesma alegoria, que tem seu ápice em *Det Sjunde Inseplet* (Ingmar Bergman, 1957), já tanto se refez em imitações, reformulações e sátiras que chega ao ponto de um quase minigênero, um *leitmotiv* patrimônio da Humanidade. Enquanto isso, a voz que narra os acontecimentos, e que se revelará uma das surpresas mais intrigantes do filme de Bruno Rosa, nos traz à mente toda uma estirpe de narradores inusitados, onisciências atípicas, como em *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950). O próprio realizador admite e justifica outras referências em seu relatório, tais como *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955) e *Monsters* (Gareth Edwards, 2010), fontes pontuais para suas decisões fotográficas.

A observação cuidadosa da feitura de *O Homem Que Remava o Barco* nos convida, portanto, entre mil leituras possíveis, ao reconhecimento deste antagonismo entre forças conservadoras e inovadoras, que, afinal, é a luta

que perpassa a maior parte das atividades e do pensamento humano, em busca por uma hegemonia utópica e um equilíbrio ainda mais improvável. Temo, nesta curta análise, ter insistido em demasia na contribuição desta obra para o polo mais tradicional, justamente em uma era em que a novidade é tão valorizada, a ponto de se confundir com a própria natureza da arte. Não se tratou, no entanto, de um juízo negativo. Bem ao contrário, foi o reconhecimento da competência em deter-se um pouco diante da multiplicidade de caminhos à disposição e exercer com dignidade um cinema pouco ambicioso e bem arquitetado. Nada aquém, no final das contas, do que se pode esperar emergir de uma escola de cinema.

### Referências

- Candido, Antonio. (1999). “A literatura e a formação do homem”. Em: *Remate de males*. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560/3007>. Acesso em 28/11/2016.
- Lispector, Clarice. (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Rosa, Bruno (2013). *Relatório de projecto curta-metragem “O homem que remava o barco”* (Mestrado em Cinema). Covilhã: Universidade da Beira Interior.





# SÊ BEM VINDO A ESTA CASA

Licenciatura

14'

2013





### **Sinopse**

A vida é uma série de quartos numa casa. Cada um reservado para momentos, pessoas e ideias, presentes na memória que aquele local mantém da vida desta rapariga. O percurso que faz ao longo da casa, lembrando os quartos, despoleta uma luta interior na busca do que a faz verdadeiramente feliz.

## Ficha técnica

### ATORES

Alexandre Barata; Mariana Aires;  
Pedro Francisco; José Eduardo;  
Ângelo Oliveira; Ricardo Pinto de  
Magalhães; Sabrina Roque;  
Suzana Borges; Fátima Serrano;  
Eva Bernardo; Samuel Querido;  
Andreia Assunção

### ARGUMENTO

Ana Pio

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

Maria Nunes

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Celine Santos

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Fernando Cabral

### ASSISTENTE DE SOM

Sandro Branco

### CORRECÇÃO DE COR

Fernando Cabral

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Lebreaud

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

César de Sousa

### DIREÇÃO DE SOM

Vando Campos

### EDIÇÃO

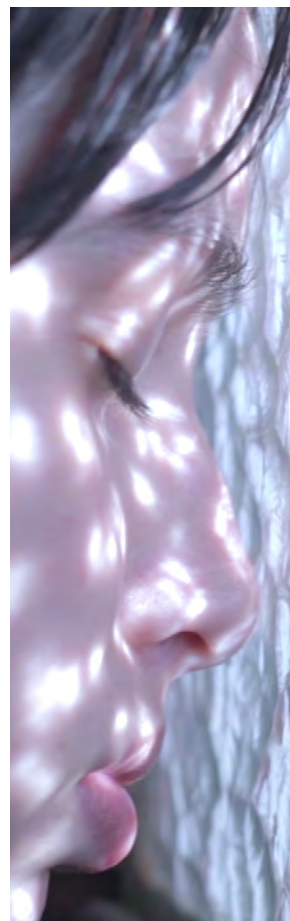
Ana Pio

### PRODUÇÃO

Joana Freire

### REALIZAÇÃO

Ana Pio



## Prémios e Exibições

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE MARTIL  
Marrocos, 2015

FÓRUM ESART, 10ª EDIÇÃO  
Castelo Branco, 2014

MOSTRA UBICINEMA - MOAGEM  
Fundão, 2014

MOSTRA UBICINEMA - REAL FÁBRICA  
Covilhã, 2014

MOSTRA UBICINEMA -  
UNIVERSIDADE DA LETÓNIA  
Riga / Letónia, 2014

NOT A FILM FESTIVAL  
Lisboa, 2014

PORTO7 - FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CURTAS-METRAGENS DO PORTO  
2014

SHORTCUTZ LISBOA  
Lisboa, 2015

SHORTCUTZ XPRESS FARO  
2015

SUPER-A-SALTO - COVILHÃ  
2014

MOSTRA DE CINEMA IBÉRICO  
Chaves, 2015

UBICINEMA  
Prémio do Público - Melhor Filme  
de Licenciatura  
2014

VOUZELA ART' FEST  
2014

# SÊ BEM-VINDO A ESTA CASA: UM ENSAIO AUDIOVISUAL SOBRE O EXISTENCIALISMO

CATARINA NEVES

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

A curta metragem apresentada pela jovem cineasta Ana Pio revela uma espécie de ensaio acerca da vida psicossocial de alguém que balanceia entre “o tudo” e “o nada”. Tal como uma casa, a vida é uma série de quartos. Cada um reservado para momentos, pessoas e ideias, presentes na memória que aquele local mantém sobre a vida de uma jovem mulher e a forma como se relaciona com as suas circunstâncias. O percurso que faz ao longo da casa, relembrando os quartos, despoleta uma luta interior na busca do que a faz verdadeiramente feliz, apelando assim às questões de identidade e existencialismo.

Recorrendo a uma personagem feminina, “uma mulher reativa e impulsiva”, que se posiciona em reflexões existencialistas sartrianas, a cineasta conduz a narrativa através da experiência social vivida pelo Homem e a dualidade de tomar decisões extremistas, em que “o tudo” simboliza a vida social dita normal, em que o *Homo Sapiens Sapiens* é um animal social. E, que, por isso, tem de obrigatoriamente conviver com outros seres da mesma espécie, se enseja sobreviver psicologicamente, ainda que isso o canse,



abata ou deprima. O “nada” corresponde à alienação total do Homem a todos os restantes seres humanos, estabelecendo um contacto permanente com a Natureza no seu estado mais cru, e à felicidade que daí possa advir. Contudo, a forma como é explorada a reflexão por parte da cineasta, no filme, indica-nos que a paz interior é inalcançável, pela própria condição que subjaz ao Homem.

Segundo Ana Pio (2013), “as pessoas são uma série de desilusões, sanguessugas que se alimentam dos outros sem nada querer dar em troca, nem que seja um simples gesto de atenção. Neste caso, ser alguém sociável seria uma condição imposta pela nossa natureza e não necessariamente uma felicidade.” Por conseguinte, “a personagem teria de ser alguém com os seus defeitos, que fosse clara a sua imperfeição, para não ser criado um complexo de Deus, em que ela poderia julgar todos os outros excluindo-se a si própria, pois tal seria infantil e desadequado”. É desta forma que a cineasta procura estabelecer diálogo com o espectador, interrogando-o.

A linha de pensamento da cineasta rasa aquilo que designamos como modelo cinematográfico existencialista e que vai beber a várias correntes do pensamento filosófico. O termo *existencialismo* reúne diversas correntes filosóficas do século XX, que têm como ponto de partida a situação existencial do Homem. No que respeita a Sartre, como a Kierkegaard, a *existência* é a chave do seu pensamento; todavia o conceito não significa o mesmo que *existir*. Também as plantas e os animais existem, ou seja, vivem, mas não sabem o que isso significa. O homem é o único ser vivo consciente da sua existência. Sartre considera que as coisas físicas são *em si*, mas o ser humano é também *para si*. Ser homem é, portanto, diferente de ser uma coisa. Como *essência* entende-se aquilo que uma coisa é realmente, a *natureza* de uma coisa. Para Sartre, o homem não tem nenhuma natureza deste género, por isso deve criar-se a si mesmo: deve criar a sua natureza ou *essência* porque esta não está dada *a priori*. Durante toda a história da filosofia, muitos autores tentaram responder à questão sobre o que é um homem – ou qual é a natureza do homem. Mas, segundo Sartre, o homem não possui nenhuma *natureza* eterna. Por isso, é inútil procurar o significado da vida em geral. Condenados a improvisar, somos atores que são mandados para cena sem ter um papel, um guião ou um ponto que nos possa sussurrar aquilo que devemos fazer. Nós próprios temos de escolher como queremos viver. É como se estivéssemos aprisionados numa casa, rodeados de vidros, portas e paredes, como a cineasta ilustra no filme, que materializam as barreiras à criação da nossa própria *essência*. A angústia gera-se neste preciso momento, em que o homem sente que vive, e que vai morrer um dia, sobretudo quando não vê sentido em tudo isto. A angústia é igualmente um elemento importante na descrição que Kierkegaard faz do homem que se encontra numa situação existencial. Sartre afirma ainda que o ser humano se sente estranho num mundo privado de sentido. Quando descreve a *alienação* do homem, aceita ideias centrais de Hegel e de Marx. A sensação humana de se ser um estranho no mundo gera um sentimento de desespero, tédio, náusea e absurdo, como podemos contemplar ao longo da *diegese*.

Apesar de os humanistas renascentistas consagrarem quase triunfalmente a liberdade e a independência do homem, Sartre sentia a liberdade humana como uma maldição. “O homem está condenado a ser livre”, afirma. Condenado porque não se criou a si mesmo, mas, todavia, é livre, porque quando é posto no mundo é responsável por tudo o que faz.

Não pedimos a ninguém que nos criasse como seres livres, é essa a questão, segundo Sartre. Porém, nós somos indivíduos livres e a nossa liberdade faz com que durante toda a vida estejamos condenados a escolher. Não existem nem valores eternos nem normas pelas quais nos possamos orientar. Por isso, é ainda mais importante a escolha que fazemos, porque somos totalmente responsáveis pelas nossas ações. Sartre põe em evidência justamente o facto de o homem não poder negar a sua responsabilidade pelo que faz: deve tomar as suas decisões e não pode, para se subtrair a essa responsabilidade, afirmar que devemos trabalhar ou devemos orientar-nos por determinadas perspectivas burguesas acerca do mundo no qual devemos viver. Quem desta forma se envolve na massa anónima é apenas um homem massificado, impessoal e *alienado*: foge de si mesmo e vive uma vida de mentiras. A liberdade humana, pelo contrário, impõe-nos que façamos algo de nós mesmos, que existamos “de um modo autêntico”. Para Sartre, a vida deve ter um significado, mas somos nós que o devemos criar para a nossa vida: existir é criar a nossa própria existência. Sartre tenta demonstrar que a consciência não é nada antes de percecionarmos alguma coisa, porque consciência é sempre consciência de alguma coisa. E essa coisa depende tanto de nós como do ambiente que nos rodeia: nós próprios temos um papel ativo no que percecionamos, escolhendo o que é importante para nós. Duas pessoas podem estar presentes no mesmo local e senti-lo de um modo completamente diferente, porque, quando percecionamos o mundo externo, fazemo-lo partindo do nosso ponto de vista ou dos nossos interesses. Recorde-se, a este propósito, duas cenas do filme bastante expressivas, nomeadamente as cenas da família durante a refeição à mesa, que nos mostra realidades

divergentes, pelo olhar geral das personagens, contrastando com o da personagem principal, ou a do amigo num gesto prazeroso a tocar guitarra, que a personagem principal destrói literalmente, no seu universo pensante.

A nossa existência contribui, portanto, para determinar o modo como percebemos as coisas: se uma coisa não é importante para mim, não a vejo. É como os vultos que aparecem no filme, ou as personagens que a cineasta coloca a falar, mas em tom abafado, onde as palavras não são perceptíveis, e apenas nos é dado o gesto dos lábios. Algumas cenas fazem-nos lembrar o teatro do absurdo que, por contraposição ao teatro realista, procurava mostrar em cena a falta de sentido da existência. Esperava-se que os espectadores não apenas vissem, mas também reagissem. Mas não se tratava de um culto do absurdo. Pelo contrário, mostrando e pondo a nu o absurdo, por exemplo nos acontecimentos de todos os dias, o público era forçado a refletir na possibilidade de uma existência mais autêntica e verdadeira. É exatamente aquilo que temos aqui. Ainda que o final traia a própria personagem, o seu objetivo cumpre-se ao convidar o espectador à reflexão.

Debruçando-nos sobre os conceitos de *essência* e de *existência*, de Sartre, em que o homem tem existência e só depois adquire uma *essência*, ou seja, o homem primeiramente existe, descobre-se, surge no mundo, e só depois define a sua essência, em suma a existência precede a essência, então o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência e é sobre o livre arbítrio, a vontade e liberdade, que posiciona as suas escolhas. Há como que um esforço de polarização determinado, por um lado, pelos direitos individuais e, por outro, pelos padrões e exigências da sociedade.

Um dos elementos a que a cineasta recorreu para este tipo de reflexão foi a *voz-off*. Apesar de inicialmente não existir no filme, Ana Pio introduziu-a, mais tardiamente, confessando, em conversa informal, que teve como ins-

piração a singularidade do estilo narrativo presente em *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick. A voz-*off* funciona como uma espécie de imagem justaposta, que na verdade não corresponde àquilo que se vê na imagem. Daí o som se apresentar desfásado da imagem. Esta opção recai justamente no desejo de criar uma sensação no espectador e abrir assim com ele o diálogo.

Do ponto de vista do enquadramento, nota-se uma preocupação constante. Tendo como referência Antonioni, segundo a cineasta o *mestre* dos planos, o trabalho de realização logrou nos enquadramentos uma captação emocional da narrativa, fazendo coincidir a busca com uma oscilação entre planos médios, primeiros planos e planos de detalhe em que a câmara entra na esfera da intimidade e da expressão, quer das personagens quer de alguns objetos, acabando por lhes atribuir significado.

A presença dos quatro elementos também é visível no filme como uma forma complementar de lograr chegar a uma resposta para as suas questões: “E, por exemplo, se o mundo te abanasse, e todos os valores que aprendeste ao longo da vida, mesmo os que te foram comunicados pelos teus pais, que supostamente são os teus próprios ídolos, deixassem de fazer sentido? E se tu perceberes que tens de ser o teu próprio ídolo, em comunhão com a natureza?” (Pio, 2016). Há como que um fluir de um discurso existencialista que convoca os quatro elementos da natureza para essa tarefas. Tal como a Terra, o ser humano também é constituído pelos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, daí a sua presença e simbologia nesta comunhão visual. O elemento terra, o mais forte, corresponde ao corpo, à matéria, a tudo o que é sólido, e é onde o espírito se aloja, sendo por isso o templo da alma, por conseguinte, a necessidade da natureza para a comunhão da matéria com a essência.

Contudo, mais do que a comunhão dos elementos naturais para alicerçar as questões do existencialismo na personagem principal, não deixa de ser menos interessante a opção de esta incidir numa Mulher. Com esta escolha, a cineasta remete-nos, quase à semelhança de Simone Beauvoir, para o tema,



interligando-a com a condição feminista na sociedade patriarcal. Há como que uma desilusão da personagem não só pela sua condição humana, mas também pelo facto de ser Mulher.

A filosofia existencialista consagrada na literatura beauvoiriana caracteriza-se pela angústia que a autora atribui às suas personagens – tal como a cineasta faz no filme –, bem como o papel feminino a partir da relação entre o determinismo *versus* liberdade, o pré-estabelecido *versus* as próprias escolhas. A título de exemplo, repare-se no modo como cada uma das personagens de *A Mulher Desiludida* expressa, de alguma forma, o seu descontentamento com a vida, remetendo-as para um estado de infelicidade, de descontentamento, de angústia existencial, provocando quase que uma perda de identidade. [A propósito da identidade, também Wim Wenders aborda a temática em várias das suas obras. Em *Notas sobre Roupas e as Cidades* (1989), partindo dos depoimentos do estilista japonês Yohji Yamamoto, conhecido pela sua rara sensibilidade, o cineasta alemão inicia o filme com uma reflexão abstrata e filosófica a partir da periferia do tema principal,

invocando breves reflexões sobre o tema para depois nos inserir no núcleo temático do trabalho. Há com que uma deambulação entre lugares belos, sombrios, efêmeros, vulgares, profundos, que nos remete para uma espécie de reflexão sobre o que existe e merece existir, imergindo inclusive numa reflexão sobre a própria arte cinematográfica. Em *As Asas do Desejo* (1982), ainda que de uma forma mais poética e contemplativa, Wenders invoca igualmente questões filosóficas, como a passagem do tempo, a consciência a respeito de si e a descoberta da própria identidade. Em vários momentos, o cineasta faz perguntas no filme que motivam a reflexão, debruçando-se numa linguagem puramente metafísica, com uma componente espiritual evidente, tratando também o existencialismo. *As Asas do Desejo* (1982) é um filme carregado de poesia, encanto, dor e angústia, tal como o de Ana Pío, ainda que de uma forma diferente. A presença de uma infelicidade constante, ao invés do que seria de esperar apenas na esfera humana, também alcança o plano dos anjos, existência tediosa e sofrida no mundo terreno, sob a forma de um eterno flutuar sobre as coisas. A propósito, recorde-se a candura do vestido branco com que a cineasta apresenta a sua personagem, como que se de um anjo se tratasse, inadaptado ao mundo terreno, e a forma como as transições sonoras e contantes cortes de som exterior do que se passa à sua volta para regressar ao plano da reflexão]. Regressando a Beauvoir, embora a sua obra seja conhecida por se ter debruçado sobre a relação entre a Mulher e a sociedade, na obra *O Segundo Sexo* apresenta uma série de perspectivas teóricas para dar resposta à questão “o que é uma Mulher”, estando também presente assim a filosofia existencialista. Se, por um lado, o *Segundo Sexo* representa a vertente filosófica do pensamento beauvoiriano, onde vem acrescentar uma marca importante na análise sartriana da liberdade e do papel do contexto social, que por sua vez conduz a papéis distintos para o Homem e para a Mulher, por outro, a sua obra complementa o argumento filosófico, recorrendo ao artifício da criação ficcional para criticar uma sociedade eminentemente patriarcal, onde o papel da Mulher é obedecer ao Homem e viver na sua sombra. Em *Sê bem-vindo a esta casa* (2013), também este tipo de reflexão está patente, ainda que de

forma invertida. A cineasta recorreu a uma organização equilibrada do elenco, apontando para a igualdade de género, consolidando em igual número, a presença de homens e mulheres no filme.

Em termos de duração, a narrativa recai sobre planos longos, onde não é visível qualquer representação ou sucessão de acontecimentos e em que há apenas presença de pequenos diálogos, reflexões, ou simples enquadramento das personagens em cenários. A título de exemplo, o plano de maior duração tem 53 segundos, sendo um grande plano da cara da personagem, em modo de êxtase ou apatia pelas questões existenciais e de procura interior sobre as quais a narrativa deambula, o que numa curta de 14 minutos tem o seu peso. Ao longo da narrativa, há uma predominância de planos fixos, de longa duração, que adensam os sintomas existenciais desta procura.

Há também uma alternância, em termos visuais, entre a candura associada à luz e à sabedoria e os tons mais escuros, que circunscrevem o labirinto da toda esta deambulação interior.

No filme, destaca-se ainda o recurso ao *vertigo effect*, que a cineasta inclui como experiência no processo criativo para, em termos visuais, adensar a narrativa.

À semelhança de Antonioni, existe uma inversão na relação que a cineasta estabelece entre a imagem, o som e o texto no cinema. Tendo por base uma imagem polissémica, o filme cria uma espécie de *desenredo* que, ao não se deixar reduzir a um sentido único, traz à luz outra dimensão da relação entre figura e enquadramento cinematográfico, da mesma maneira que o modelo existencialista procura posicionar o homem na sociedade.

Ao nível do guião, está patente a tentativa de captação do cansaço humano criado pelas ambiências humanas, pelas suas tensões e situações, que são ensinadas quer a resistir, suportar, tolerar ou simplesmente a amar, sem condição. A este propósito é curiosa a escolha da direção de atores em não recair numa atriz experiente ou conhecida do grande público, mas em vez disso, a cineasta dá-nos uma personagem mais próxima e real, através da

escolha que recai sobre uma atriz amadora, sem artificialismos, de assimétrica fisionomia facial e que proporciona ao espectador uma ligação à noção de imperfeição e de reflexões existencialistas. A este propósito lembramos o *Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman, em que é visível um modelo cinematográfico existencialista, uma busca apocalíptica pelas personagens do seu próprio significado, em termos metafísicos e filosóficos. Também Bergman procurou no filme que o espectador experienciasse o filme através das questões ligadas ao existencialismo e à filosofia da religião, numa tentativa de este se julgar e se procurar a si mesmo.

À semelhança de *Sétimo Selo*, a intenção da cineasta deixar o final em aberto, é um convite a que o espectador possa levantar as suas próprias questões.

### **Referências**

Beauvoir, Simone (2015). *A Mulher Desiludida*. Coleção 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Beauvoir, Simone (2015). *O Segundo Sexo*. Lisboa: Quetzal Editores.

Pio, Ana (2013). Relatório de Realização e Montagem *Sê Bem-vindo a Esta Casa*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Pio, Ana (2016). *Entrevista de Catarina Neves*. 26 de novembro.

Sartre, Jean-Paul (1970). *O existencialismo é um humanismo* (V. Ferreira, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.





# UM SOPRO DE VENTO QUE ANTECEDE TEMPESTADE

**TIAGO ALVES FERNANDES**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

O filme *Sê bem-vindo a esta casa* (2013) tem a interessante particularidade de usar o som do vento como fio condutor de toda a banda sonora e, num sentido mais amplo, servir como metáfora da própria narrativa, na medida em que este “sopro de vento” (é eventualmente o termo mais justo) tanto assume, nos seus contornos, a subtileza da mais leve brisa de Verão como a agressividade de uma tempestade no Inverno. Uma vez que temos noção da sua presença logo nos instantes iniciais do filme e enquanto observamos os pés nus da personagem, é de prever que seja um elemento que fará parte integrante de toda a banda sonora, tendo, devido às suas amplas dinâmicas, momentos em que é quase inaudível e outros em que é o elemento principal.

A narrativa do filme é acompanhada por toda esta instabilidade sonora que serve também para decorar o espaço interior da habitação e preencher o silêncio habitual de uma casa aparentemente vazia. É bem provável que a opção estética de usar tal elemento tenha resultado da necessidade de



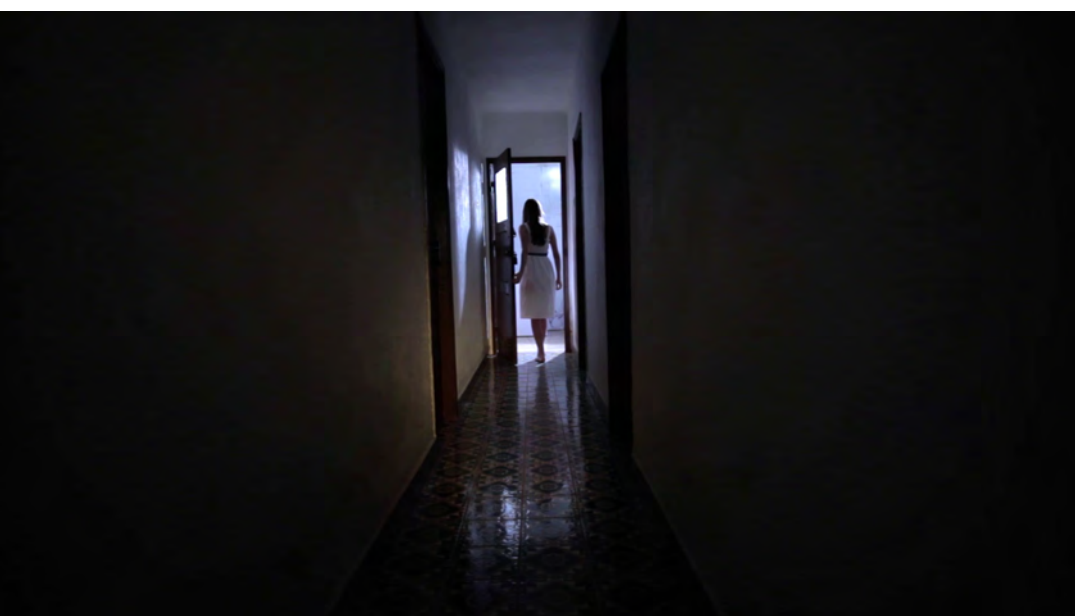
colmatar alguns aspetos mais técnicos, como ausência de outros sons relevantes ou demasiado ruído nos ficheiros de som direto; no entanto, e julgo ser justo reforçar que com todo o mérito, revelou-se uma opção interessante.

Não obstante, existem outros momentos sonoros que merecem também uma referência, como é o caso da cena em que a protagonista se encontra separada da mãe por uma porta de vidro e que representa tão bem a privação em que a primeira vive. Nem de propósito, há alguns dias ouvi uma amiga de infância explicar qual é a sensação de ser mãe pela primeira vez. A clareza e emoção com que descreveu cada detalhe, desde a saída do feto de dentro de si ao momento em que o agarrou pela primeira vez enquanto os pequenos membros se iam desdobrando lentamente, culminou com uma sensação de desespero logo que o cordão umbilical foi cortado. Aquele ser que carregou na barriga durante nove meses, deixou de estar fisicamente ligado a si. Também no filme, a protagonista se encontra irremediavelmente separada da sua progenitora; o som dos seus gritos, naturalmente “aba-



fados” pelas características acústicas que um vidro impõe, representam também a separação, o distanciamento e, em última análise, o corte desse cordão umbilical que as ligou em tempos.

Este distanciamento entre mãe e filha prolonga-se a toda a família na cena do jantar, quando algumas frequências sonoras dos diálogos das restantes personagens são pontualmente cortadas, numa evidente demonstração da dificuldade da protagonista em entender o que se passa à sua volta e na simultânea constatação de que aquele universo familiar já não lhe pertence. A acompanhar a cena há ainda uma onda sinusoide (onda composta apenas por uma única frequência, neste caso variável) que se vai tornando cada vez mais aguda, chegando ao ponto crucial em que a onda sonora e a conversa à mesa são cada vez menos suportáveis. Quando está prestes a atingir o limiar da dor, eis que tudo desaparece e ficamos com um dos mais interessantes (e complexos) elementos de uma banda sonora: o silêncio.



Com uma aplicação prática complexa (um corte na banda sonora pode provocar a sensação de problema técnico), o silêncio é um efeito que, de um modo geral, apenas resulta se for intercalado por dois momentos sonoros bastante ambíguos. De acordo com Michel Chion (2011), o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste. Também aqui o silêncio surge após um momento sonoro intenso que culmina com um corte abrupto que, por sua vez, representa bem a impaciência da protagonista.

Tal efeito, mais uma vez precedido por uma corrente de sons que caminha fielmente ao longo das imagens, culmina com o acalmar da ventania e, por fim, com um agradável dia de sol. Penso que, recorrendo à valiosa sabedoria popular, é justo dizer que, mesmo após a tempestade mais ruidosa, chega sempre a bonança.

### **Referências**

Chion, Michel (2011). *A audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia.



# SUSSURRO

Mestrado

15'

2013





### **Sinopse**

A vida é feita de medos e desejos. Na vida de uma mãe e da sua pequena filha, Ingrid, os medos cruzam-se com os desejos, ao enfrentarem a dor de uma ausência que veio impor-se na rotina dos seus dias. Juntas, percorrem esta pequena jornada em que, a partir de pequenos gestos, histórias e sussurros, encontram força no poder de acreditar.

## Ficha técnica

### ATORES

Ana Filipa Pedro; Carla Maciel

### ARGUMENTO

Fernando Cabral

### ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE

Maria Nunes

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Celine Santos; Rita Nobre

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Vasco Mendes

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Lebreaud

### DIREÇÃO

### DE FOTOGRAFIA

Pedro Orvalho;  
Afonso Brito

### DIREÇÃO DE SOM

André Moura

### EDIÇÃO E MISTURA DE SOM

Sandro Branco

### MONTAGEM

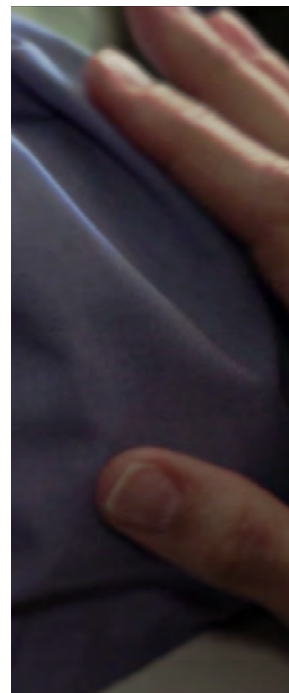
Fernando Cabral

### PRODUÇÃO

Fernando Cabral

### REALIZAÇÃO

Fernando Cabral



## Prémios e Exibições

ANIFESTROZAFI SHKODRA  
Albânia, 2014

AZORES FRINGE FESTIVAL  
Ilha do Pico - 2015

BALKAN FILM FOOD FESTIVAL  
Pogradec / Albânia, 2014

BANGALORE INTERNACIONAL  
SHORT FILM FESTIVAL  
Índia, 2015

CHICAGO IRISH FILM FESTIVAL  
EUA, 2014

CINEMADEIRA/RTP MADEIRA  
2016

CINEMAX - RTP 2  
2016

CINETEKTON FILM FEST PUEBLA  
México, 2015

CONCURSO DE VÍDEO DO INATEL  
Lisboa, 2015

CVIFF SANTA MARIA  
Ilha do Sal / Cabo Verde, 2014

DIA MAIS CURTO / MIRA FÓRUM  
Porto, 2016

FENACIES - 4º FESTIVAL NACIONAL DE  
CINE ESTUDIANTIL DEL URUGUAY

Melhor Curta Internacional  
Montevideu / Uruguai, 2014

FEST  
Espinho, 2014

FESTIVAL IMAGEM-  
MOVIMENTO MACAPÁ  
Amapá / Brasil, 2014

FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
CORTOMETRAJE CINE A LA CALLE  
Barranquilla / Colômbia, 2014

FIC-FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CORTOMETRAJE  
Buenos Aires / Argentina, 2015

FICA (FESTIVAL CINEMA MONTIJO)  
Montijo, 2015

FICAIJ MÉRIDA  
Espanha, 2014

FICMA  
Manizales / Colômbia, 2014

FIGUEIRA FILM ART  
Figueira da Foz, 2014

MIFEC Porto, 2014	SHORTCUTZ Figueiró dos Vinhos, 2016
FÓRUM ESART, 10ª EDIÇÃO Castelo Branco, 2014	SHORTCUTZ Vila Real, 2015
MOSTRA UBICINEMA Câmara de Lobos, 2014	SHORTCUTZ Funchal, 2016
MOSTRA UBICINEMA - MOAGEM Fundão, 2014	SHORTCUTZ Lisboa #225, 2015
MOSTRA UBICINEMA - TEATRO AGOSTO Fundão, 2015	SHORTCUTZ Porto #145, 2015
MOSTRA UBICINEMA TEATRO DAS BEIRAS Covilhã, 2014	SHORTCUTZ XPRESS Faro - Sessão #11, 2014
MOSTRARTE - MOSTRA ACADÉMICA DE ARTE E IMAGEM Porto, 2015	SHORTCUTZ XPRESS Viseu - Sessão #39, 2014
NAFF - NOT A FILM FESTIVAL Lisboa, 2014	UBICINEMA Prémio do Júri - Melhor filme de Mestrado 2014
OZARK SHORTS - MONTHLY FILM SCREENING SERIES Missouri / EUA, 2016	
SALÓN INTERNACIONAL DE LA LUZ Bogotá / Colômbia , 2015	



# SUSSURRO: UM FILME EM VIVA VOZ PELO MUNDO

ANA ISABEL ALBUQUERQUE

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

*Sussurro* é uma curta-metragem que se insere no género de drama com ténues laivos de fantástico. Os efeitos visuais e especiais são um doce neste projecto, injectando curiosamente ainda mais humanidade à ficção construída. Pormenores doseados que texturizam o filme, conferindo-lhe o condimento *especial* (e *visual*) que o demarca do que seria uma estória como tantas outras. Este filme universitário de 15 minutos, realizado por Fernando Cabral, professor das disciplinas de Fotografia e Imagem/Iluminação no curso de Cinema na Universidade da Beira Interior (Covilhã), é o que detém mais internacionalizações da história do curso. A divulgação é uma etapa fulcral. Nas palavras do realizador:

*Eu tentei, e ainda tento divulgar o filme: é para isso que ele é feito. É necessário esse esforço depois de finalizar o filme. A viagem nasce na partida, a chegada não é assim tão marcante, às vezes, mas... é, sem dúvida, um dos mais internacionais da história do curso.*



Inicialmente, esta curta-metragem estava destinada a ser um pequeno conto inserido numa história para adormecer; por fim, transformou-se num “poema”, “numa espécie de oração”, nas palavras de Fernando Cabral. *Sussurro* é uma estória sobre “mitos e sacos, sobre esperança, sobre vontade. Um poema transporta em si muita coisa, tal como numa simples despensa pode caber tanto, e se couber uma vontade completa ou apenas um sonho já é bem bom. Será sempre uma estória a mais se for vista por outras pessoas além de mim.”

*Sussurro* é o segundo filme de uma trilogia designada de *Trilogia do Cachecol Amarelo*, na qual o cachecol será o elemento comum. Trata-se de um projecto que está a ser desenvolvido desde o biénio de 2010/2011. Até ao momento

da rotação, o argumento sofreu alterações, desde a introdução de uma maior dose narrativa e real à definição das personagens principais – de avô e neta para mãe e filha –, as quais protagonizam momentos *mágicos* para “tentar preencher um vazio na vida”. No período de imagens em movimento que visionamos, extraímos precisamente um processo de tempo, a dimensão da passagem, da desenvoltura de acontecimentos da vida e da forma como ela é vivenciada. “É um filme sobre o toque, o artesanal”, confessa o realizador. Vestir um cachecol implica enrolá-lo da forma mais adequada ou confortável, acertar as pontas, ajeitá-lo até que ele adquira a configuração desejada. É o “fazer” e “desfazer” como metáfora também da vida. “Isso também pode significar o que fazemos com as escolhas que marcam a direcção e o rumo da e na vida.”

Os minutos debutantes premeditam um relacionamento familiar materno. Mãe e filha (interpretadas por Carla Maciel e Ana Filipa Pedro respectivamente) tiveram de se adaptar a um acontecimento do qual não temos conhecimento e o conhecimento ou aquilo que achamos que poderá ter ocorrido começa a ser levemente desvendado em vários pormenores: uma gilete de barbear que cai do armário e alguns segundos de demora a segurá-la, a menina que calça uns sapatos masculinos e de vários tamanhos acima. Não temos um enredo óbvio propositadamente, mas um enredo que se poderá multiplicar em vários. Na estória que vemos, várias poderão ser incluídas, excluídas ou coexistir. *Sussurro*, sem pretensões, explora as emoções do quotidiano de uma família composta por uma mãe e a sua filha que experienciam um acontecimento e estão a aprender a lidar com ele nas suas práticas mais corriqueiras. É um filme de emoções e de crença: “alegria, tristeza, ternura, ausência, melancolia e a crença, sobretudo crença, o acreditar”, e daquilo que faz parte do que é viver: “a imaginação, a vontade, a espera, a incerteza”. Ao discorrer sobre o registo fotográfico, Susan Sontag diz vivermos “um período nostálgico, e a fotografia promove intensamente a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular.” (2015: 23-24) Neste caso, a cinematografia do filme parece desenhar-se desta forma: melancólica e psicologicamente numa alvorada ou num ocaso.

O filme não pede que as interpretações sigam o preceito do argumento, mas, no fundo, não se desencontram. Quando se pergunta pela mensagem que pretende transmitir, parece querer-se, mesmo que involuntariamente, encapsular o filme numa descrição específica daquilo que ele é, mas não é essa a intenção do realizador. Contudo, não deixa de haver uma intenção e, neste caso, consiste no facto de “o mundo [ser] bonito, e se acreditarmos nisso as coisas ficam mais fáceis. Os aspectos menos realistas do filme estão lá para fazer as pessoas acreditar num imaginário diferente do que os olhos conseguem ver”, acrescenta Fernando Cabral.

O primeiro minuto é revelador disso mesmo. Neste período de tempo, observa-se a existência das duas dimensões, isto é, da realidade e da imaginação. Da sua combinação poderão surgir inúmeras interpretações. A mãe está a desempenhar acções rotineiras, triviais, apanhar e estender roupa tal como passar a ferro e costurar farão parte de um dia-a-dia mais ou menos frequente, mas os elementos que são apanhados, engomados e reparados na máquina são sacos verdes e azuis. Sacos que, sem informação *a priori*, poderiam ser utilizados igualmente para tarefas ordinárias. Acontece que estes objectos são simbólicos, mas representantes do real. São os sacos dos medos e dos desejos. E o fantástico, o imaginário, e se quisermos a magia, vai pontuando em alguns momentos, como pistas para uma cena mais reveladora que se situa numa fase final.

Os verdes servem para neles ciciar os desejos, nos azuis os medos. Os sacos incham a cada sussurro. E de cada vez que um medo ameniza ou desaparece, o saco esvazia. Durante praticamente toda a curta-metragem, é a mãe quem possui este conhecimento e realiza esta acção, é ela quem guarda à chave este segredo. No entanto, a filha quis perceber o que a mãe fazia de forma tão resguardada e silenciosa, e descobre os sacos, o que encoraja a mãe a contar-lhe o porquê da sua existência. Um ritual que poderia desenrolar-se em qualquer casa ou família – dimensão real –, à qual é adicionada a componente imaginativa, mágica, de que o realizador faz compor estes sacos, como se eles efectivamente vivessem aquilo que lhes é sussur-



rado. Quando o medo existe e está a ser vivido mais intensamente, o saco reage, e o inverso acontece na medida do regredir desse temor; quanto aos sacos dos desejos, estes voam quando esse/s desejo/s se realiza/m.

Os pormenores que desfecham e simultaneamente não trancam o enredo. As duas quedas da gilete de barbear ao abrir o armário da casa de banho para retirar a escova de pentear o cabelo. A primeira vez, pela mãe, que a segura durante alguns segundos e a repõe no lugar onde estava. A segunda, no mesmo gesto de abrir o armário, desta feita por Ingrid (nome da filha), que a leva para fazer-de-conta que barbeia o seu peluche (um urso). Simultaneamente, num outro plano, a mãe observa a cena e chora sem ser vista pela filha. O acto de atar os atacadores descrito pela mãe como: “Aprender a dar o nó nos sapatos é mais importante do que parece. É como atares as pontas da vida. Fazes assim: cruzas as duas pontas, passas uma por detrás da outra e puxas. Fazes duas orelhinhas de coelho, elas dão um abraço e puxas. O laço está amarrado.” O “atar”, o “laço”, o “abraço” dos atacadores. E, depois, o reproduzir deste acto de atar os atacadores dos sapatos por Ingrid quando ata os atacadores do saco verde dos desejos. Acções que remetem para união, encontro. A mão da mãe na almofada vazia ao lado, na cama, uma almofada presente com corpo ausente. Num filme que se desenrola exclusivamente em espaço interior, demonstrativo também daquilo que o próprio trata – da interioridade e de uma intimidade meio oculta meio desvelada – com maior preponderância para muito pouca luz ou média luz. À excepção de quando a mãe se aproxima da janela a observar o exterior. Questiona-se: tratar-se-á de espera ou saudade? Uma ausência é evidente.



No final, depois de Ingrid, junto à despensa, encher o seu saco verde dos desejos, uma porta abre-se num movimento aparentemente espontâneo e surreal. A criança corre a abraçar uma silhueta que se encontra na sombra. Não sabemos quem é, restando-nos apenas imaginar. Nesse momento, o saco que Ingrid enchera e que caíra no chão quando correu para a silhueta começa a “voar”/levitar tal como todos os sacos dos desejos que se encontram na despensa, como se fossem balões. Momento de apoteose. Se o mais fácil de concluir será o de que houve uma aparição ou (re)encarnação de uma ausência, de uma pessoa ausente, o mais provável será esta ser a metáfora para os vários desejos de ambas, representada num abraço que apenas é visto pelo espectador na sombra projectada na parede.

Faça-se nota de que, após a mãe contar a Ingrid o ritual que lhe fora herdado pela sua avó, o diálogo que se segue é outro momento a realçar:

“– Isso acontece mesmo?” – pergunta Ingrid.

“– Sim. Basta acreditar” – afirmou a mãe.

“– Era o que o pai me dizia” – diz Ingrid sussurrando.

O filme absorve aquilo de que trata, isto é, não é apenas um filme sobre, é um filme que é ternurento e de amor, mas também de medo e nostalgia, a ausência e o desejo, e, por fim, a vida. Tónica compassada pela respiração que parece marcar os tempos do filme, presente no comportamento da personagem mãe e, sobretudo, nos sacos, que, no fundo, se encontram interdependentes e cúmplices. Em vários momentos – junto à janela, na casa de banho, nos diálogos com a filha, enquanto sussurra –, percebe-se na mãe um tipo de respiração que define o seu estado de espírito e que contribui para a caracterização do ambiente emocional que se vive. Os sacos, como extensão psicológica e emocional das personagens, nomeadamente da mãe, traduzem visualmente, por meio de efeitos visuais e especiais, o/s estado/s de espírito, “respirando” de acordo com o que está a ser sentido, aludindo a uma espécie de batimento cardíaco e, em última instância, à vida.

*No fundo, de tudo um pouco daquilo que temos, construímos e desperdiçamos na vida. E a vida transporta várias histórias lá dentro. E até pode ser sobre algo que as pessoas já se esqueceram – às vezes esquecemo-nos de sonhar. Mas acredito que uma história pode conter várias histórias, e o filme mostra isso, pelas várias interpretações que já fui recebendo sobre o final do filme. Isso mostra bem o alento e fôlego que uma história pode ter quando ela nos toca. (Fernando Cabral)*

Fernando Cabral tem uma visão pouco solipsista do que é um filme. A sua criação é já uma forma de o entregar ao mundo, de o deixar em aberto a todos, cuja interpretação não seja apenas uma, mas várias, as possíveis, aquelas que quem o veja entenda fazer. O paternalismo que o liga durante todo o processo criativo e de construção vai diminuindo até ele considerar que o filme já não é só dele, mas de todos. Não é um corte total porque fala dele, sobre ele e em nome dele. Vê-o partir para várias mostras e festivais, mostra-o, exhibe-o, apresenta-o. E é uma condição inegociável. Por um lado, está a concepção, que o torna cativo; mas, por outro, a forma que toma em outras “casas”, ou seja, nas outras pessoas. Fernando Cabral chama-lhe um “ser vivo”, que vai experienciando o percurso que o filme segue, sempre incógnito e imprevisível.



De forma a combater uma certa descrença e estranheza relativamente ao imaginário mágico que a realidade contém, Fernando Cabral optou “por utilizar uma espécie de realismo mágico”. “Demasiada realidade também cansa – acredito mesmo nisso. Vejo no cinema esta esperança de mostrar que há coisas para além da vista – no cinema acho que deixo de ser míope. Haja vontade e esperança que o resto vamos fazendo, no gerúndio (como deve ser feito).”

Neste sentido, não será despropositado fazer uma leitura de *Sussurro* como um filme orgânico, lírico, transmitindo um *pathos* relativo a um passado aprisionado num presente diluído, ou seja, a ser descoberto. Para Susan Sontag, “as fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos retraída, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode possuir-se (e ser-se possuído por) imagens, tal como, segundo Proust, o mais ambicioso dos reclusos voluntários, não se pode possuir o presente mas pode possuir-se o passado.” (2015: 159) As fotogra-

fias (*stills*) apropriam-se do real porque, nas palavras de Sontag, elas são “uma marca, um rasto direto do real, como uma pegada” (*idem*: 150) comparativamente à pintura, por exemplo, não menosprezando a componente interpretativa e criativa. Quanto à imagem em movimento, e concretamente a *Sussurro*, ao domínio do objectivo e do concreto é adicionada a dimensão da ficção e da fantasia, com uma influência surrealista que acentua as emoções que esta curta-metragem pretende accionar no espectador. A começar pelo título. O que é um sussurro? “Um sussurro é falar baixinho”, explica a mãe.

#### **Referências:**

Sontag, Susan (2015). *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal. (1.<sup>a</sup> edição, 2012)



# AO REDOR

Mestrado

28'

2014





### **Sinopse**

No dia em que se preparavam para festejar a passagem de ano, António é abandonado pela mulher e pelos seus dois filhos. Fica sozinho em casa, chateado, e pede-lhes que voltem enquanto lhes prepara o jantar. António refugia-se na sua rotina. No dia seguinte, é surpreendido pela visita do seu filho que promete mudança e lhe traz o almoço que deveria ser em família.

## Ficha técnica

### ATORES

Diogo Freitas; Paulo Calatré;  
Luísa Ribeiro

### ARGUMENTO

Helder Faria

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Guilherme Daniel

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Lebreaud

### DIREÇÃO DE SOM

Paulo Lima

### MONTAGEM

Helder Faria

### PRODUÇÃO

Helder Faria

### REALIZAÇÃO

Helder Faria



## Prémios e Exibições

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS  
Coimbra, 2015

FESTIVAL BRAGACINE  
Seleção Oficial  
Braga, 2015

FESTIVAL DE CANNES  
Short Film Corner  
Cannes / França, 2017

KOLKATA SHORTS  
Seleção Oficial  
Kolkata / Índia, 2017

LISBON & ESTORIL FILM FESTIVAL  
2015

RIVER FILM FESTIVAL  
Competição Oficial  
Padova / Itália, 2017

UBICINEMA  
Melhor Realização  
Melhor Argumento  
Melhor Som  
Melhor Fotografia  
2015

VISTA CURTA  
Melhor Curta-Metragem  
Viseu, 2016

12 MONTHS FILM FESTIVAL  
Vencedor Melhor Actor  
Online, 2017



# SOBRE AO REDOR, DE HELDER FARIA

CATARINA MARTINS  
BLOCO DE ESQUERDA

Nada em *Ao redor* está fora do sítio. Nada está a mais. Nada falta. É uma curta-metragem com a economia de um conto e riqueza alegórica de uma parábola. Podia ser um conto de Natal, mas não é. É sobre os nossos dias, todos os dias.

Tudo em *Ao redor* é familiar. Uma terra como todas as terras, uma discussão ao fundo como tantas, os cães que ladram ao longe, o som de uma conversa telefónica, depois silêncio, uma cozinha igual a tantas.

E aí, quando entramos em casa, um plano único diz-nos tudo. A viagem ao redor da cozinha: é época natalícia e há árvore e presépio; alguém está a partir nozes e abandonou a tarefa a meio; é tempo de festa e as muitas sobremesas estão feitas; a mesa está posta para um, com tacho e vinho; a casa é de uma família de quatro, como na fotografia da janela; alguém estava a arranjar couves e saiu; alguém deixou cascas de cebola na banca; a cozinha é arrumada e as cascas de cebola não estão no sítio certo; a torneira ficou aberta. E aí temos a certeza que alguém saiu à pressa.

Um homem entra, botas nervosas no chão. Aflição? Ouvimos o homem a telefonar, ninguém atende. O homem de quem só vemos as pernas, a mesma voz dos gritos lá fora, está agora claramente furioso. E o que intuíamos torna-se certeza: a mulher saiu de casa.

Acompanharemos este homem furioso e sozinho em casa ao longo de dois dias. Os ecos do exterior deixam-nos perceber que as decorações natalícias são já apenas despojos da época; a festa suspensa pelo abandono foi a da passagem de ano. A televisão debita comemorações em todo o mundo, o fogo de artifício lá fora apanhará já o homem a dormir sozinho, o discurso do Presidente da República marca o primeiro dia de 2014. A interpretação contida, precisa, de Paulo Calatré levar-nos-á da explosão ao desalento a cada volta do relógio.

É um homem desadequado na sua própria casa. Pragueja, desarruma, grita ao telefone. Só lhe vemos a cara quando se acalma com uma taça de vinho e um cigarro. Tenta recuperar a normalidade e põe a mesa. É desajeitado. Volta a telefonar para dizer que pôs a mesa para a família. Ele, homem, “tem o comer pronto”. E fala com alguém que não ouvimos e lhe diz que a mulher não virá. Volta a fúria: “Ai dela que não venha para casa!”. Mas comerá finalmente o bacalhau e as couves, sozinho. Ouviremos o homem



desamparado a falar da mulher, mas as palavras serão sempre de poder: “Ela é minha mulher”, “Eu irrita-me e com razão”. O dia estende-se e cada hora de solidão é longa.

Ausente, a mulher está sempre presente. É a mulher que vemos na cozinha vazia. Sabemos que foi uma mulher que saiu; a mulher que cozinhou todas aquelas sobremesas alinhadas, que arranjava as couves, que pôs a mesa. É a mulher que vemos na imagem da Nossa Senhora no móvel à entrada do quarto, é a mulher em cada gesto de desconforto do homem por ter de alimentar as galinhas na sua ausência

As imagens contam-nos tudo sobre a mulher que não vemos através da casa e da cozinha porque sabemos que este é o nosso mundo: é o lugar da mulher no sistema patriarcal. Ver o filme, sentir como cada imagem é familiar, torna aguda a consciência da desigualdade de género, da violência, de que se faz o nosso quotidiano.

Ao segundo dia entra o filho, já jovem adulto, com comida. Foi seguramente a mulher que a cozinhou e mandou, para que na sua ausência o homem não fique sem o almoço. A conversa breve dos dois dir-nos-á que não é a primeira vez que a agressividade do pai leva a mãe a sair. Os filhos ficam sempre com a mãe. Vão e voltam com ela. Aquilo a que estamos a assistir não é uma rutura, é uma fase de um ciclo.

Ao redor, ninguém interfere. O que se passa naquela casa, terá de ficar fechado em casa. O homem quando fica sozinho baixa a persiana e fecha a porta. A quem acolhe a mulher, grita ao telefone: “Se não és por mim, és contra mim”. Ao filho, por terem saído de casa, pergunta: “Não tendes vergonha?”

A manhã seguinte será a da rotina. Vemos a mulher pela primeira vez; está em casa e está de bata. Por um momento ficamos na dúvida se mora ou se trabalha na casa. Depois chama os filhos e percebemos quem é. Voltou para servir a casa e a família. São oito horas da manhã, acorda os filhos, abre a persiana. A cozinha está arrumada. Come em pé e vai trabalhar, antes ainda que qualquer dos outros membros da família se levante.

Ouvimos um telefonema final. Outra vez as vozes do início. Vizinhos? Família? A mesma voz que no início, quando perguntada sobre o que se passava por causa dos gritos, dizia “Eu estou aqui. Não sei nada do que é que se passa”, garante agora que ela voltou “outra vez” porque “tem de trabalhar. Tem a vida dela ali.” Na conversa entre pai e filho, já o pai tinha dito que ela nunca se iria embora: “Embora para onde?”.

A meio do filme vemos uma traça envolta na teia da aranha. No final, uma nova traça aguarda a sua aranha. Do rádio solta-se uma canção, sobre a necessidade de uma “nova cultura” que nos livre da “vida dura”. Este filme inscreve-se nesse caminho.





# BRUNO

Licenciatura

32'

2014





### Sinopse

Bruno é um rapaz de 13 anos, filho de Marta, mãe solteira que não vê o seu papel de mãe como uma prioridade. Apesar de todas as peripécias pelas quais Bruno tem que passar no seu dia-a-dia, demonstra que não desiste de si e de crescer, mesmo que seja sozinho. Com o seu gravador, vagueia pelas ruas velhas da cidade em busca de sons que lhe sejam úteis para comunicar com alguém, pois Bruno é mudo.

## Ficha técnica

### ATORES

Guilherme Valentim; Beatriz Lacerda;  
Alexandra Freudenthal

### ARGUMENTO

Miguel Mota Pires

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Raul dos Santos

### DIREÇÃO DE SOM

Pedro Francisco

### PRODUÇÃO

Inês Valentim

### REALIZAÇÃO

Miguel Mota Pires





### **Prémios e Exibições**

CINE CLUBE DA GUARDA  
2015

UBICINEMA  
Prémio do Público - Melhor Filme  
de Licenciatura  
2015

# POR UMA ESCUTA DO SILÊNCIO, DO GRITO E DO CHORO SELVAGENS

EDUARDO TULIO BAGGIO E JUSLAINE ABREU NOGUEIRA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

*Je n'entends pas votre language dit l'enfant.  
L'enfant sauvage*

Quem sabe este fragmento do poeta surrealista francês Jacques Prévert (1900-1977) nos diga um pouco do encontro com *Bruno* (Miguel Mota Pires, 2014): há uma incomunicabilidade entre o mundo e o menino cujo nome dá título ao filme. Ele não partilha uma interação acostumada, uma voz ou um tipo de fala hegemônica e padrão. Ele ecoa uma linguagem-outra, a do silêncio. Sua mudez, se reduzida ao olhar da normalidade, é o seu ser estranho, é o seu desencaixe, é a sua selvageria. Além disso, o menino protagonista nos é apresentado ao longo do filme na tessitura da relação com sua mãe. Há uma mãe também incomunicável com o mundo, desencaixada, distante, negligente, impaciente, volúvel e, por isso, de um lugar disparatado, tal como seu filho, podendo ser nomeada como uma mãe-selvagem. Ela também ecoa uma linguagem-outra, a da rispidez e a do grito. Se a tomássemos naturalizada e minguada no arquétipo do amor materno que a modernidade

ocidental nos legou – do cuidado maternal posto como destino, intuitivo, abnegado e sacrificial – tudo o que nos restaria é o olhar que culparia esta mulher.

Todavia, é esta incomunicabilidade de um menino e de sua mãe – incapturáveis à lógica confortável de nossa vontade de saber e de nossa vontade de poder – que a câmera do filme *Bruno* captura, construindo uma obra em que é possível subverter o olhar que perigosamente nos fariam ver Bruno e Marta medidos e calculados somente a partir daquilo que seria o *script* já dado de uma criança e de uma mãe ideais, para nos colocar diante de uma infância e de uma maternidade experienciadas na radicalidade de sua alteridade, na violência de seus antagonismos, na crueza de suas vidas, nas dores de seus abandonos. Se há um filho sem o amparo de sua mãe, há também uma mãe sem qualquer amparo. Há, enfim, certamente, uma infância à deriva, mas há também uma maternidade exilada, vivida na solidão.

A aposta nesta leitura fílmica é a de vermos Bruno e sua mãe como portadores de uma verdade à qual deveríamos nos colocar à disposição de escutar, isto é, como portadores de uma experiência-outra, o que significa abrir-se muito mais à compreensão das vivências de sua diferença do que ao seu julgamento e assimilação, ao mesmo tempo em que isto não pode significar compactuarmos com a indiferença diante da vida do Outro. A disposição de colocar-se na escuta de uma obra, para além de uma exegese realizada no interior dos automatismos do pensar e do dizer, é também uma maneira de colocar em questão não apenas o filme, mas sobretudo de colocarmos nós próprios em questão a partir do filme.

Pois bem. É em uma livraria que, pela primeira vez, encontramos Bruno e é nesta primeira cena-preâmbulo que flagramos o roubo que o menino faz de um livro. As imagens são vibrantes, em preto e branco de baixo contraste e com alta granulação. O personagem é central, mas, mais do que isso, é um protagonista absoluto que vai sendo costurado às vivências com sua mãe em um universo árido e rústico, em que os traços estilísticos do filme reforçam a narrativa em torno do desajuste de ambos, mas não sumariamente um de-

sajuste entre ambos. Numa mirada externa, a relação conduzida pela mãe é corrosiva e abominável. Entretanto, intersubjetivamente, há algo de uma cumplicidade. Há um afeto sustentado pelo menino. Bruno busca sua mãe. É a ela que ele sempre volta. É somente na cama compartilhada e apertada com ela que ele busca o repouso. Ele – apenas ele – a olha, a compreende e a perdoa.

A selvageria emana não apenas do silêncio de Bruno ou da certa brutalidade da relação que Marta reserva ao filho, mas também e fundamentalmente da pobreza, da casa minúscula e mal cuidada, de uma condição de vida extremamente difícil, já exposta no diálogo inicial entre eles. A mãe pede ao menino para pegar um euro e meio que estão na mesa e ir comprar pão e leite, ao que ele responde perguntando, com o uso de uma fala registrada em um pequeno gravador de som, se poderia comprar também batatas fritas. A mãe lhe diz agressivamente que não tem dinheiro para essas besteiras.

Bruno tem uma caixa de sapatos repleta de fitas de áudio e as usa para se comunicar com o mundo em sua condição de mudez. São reiterativas as cenas em que vemos o menino voltar para casa, abrir a porta, depositar as chaves e encontrar-se com a caixa em que “guarda a sua voz”. São os sons saídos das falas registradas nas fitas que permitem ao menino se comunicar com os outros ao apertar o botão de *play* e, assim, ter uma voz que o representa em um mundo que não o contempla. A caixa configura-se como o lugar das falas possíveis, das frágeis possibilidades de interação entre Bruno e o res-



tante do mundo. É nesta mesma caixa, de enorme importância, que o garoto deposita também o livro *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, objeto do furto na livraria.

Na cena em que Bruno vai ao mercado, atendendo à solicitação da mãe de comprar pão e leite, temos a proposta estilística exposta mais claramente. Além das imagens cinzas e granuladas feitas em câmera muito solta, temos o som ambiente bastante realista, diegético e de pouco destaque, que nos puxa para a vivência cotidiana do garoto que é mudo, mas consegue ouvir. Tal procedimento só será quebrado nos momentos em que Bruno interage ele próprio com sons gravados em suas fitas de áudio, configurados com grande destaque, o que, pela quebra estilística, denotam a importância que têm para ele.

Além de auxiliarem a comunicação do menino, as gravações nas fitas são um ponto de fuga, caracterizam-se como um caminho próprio para Bruno, que encontra nas gravações aquilo que é só seu e que lhe garante um mundo autônomo. Sua voz passa a ser a apropriação deliberada que faz das múltiplas vozes de outros. Há em Bruno um corpo dialógico que, paradoxalmente, ao assumir sua constituição pelas vozes gravadas de outrem, demarca sua singularidade, seu ponto de individuação e diferenciação. É assim que o menino também nos é apresentado na tessitura de uma relação com a arte literária e o cinema. Um mundo audiovisual é esculpido na arteficialidade de Bruno em buscar a conexão coerente entre o tempo-instante da imagem e o do som.

Um momento de destaque para o uso que Bruno faz das gravações oriundas das fitas acontece quando ele brinca, absolutamente solitário, em um terreno vazio. Seja a música cinematográfica de ação ou o trecho de uma batalha, tudo provém do pequeno gravador, que torna-se um passaporte para o mundo que é só de Bruno e que lhe permite certa distância do mundo real que o cerca de obstáculos, alguns intransponíveis. Alguns dos momentos em que Bruno busca os arquivos sonoros das fitas são claras referências cinematográficas. A mais evidente e importante delas ocorre no momento



em que o menino vê através da janela a distante televisão da casa do vizinho. A distância não lhe permite ouvir, mas Bruno reconhece o filme *O menino selvagem* (François Truffaut, 1970) e corre para buscar uma fita específica, a coloca no ponto exato, aperta o *play* e pronto, está ouvindo o mesmo diálogo do filme que a televisão do outro lado da rua exhibe. O professor Jean Itard (François Truffaut) e o médico Philippe Pinel (Jean Dasté) conversam sobre o futuro do menino selvagem. Bruno observa com encantamento.

O filme em tela destaca o caso célebre sobre o menino Victor, a criança selvagem de l'Aveyron, encontrada na França em 1798 e adotada por Itard que, contrariando Pinel – autoridade da ciência médica da época –, não concordava com o diagnóstico de idiotia dado ao menino e, impedindo que este fosse institucionalizado no famoso hospital psiquiátrico de Bicêtre, o adotou, responsabilizando-se pela sua educação. Victor de l'Aveyron encarna a historicidade que ajudou a construir, no Ocidente, a noção de criança anormal.

Por que o diálogo entre Itard e Pinel fascinaria Bruno? Por um lado, seria a própria arte do cinema o que traria ao menino uma comunicabilidade possível com o mundo. Por outro, se na figura de Itard há um educador que dialogava com a ciência e a razão, bem como buscava na normalidade do ser humano civilizado a orientação para a educabilidade de Victor, o filme de Truffaut também escancara um personagem que queria estar mais próximo do entorno experiencial da criança selvagem. É justamente a proximidade

com a experiência, mais do que com o julgamento emitido por esquemas prévios, o que também tornaria possível a Bruno não apenas ser compreendido, mas olhar para sua mãe e a entender.

Pois bem, é justamente nesta distância da experiência da vida do outro, ainda que repousada numa prática tolerante e benevolente, que aparece-nos a personagem Ana. Ana é a jovem contratada pela mãe de Bruno para fazer companhia ao menino nos dias em que ela (a mãe) realiza saídas noturnas, ao que tudo indica, para encontrar-se com homens, para se entregar a uma vida lasciva e para desfrutar de um mundo que não poderia pertencer a mulheres íntegras, muito menos a mulheres-mães. A jovem cuidadora é compreensiva, responsável e amorosa. Ana se compadece de Bruno. Cuida-lhe e está atenta às suas necessidades, inclusive afetivas. Ana é a moça-não-mãe guardiã do instinto materno e traduziria o estereótipo da identidade da boa mãe. Ana é aquela personagem secundária que ardidamente pode nos tragar e, assim, constituir o ponto que, caso a armadilha dos estereótipos nos conforte, pode nos conduzir à uma interpretação colonizadora, rendendo-nos a gestos interpretativos fáceis demais.

Nas cenas que constroem o desfecho do filme, temos Marta, depois de desleixadamente colocar um prato qualquer de alimento a Bruno, telefonando à Ana e pedindo-lhe “um favor” para cuidar do menino uma vez mais, justificando que teria “um compromisso”. Neste momento, do outro lado da linha, a voz de Ana questiona as escolhas da mãe, suas ausências e falta de atenção para com o filho. O discurso de Ana não poderia produzir senão os sentidos todos de uma culpa pesada, dolorida e insuportável para a qual Marta responde de modo defensivo, engasgado, hostil, gritado, mas também machucado. Bruno coloca uma blusa e levanta-se. A mãe desliga o telefone e senta. Ele vai ao encontro dela e recebe as palavras mais duras, explodindo nele próprio todo o peso de uma maternidade que não encontra ninguém para dividir a responsabilidade de cuidar de uma criança e de uma criança diferente: “Sai daqui. Vai-te embora. Não faço nada contigo. Não serves pra nada. Estás só para me atrapalhar a vida.”

A mãe chora. O menino chora. Ele busca a mão dela, coloca em seu rosto e estende sua mão, acariciando o rosto dela. O choro é seu único som. Não precisa do gravador. O choro é a linguagem comum. Apenas o choro reconecta aquele filho e aquela mãe naquilo que é a experiência que apenas ambos vivem, sentem e sabem.

O choro de Bruno e de Marta é o choro da solidão absoluta, da incomunicabilidade absoluta a que está fadada a alteridade deste menino e desta mãe sob a ótica da normalidade e dos julgamentos de um sistema social regado pelo patriarcado. Nem silêncio. Nem grito. É o som seco e a imagem seca do choro tudo o que resta à escuta no fim do filme. Quem sabe seja esta escuta aquilo que pode sacudir as evidências que apenas têm enchido de culpa as mães e têm se apiedado das crianças para, depois de tudo, continuar devolvendo-lhes socialmente a solidão e a presunção de nossa boa consciência sobre o que é a infância e o que é a maternidade. Somente diante desta escuta autêntica de toda selvageria – do silêncio do menino, do grito da mãe, do choro de ambos – teríamos em *Bruno* um cinema capaz de nos devolver uma necessária perplexidade. Um cinema que nos provoque o pensamento e o sentimento do mundo e que nos ajude a impedir, neste assombramento constante, de apenas capturar um entendimento muito ordenado e previsível da vida.





# PORQUE UM DIA ACABA

Mestrado

30'

2014





### Sinopse

Ricardo chega da universidade para passar a habitual noite de Natal com os pais e o irmão, mas apercebe-se de que algo não está bem. Naquele que deveria ser um jantar de celebração acaba por revelar-se toda a hipocrisia em que esta família tem vivido ao longo dos anos.

## Ficha técnica

### ATORES

João Silvestre; Luís Lourenço;  
Suzana Borges; Adão Monteiro  
de Castro

### ARGUMENTO

Luís Sérgio

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pedro Bessa

### DIREÇÃO DE SOM

Daniela Jesus

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Lebreaud

### MONTAGEM

Helder Faria; Luís Sérgio

### PRODUÇÃO

Cláudia Bento

### REALIZAÇÃO

Luís Sérgio



## Prémios e Exibições

FEST

Espinho, 2016

UBICINEMA

Melhor Montagem (Mestrado)

Prémio do Público - Melhor Filme  
de Mestrado

2015



# UM DIA, O REALIZADOR, VAI TER QUE CONTINUAR

ANA CATARINA PEREIRA

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

O desafio temático lançado aos alunos de mestrado, no ano de 2014, de realização de filmes que privilegiassem o grande plano foi aceite por Luís Sérgio. *Porque um dia acaba* tinha a premissa inicial e o guião certos para o efeito: “Ricardo chega da universidade para passar a habitual noite de Natal com os seus pais e irmão, mas apercebe-se de que algo não está bem. Naquele que deveria ser um jantar de celebração, acaba por revelar-se toda a hipocrisia em que esta família tem vivido ao longo dos anos” (sinopse do filme).

Em termos cinematográficos, é sabido que o grande plano separa o objecto de todas as coordenadas espaço-temporais, elevando-o e sublinhando-o. O movimento da câmara é suspenso, ou, em certos casos, termina naquela expressão, à qual não é necessário acrescentar mais nada, como Dreyer, Bergman ou Hitchcock tantas vezes comprovaram. Podem ter mudado os tempos, desde o início da História do Cinema, mas não parece ter mudado o modo de filmar a euforia, a degradação, o êxtase, a melancolia, o sobressalto e a penúria, como chegaria a vez de Luís Sérgio testar.

De um ponto de vista teórico, recordando as considerações de Germaine Dulac (1994), um plano é, pleonasticamente, aquilo que permite planificar, ou escrever um argumento como se de uma partitura de música se tratasse. Segundo Deleuze (2016), um filme é realizado por diversos profissionais, mas *o cinema do filme* é feito por uma só pessoa, pelo que apenas o cineasta sabe articular planos. A consciência do filme que pretende concluir é assim mensurável pela predeterminação dos planos que irá filmar.

No caso de *Porque um dia acaba* pressente-se esse conhecimento prévio, ou caminho que vai sendo percorrido a partir de um mote: “As famílias felizes parecem--se todas. As famílias infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”. Quando Tolstoi (2012) fez Anna Karénina pronunciar a trágica e concisa sentença, deveria ter presentes observações e vivências semelhantes às do jovem cineasta. Felizmente, a dado momento, Luís Sérgio consegue distanciar-se da experiência pessoal e criar uma história que nasce daquela mas que evolui de um modo distinto. No cinema, o mimetismo da realidade necessita menos de demonstrar uma fidelidade absoluta do que ser coerente. E ético. Nesse sentido, o filme distancia-se do óbvio e formula um final menos provável [alerta de *spoiler*]. Em termos gerais ou estatísticos (perdoe-se o novo pleonasma), poucos filhos assassinam o pai adúltero, sobretudo numa família urbana, de classe média, que não demonstra sinais de perpetuação – essa certamente mais frequente – de um caso de violência doméstica. No tipo de contexto que o filme recria, onde não terão existido episódios de agressões físicas entre os elementos do núcleo familiar, será mais comum assistirmos a jantares de Natal que culminam em exacerbadas discussões e anos de distanciamento, silêncios, costas voltadas e feridas por cicatrizar.

O filme que analisamos poderia assim partir do mesmo mote, apresentar idêntico tipo de planos e de estética, e culminar num epílogo inalterado, assumindo um desenvolvimento totalmente distinto. A hipótese de um final em aberto era fácil de concretizar, e talvez menos chocante, pela evidência da penúltima cena. Se o realizador tivesse feito o filho mais novo voltar a en-



trar na cozinha (quando a mãe fuma junto ao exaustor) na cena final, quem assiste ficaria na dúvida se o homicídio teria sido real ou uma deambulação do pensamento materno, a partir do momento em que ela saiu da sala para trocar os pratos, logo após os primeiros confrontos.

Regressando a Deleuze (2015), o autor diz-nos ainda que, numa análise fílmica, mais relevante do que identificar o tipo de planos usados, importa definir o tipo de imagens exibidas. Na sua perspectiva, classificar imagens-movimento significa agrupá-las consoante o tipo de percepção que instalam. E cada filme instala, por sua vez, o cinema, sendo o olhar do espectador mediado pela subjectividade perceptiva do cineasta. A sétima arte aproxima-se assim de uma ultra-percepção que nos impulsiona a ver mais coisas do que aquelas que vemos, distinguindo-se da televisão, que explicita tudo aquilo que é visto.

Luís Sérgio apresenta-se concordante com a perspectiva deleuziana, ao escrever, no seu relatório final: “A minha ideia para este filme nunca foi a de se assemelhar a um filme perfeito ou dentro das normas, muito pelo contrário, a minha ideia é a de ser um filme que chocasse de algum modo o espectador, com cortes bruscos, erros técnicos propositados e elipses, ou seja, toda a desconstrução do que estão de certa forma acostumados a ver.” (Sérgio, 2014) E acrescenta: “O filme tem o intuito de ficar ‘feio’ para o espectador, não perfeito, não o estereótipo.” (*idem*) Não obstante, considero que o filme continua a ser bonito. Bonito no sentido de belo, constrangedor e que nos



marca, recordando novamente Tolstoi (2013) e a sua resposta à questão: “O que é a arte?” A arte, entende o escritor russo, é tudo aquilo que nos infecta.

O filme de Luís Sérgio pretendeu produzir esse efeito. E acaba por produzir, através de dois modos distintos: 1) pelo uso da câmara à mão e filmagem de planos-sequência, que colocam o espectador na invisibilidade voyeurista de observador privilegiado; 2) ao transformar quem assiste na personagem com a qual mais se identifica. Nesse sentido, o espectador ou espectadora revê-se num filho que vive distante dos problemas da família e que apenas

se confronta com eles em tempo de férias. Ou num outro filho, socialmente inadaptado, que não estuda nem tem perspectivas de emprego, assistindo de perto às constantes infidelidades do pai. Pode também assumir-se como mãe católica, conservadora, que suporta estoicamente o seu suposto destino. Ou colocar-se na posição de anti-herói: o pai, casado há mais de vinte anos, com outros tantos de frustrações e cansaços profissionais, que busca conforto noutros braços.

A forma sintética como somos apresentados aos traços enunciados é um dos pontos fortes de *Porque um dia acaba*. Não obstante, apesar de este se constituir como um filme de personagens-tipo, recria também uma envolvimento maior e um contexto social marcante, num país de brandos costumes e seculares tradições. Em Portugal, em certos círculos que a curta-metragem faz transparecer, o adultério masculino é mais desculpável do que o divórcio. Apesar da institucionalização do casamento por amor, após séculos de uniões de interesses entre famílias, a separação continua a representar uma situação indesejável. Para que se evite, é então necessário reproduzir uma certa subserviência de um dos elementos do casal, que adopta o alheamento dos problemas como estratégia de superação. Não surpreendentemente, esse elemento do casal é, também no filme, o feminino.

Pelos motivos apresentados, *Porque um dia acaba* enquadra-se assim no que Jacques Aumont (2006) designa como “terceiro cinema” – um híbrido entre a exacerbação do cinema moderno e uma continuidade dos valores clássicos de representatividade. Um experimentalismo que valoriza a narrativa. Na curta-metragem aqui analisada existe coerência, perfeita legibilidade das causas e consequências, verosimilhança dos comportamentos e até representatividade das personagens. Paradoxalmente, questiona-se e opera-se uma desconstrução da representatividade tradicional, por meio do jogo com a imagem: o imprevisto, o subjetivo e o sensorial entram em cena no cinema de Luís Sérgio. As ações, os gestos, as expressões faciais, a brusquidão e o

silêncio não são mais do que reflexos de emoções íntimas, que a câmara e a montagem urgiram em buscar.

Os objectivos de Luís Sérgio parecem, deste modo, ter oscilado entre dois pólos: criar um encadeamento verosímil de cenas e, simultaneamente, destacar os estados psicológicos em que cada uma das personagens se encontra imersa. Como exemplo, detenhamo-nos no modo como o tema da religiosidade é introduzido na conversa, sem aproveitamento do contexto natalício, que seria o mais evidente: Ricardo tem um trabalho da faculdade para concluir, sobre a influência da religião na vida das pessoas; a mãe fala daquela como conforto e inspiração em tempos de crise, mas João ridiculariza o raciocínio mostrando-se descrente na suposta evolução da humanidade. Por estas razões, ao contrário do que costuma observar-se, o filme não nasce do processo de montagem ou edição, mas do diálogo do realizador com a equipa de actores, bem como da sua capacidade de transformar cada fala numa síntese de informações essenciais sobre a família em foco.

Não desvalorizando o trabalho de fotografia, som, direcção artística ou produção, nem tão pouco os pequenos erros de primeira obra com que somos confrontados, encaro-os como complementos de um processo mais exigente que seria o de dirigir a actriz Suzana Borges e os três actores com que contracena. A opção pela restrição de todas as sequências fílmicas aos elementos da família (e a não visibilidade da amante de quem apenas se fala) aumenta o grau dessa exigência. As imagens em movimento a que assistimos levam-nos, não obstante, a distanciar as actuações de Suzana Borges e de Luís Lourenço dos outros dois actores, tendo os primeiros conseguido sustentar todo o filme.

Nesse sentido, escrever sobre o primeiro trabalho dirigido por um jovem cineasta é um exercício de equilíbrio entre o controlo de expectativas e a inevitável antevisão de um futuro próximo. Ao contrário do que o título indicia – a inevitabilidade do término – neste caso, um dia, Luís Sérgio terá



que continuar. A antecipação que posso aqui realizar resulta, portanto, da visualização atenta da curta-metragem e do conhecimento de algumas das referências que o jovem cineasta assume. Se pensarmos em Lars von Trier, diremos que o percurso do realizador dinamarquês se pauta por uma certa unicidade na personagem feminina, como se Bess, de *Ondas de paixão* (1996), Selma de *Dancer in the dark* (2000), e Grace de *Dogville* (2003) fossem uma personagem colectiva, ou uma única, tragicamente reinterpretada nos diversos filmes. Para além de von Trier, Luís Sérgio assume ainda João Canijo como outra das suas referências cinematográficas, na qual podemos sublinhar um constante recurso ao classicismo trágico, ao mesmo tempo que questionamos se Dalila de *Sapatos pretos* (1998), Carla de *Noite escura* (2004) e Lúcia de *Mal nascida* (2007) não serão a mesma mulher. Será provavelmente nessa repetição que assentam os seus estatutos de autores. Ora, revelando Luís Sérgio uma acentuada predilecção por cineastas de mulheres, pergunto se não iremos reencontrar esta mãe nos seus próximos filmes, com uma renovada apetência narrativa pela tragédia e pela estética

que buscou alcançar na primeira curta. Não posso mais do que indagar, sendo essa uma forma particularmente legítima de análise e reflexão.

Em conclusão, gostaria de mencionar o facto de este filme valorizar o formato curta-metragem, ao invés de o apresentar como um estágio de experimentação, pré-longa. Na nova geração de cineastas portugueses, a que Augusto Seabra chamaria precisamente “geração curtas”, assiste-se a uma uniformização desse processo, com os nomes de Miguel Gomes, João Salaviza ou Leonor Teles a serem distinguidos internacionalmente. Paralelamente, nos últimos anos, realizadores consagrados como Manoel de Oliveira, Teresa Villaverde, João Botelho ou Pedro Costa têm sublinhado o valor e as potencialidades artísticas do formato em filmes seus. Em comum, as duas gerações apresentam a decisão que, em dado momento, são compelidos a tomar (e à qual Luís Sérgio não terá sido alheio): a de optar por uma curta baseada em diálogos ou uma curta não-verbal e mais contemplativa. A sua já referida opção pelo desencadear de falas viria a ditar uma evolução narrativa linear, com tempos rigidamente fixados. A força deste trabalho reside assim na capacidade de sintetizar vinte anos de uma história familiar na concisão de um jantar de Natal. Ou seja, em trinta minutos de filme. Quando, um dia, Luís Sérgio continuar, espero que mantenha o estilo que já começamos a identificar, traçando um caminho próprio e de relevância nos sinuosos caminhos do Cinema Português.

## Referências

- Aumont, Jacques (2006). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Deleuze, Gilles (2016). *A imagem-movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2015). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dulac, Germaine (1994). *Écrits sur le cinema: 1919 – 1937*. Paris: Editions Paris Expérimental.
- Sérgio, Luís (2014). *Relatório de realização do filme “Porque um dia acaba”, para obtenção do grau de mestre*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Tolstói, Lev (2012). *Anna Karénina*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tolstói, Lev (2013). *O que é a arte?* Lisboa: Editora Gradiva.



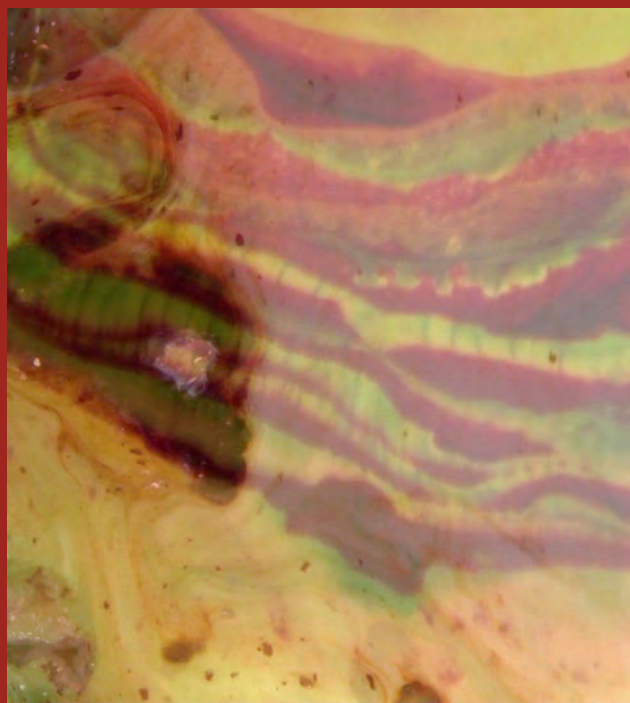


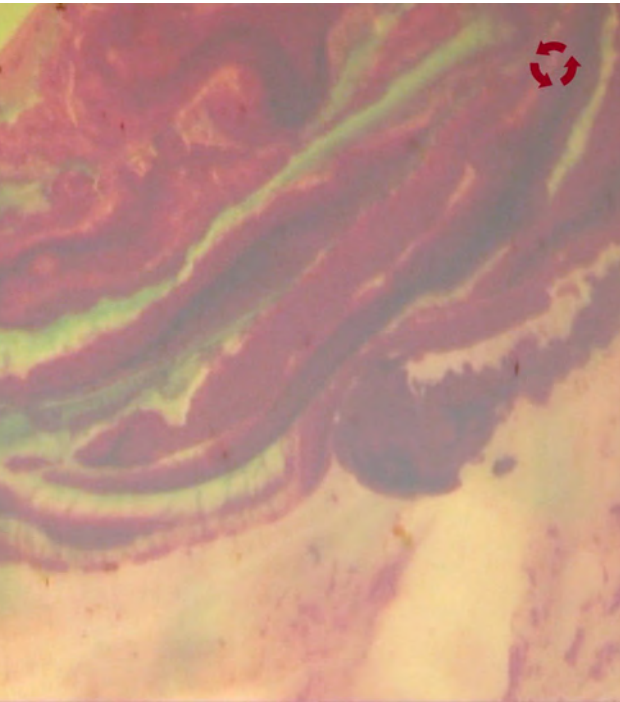
# **(RE)CICLO**

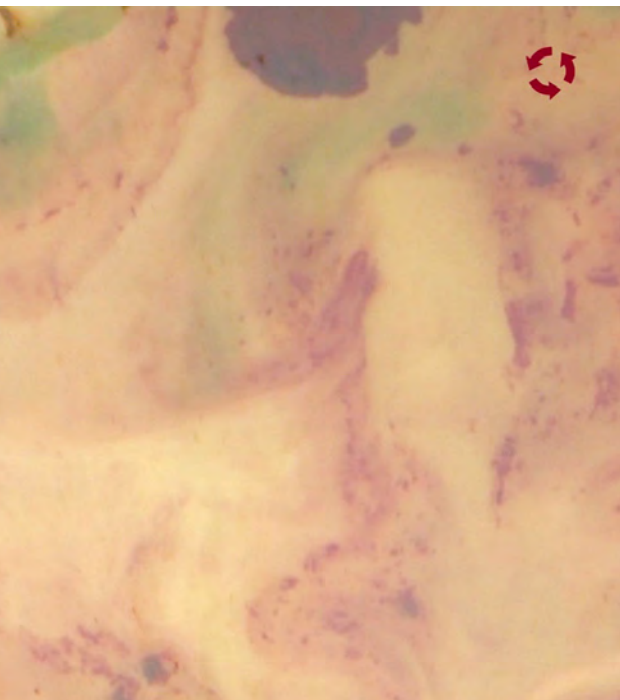
**Mestrado**

**15'**

**2014**







### **Sinopse**

Curta-metragem em *stop-motion* sobre ciclos, círculos e reciclagens.

### **Ficha técnica**

REALIZAÇÃO

Humberto Guedes

## Prémios e Exibições

UBICINEMA  
Prémio do Júri - Melhor Filme  
de Mestrado  
2014



# REALIDADE DA FICÇÃO DA REALIDADE

**THIAGO PICCININI**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE / UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

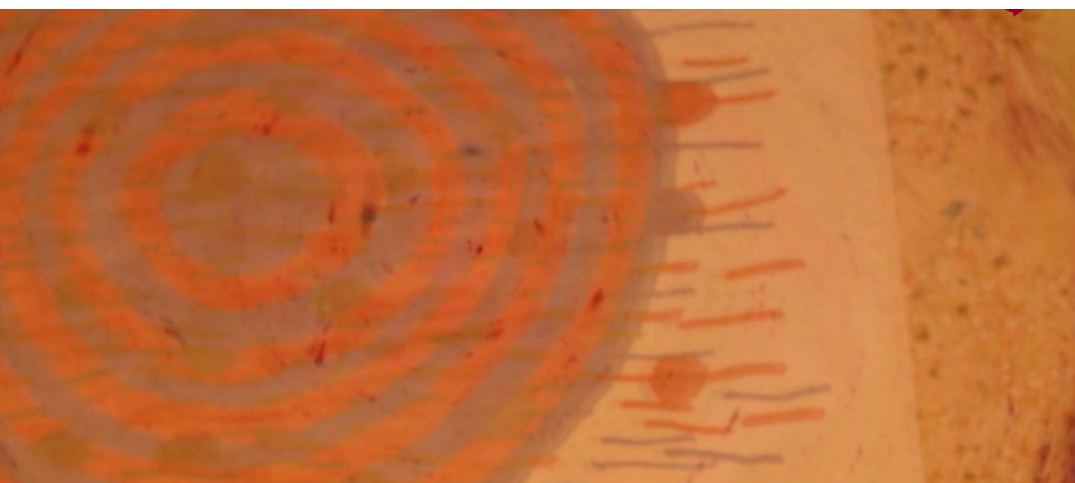
De que maneira podemos classificar um filme como experimental? Em que momento ele esbarra no limiar da narrativa? (Re)Ciclo, de Humberto Guedes, apresenta o problema e esboça uma resposta.

Com seu título escapando da obviedade pelo detalhe do prefixo “re”, o curta-metragem expõe a mais absoluta de todas as narrativas: a vida em sua essência biológica e desdobramentos filosóficos. Aliás, importa ao filme e importa à sua compreensão que o prefixo seja tão percebido pelo espectador. Não há, de fato, um ciclo da vida. Se a imagem genérica da ultrassonografia de um nascituro, utilizada pelo realizador, nos leva a imaginar o princípio na concepção (ou no nascimento), e o conseqüente término na morte, a partícula do título nos nega essa generalização e nos lembra da singularidade de cada indivíduo. A vida se recicla. Ela se aproveita de suas bases para deliberadamente não perseverar em um arranjo já experimentado, mas sim se reinventar.

É interessante perceber a tensão estética resultante do diálogo entre temática e suporte. Sendo a temática o (re)ciclo da vida, as quatro linhas retas que delimitam o quadro parecem resistir aos estímulos visuais e sonoros propostos pelo realizador. Talvez daí venha a insistência exagerada — e *audiovisualmente* prazerosa — nas formas arredondadas. O espectador precisa entender que a restrição espacial se dá apenas por caráter técnico, e não por opção. Em um âmbito microscópico, ainda, poderíamos lembrar de outra restrição, a do dispositivo de captura, que imprime a realidade em milhões de *pixels* quadriculados.

A limitação de possibilidades imposta pelo digital é exemplificada na sequência que se segue à apresentação dos diversos pratos sujos. Nela, as manchas multicoloridas nos remetem às experiências de intervenção direta na película (animação direta), consagrada por artistas como Norman McLaren e Stan Brakhage. Para conseguir tal efeito, obviamente Humberto não pôde utilizar as manipulações no suporte. Para tanto, elaborou uma mistura com corantes alimentares, leite e detergente para louças e, com o auxílio de um ventilador para provocar movimento, a filmou.

Se por um lado as técnicas utilizadas remetem a uma estética experimental, com influência de realizadores consagrados desse segmento do audiovisual, por outro, temos a insistência em um caráter narrativo, particular, inclusi-



ve, à própria forma de se observar a vida, a qual, invariavelmente, acontece em uma linha do tempo cujo sentido aponta apenas para o futuro. A vida consolida-se na sucessão de eventos, e o filme de Humberto segue esse roteiro.

Como já citado, o filme apresenta a imagem de um feto logo no início. É assim que a narrativa se inicia e é assim que escolhe representar a primeira etapa da vida: o nascimento. Logo em um momento posterior, entretanto, a narrativa pede espaço para uma espécie de *flashback* com o objetivo de, utilizando uma abordagem quase didática, ilustrar a concepção. Um espermatozoide segue por caminhos improváveis até chegar à casa.

Essa sequência descrita no parágrafo anterior revela uma outra característica marcante do filme: a mistura de diferentes técnicas ao longo de todo o curta. Nesse caso, foi adotada a técnica de *stop motion*, porém, prosseguindo o visionamento, iremos perceber que o realizador decide experimentar também o *light painting* e a já citada emulação de animação direta. Isso nos demonstra que mais do que um curta experimental, ele é experimentalista. Trata-se de uma obra aberta a exercícios diversos e não apegada a determinadas correntes. Aliás, nada poderia ser mais apropriado para representar o ciclo da vida do que a liberdade em explorar.

Seguindo-se à sequência da concepção, temos o que entendo como a primeira elipse temporal do curta, ou mesmo a elaboração de um *time lapse*. As imagens de objetos redondos girando de maneira acelerada — junto com elementos visuais que, acompanhados da banda sonora, promovem uma leve sensação de caos — indicam o tempo passando e o modo como somos atingidos por ele.

O *time lapse* prossegue por mais alguns momentos e muda sua abordagem. Ao invés de mostrar objetos girando, começa, em uma montagem frenética, a fornecer uma quantidade imensa de informações visuais. Vemos uma quantidade tão numerosa de elementos que passamos a absorver não mais as imagens concretas e passíveis de uma interpretação mais apurada pelo espectador quando do seu visionamento, mas sim um volume de sensações que nos remete a sentimentos e experiências pessoais. E é nesse momento que percebe-se algo que até então não havíamos notado: a vida é um fenômeno universal, *(Re)Ciclo*, porém, é uma representação extremamente ocidental dela.

Sinais de trânsito; globos de danceterias; potes dos mais variados produtos; marcas grafadas em língua inglesa; HQs; personagens da cultura europeia. Tudo representa um ponto de vista bastante fixado geograficamente, o que é confirmado, principalmente, pela exposição da imagem da Virgem Maria, símbolo da ancestralidade dos valores ocidentais. O ritmo frenético da sua representação, em si, também indica um olhar dotado de diversas particularidades. É a visão de quem nasceu e cresceu rodeado pelos mais diversos estímulos de consumo e imaginário desenvolvimentista. O tempo presente passa a ser apenas um intermediário entre um passado que precisa se tornar cada vez mais distante e um futuro cada vez mais urgente, e Humberto capta essa sensação e oferece aos espectadores.

Apesar de Humberto abordar aspectos absolutamente urbanos para construir a atmosfera caótica dessa passagem, ele os intercala com imagens de frutas e áreas rurais, quem sabe como um contraponto que não cumpre a sua função de apresentar um outro lado, mas a de colaborar com o sentimento de confusão proposto pelo realizador para o *time lapse*. Finalizada a passagem temporal, temos um breve momento de cartelas pretas, talvez para confirmar que uma nova etapa do ciclo da vida será abordada, ou mesmo uma perspectiva diferente de etapas anteriores.



O caráter narrativo do curta ganha um reforço com a proposta do realizador em colocar a imagem de diversas refeições antes e depois de serem consumidas. Nesse caso, podemos perceber esse aspecto por dois vieses. Primeiramente, a obviedade da qualidade consecutiva em mostrar um prato cheio e outro vazio; depois, por cada uma dessas refeições corresponder a um momento diferente. Se no nosso cotidiano alguns rituais se repetem, o de alimentar-se com frequência bastante regular é algo que o realizador soube capitalizar de modo muito eficiente para afirmar, mais uma vez, o viés cíclico de nossas vidas.

Um ponto importante dessa sequência diz respeito à utilização da banda sonora. Além de ela ser utilizada como um elemento de transição da sequência anterior para esta, a música parece incorporar-se no registro visual de maneira muito orgânica. O ritmo dela leva a montagem à frente, ao mesmo tempo que cria a sensação de que a imagem obedece, tal qual a música, a um compasso. Tendo cumprido essa atribuição, ela ainda serve para conectar a sequência atual à posterior.

O caos seguinte, derivado das imagens abstratas e distorcidas, será mais uma vez guiado pela trilha, agora manipulada de tal forma que saia de sua execução natural e apareça em *loopings*. A sobreposição de planos, junto com essa confusão sonora, nos mostra uma fuga breve da narrativa linear da vida. Distinguindo-se das sequências anteriores, esta nos relembra que a racionalidade da representação e interpretação — mesmo que utilize como suporte um modelo experimental — não pode ser uma regra. O caos da vida pode assumir a forma de um volume imenso de informações em pouco tempo, assim como pode rejeitar qualquer forma e expressar-se através de um registro abstrato.

Chega o momento, então, de o realizador nos apresentar a morte. Possivelmente essa seja a parte mais difícil, uma vez que se trata apenas de uma impressão nunca testada. A saída encontrada por Humberto, entretanto, mostra-se bastante eficiente e de fácil entendimento por parte do espectador. Ainda insistindo em figuras circulares, vemos uma porção de discos de vinil, já há muito aposentados do *mainstream* comercial. Uma ótima metáfora em que o antigo representa o envelhecido.



Para compor a ideia de morte, Humberto ainda utiliza a canção “A morte saiu à rua”, de Bezegol, cujos versos logo entregam o que se passa. Talvez, para a compreensão do espectador, não fosse necessário que a música confirmasse o que a imagem por si só já demonstra de maneira convincente, porém a beleza do resultado justificou essa composição pleonástica.

Um filme intitulado de (Re)Ciclo, entretanto, não poderia terminar com a morte. Temos um anoitecer que não nos aponta para o fim, mas sim para um recomeço. Vemos novamente a imagem do espermatozoide e a de uma pessoa, não identificável, caminhando entre duas ampulhetas que indicam, de um modo criativo, o *clichê*: o tempo não para. *Fade out* e créditos.

(Re)Ciclo percorre seus quinze minutos e noto algo muito curioso. O seu último plano traz a inscrição do ano em que foi realizado. Uma obra que trata do ciclo da vida e da inevitável sucessão do tempo insere-se em um recorte temporal específico, satisfazendo, provavelmente, exigências normativas. E nisso percebemos que as particularidades em cada escolha na forma de representar a vida reforçam que o (Re)Ciclo, de Humberto Guedes, é, definitivamente, e inscrito no tempo do realizador, o (Re)Ciclo de Humberto Guedes.





**SE FALO COM  
DEUS REZO,  
SE DEUS FALA  
COMIGO SOU  
LOUCO**

Licenciatura

6'

2014





### **Sinopse**

O tema da curta-metragem surge a partir dos sintomas e comportamentos dos indivíduos com perturbações obsessivo-compulsivas e bipolares. O objectivo não é dar a conhecer ou caracterizar estas perturbações, mas explorar e interpretar os sentimentos e sensações consequentes.

## Ficha técnica

### ATORES

Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira;  
Laura Del Rio; Bernardo Oliveira;  
Jay Collin.

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira

### DIREÇÃO DE SOM

Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira

### MONTAGEM

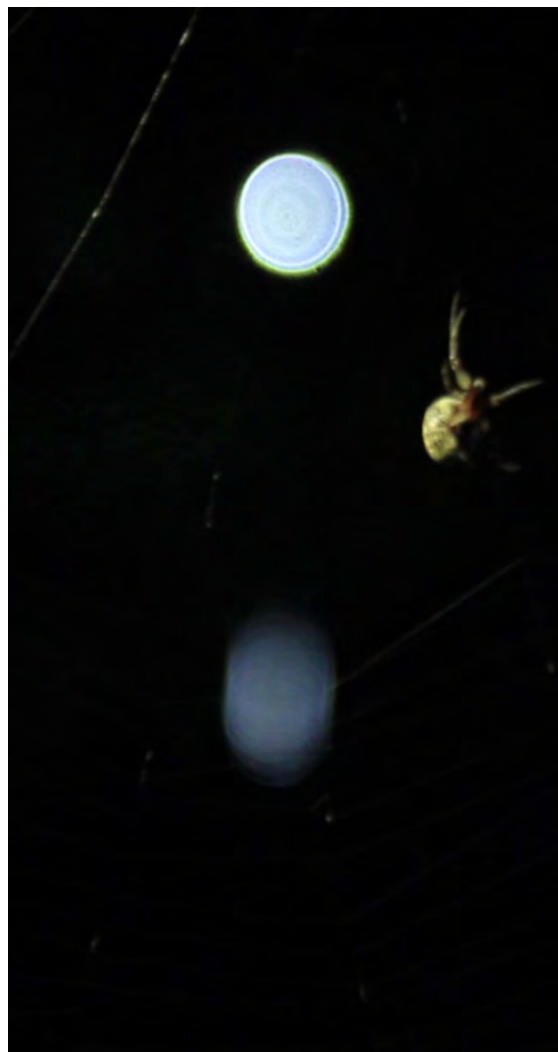
Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira

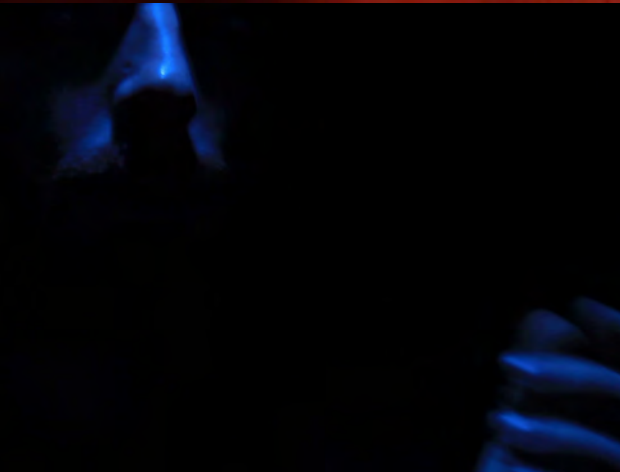
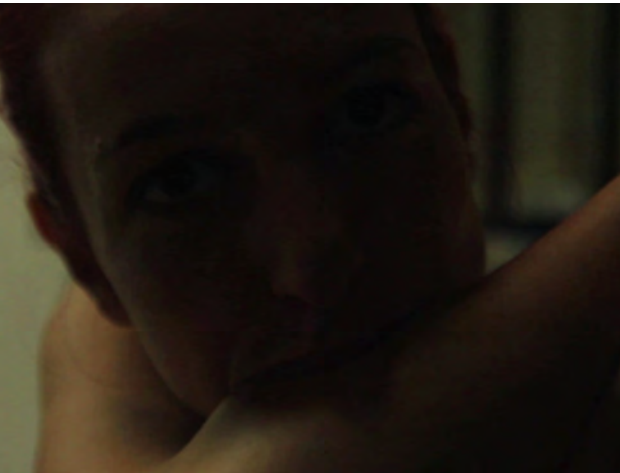
### PRODUÇÃO

Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira

### REALIZAÇÃO

Sara Gradiz; Rita Nobre; Joana Oliveira





## **Prémios e Exibições**

UBICINEMA:

Melhor Montagem – Licenciatura

Melhor Som – Licenciatura

2015

# ARMADILHA PARA CAPTURAR A IRREALIDADE: CINCO PEQUENAS REFLEXÕES EM TORNO DO CURTA

**BERNADETTE LYRA**

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

## 1.

O cinema é a inscrição do movimento – escreveu, um dia, Lyotard (1978: 357).

De fato. Toda espécie de movimento se inscreve em um filme: movimento de atores, de objetos, de cores, de luz, de focos, de enquadramento, de montagem, de palavras e sons.

Ou seja, um filme é um móbile imenso, que adquire sentido quando se materializa diante dos olhos de espectadores.

Mas espectadores estão sujeitos a visões desiguais.

Esta é a dor mais secreta de um analista: saber que qualquer modelo de análise fílmica jamais é preciso e está sempre fadado a um deslizamento.

No entanto, o ato mesmo de analisar é preciso.

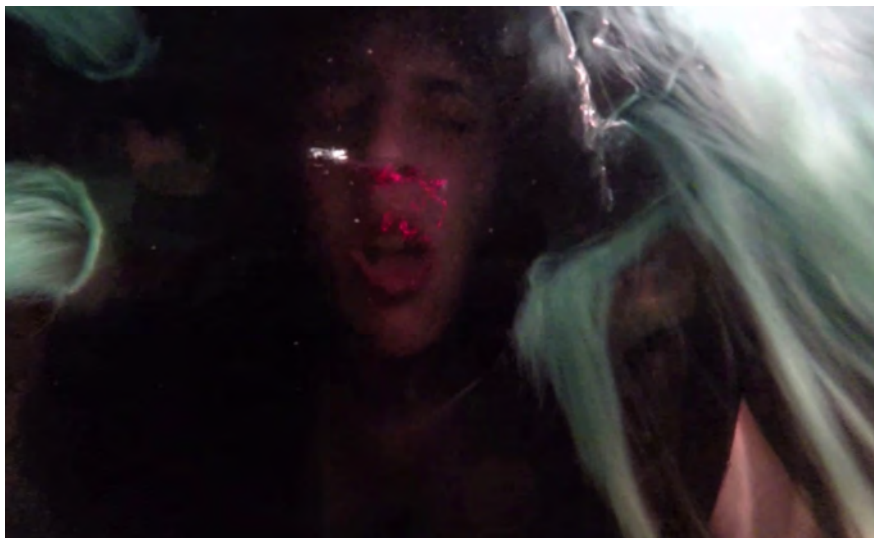
Como resultado desse paradoxo, quem se atreve a empreender a análise de um filme deve estar aparelhado com instrumentos de navegação que permitam uma rota segura pela incerta viagem.

É o que faço, agora, diante de *se falo com deus rezo, se deus fala comigo sou louco* (2014) de Rita Nobre, Sara Gradiz e Joana Oliveira. Em primeiro lugar, pondo-me a perseguir os procedimentos cinematográficos firmados no eixo da técnica e do estilo; em segundo, tentando alcançar, na diegese, uma centelha longínqua, para além da intenção puramente científica e racional que nos protege com sua armadura de normas e leis.

## 2.

A narrativa, em *se falo com deus rezo, se deus fala comigo sou louco*, é aquela de um sistema de inscrições que perturba a repetição de elementos análogos à realidade, destruindo o regime particular de consciência classificado por Christian Metz como “efeito-ficção” (1988: 105).

Trata-se de um efeito capaz de conciliar, no espectador, a impressão de realidade com a impressão de sonho e de *rêverie*.



Esse tipo de narrativa, esmaltada pela infração à causalidade dos acontecimentos, amontoa planos e continuidade de planos sem aparente papel diegético, aproximando-se daquele modelo mais amplo que o cinema experimental inaugura ao abraçar os critérios da produção artesanal e da finalidade de gozo e estética mais próximos da música e da poesia.

Daí resulta, no turbilhão dos elementos filmicos moventes, um *link* com o chamado cinema-poesia, concretizado pela hibridez, consistente e constante, da fragmentação de sons e imagens, em contraposição a quaisquer desejadas intenções da história narrada.

Visto desse ângulo, *se falo com deus rezo, se deus fala comigo sou louco* não é um lugar em que se possa traçar topografias analíticas decisivas. É antes um lugar em que se dá a emergência de inúmeros sentidos. Um lugar que se oferece como um corpo instigante para que a análise, sobre ele, possa viajar.

### 3.

A partir de seu título, o filme se faz sobre o tema do ponto de vista.

A câmera é um olhar que subjetivamente se posiciona, com o auxílio da lateralidade angular das tomadas e o reforço do primeiro plano.

Ouso arriscar que, por conta de suas particularidades, esse ponto de vista do aparato cinematográfico está cimentado por um outro ponto de vista, feminino e oblíquo, que se deixa entrever na materialidade visual e sonora do filme. A esse respeito, ainda, haja vista a profusão de imagens em que mulher e água se misturam e se complementam.

Em uma espécie de prefácio, veem-se a cena de um jogo de mesa, uma visão urbana noturna de um veículo em velocidade, uma aranha que faz sua teia sobre o fundo deslocado das luzes da cena anterior, uma mulher que tece uma rede de cordas em cadeiras e fachadas superpostas, em tomada frontal. É o único instante em que se escuta uma voz a acompanhar a banda-imagem.

No mais, os jogos, as luzes na escuridão, a aranha e a mulher, ambas a tecerem sua teia, são elementos que vão se repetir, em menor ou maior destaque, ao longo de toda a superfície fragmentária.

Uma cosmogonia fantasmagórica é dada ao espectador observar em tomadas feitas muito de perto. A explosão de fogos de artifício cria um universo misterioso de astros. Bolhas se expandem em transparências. Mosaicos quase vegetais e paredões de pedra se exibem, por força da proximidade do foco.

O ponto de vista da câmera decide o que se mostra na tela. E os *clozes* de olhos abertos e fechados pontuam metaforicamente o reflexo desse “inconsciente ótico” (como diria Walter Benjamin, 1992: 119).

Exemplar é a cena da mulher que, ao se sentir observada, busca esconderijo atrás de um tronco de árvore, imediatamente antes do *close* de dois rostos que bem poderiam ser os rostos de humanos a decidirem o destino a ser dado às imagens capturadas pela lente.

#### 4.

Para além disso, a metáfora das teias sustenta um fio narrativo de sentido latente: a teia cósmica, a teia da aranha, a teia das cordas que atam as cadeiras forma uma cadeia tríplice que se toca e se desfaz como os lances dos múltiplos jogos retratados no filme. E, nessa trama, inserem-se pedaços de corpos humanos e de corpos desumanizados em forma de bonecas de plástico.

Os corpos espedaçados pelo uso técnico do primeiro plano e do plano detalhe são como recortes metonímicos da impossibilidade da integração entre os deuses e os homens, e, talvez entre os próprios humanos, no que tange a suas atividades e ações.

Desses recortes não se desgrudam as exasperantes cenas de autofagia que protagonizam uma tentativa não resolvida, porém simulada, de desintegração.

E se há algo a dizer sobre a banda sonora é que ela acompanha toda essa desintegração sem remédio, que as imagens corroboram e que já vem denunciada no antagonismo do título do filme.

5.

O filme é como uma armadilha feita para apreender uma realidade inalcançável e contígua. Configuradas nele estão as paralelas e esfumaçadas realidades que habitam a epifania ou a loucura.

Com a ressalva de que tudo o que se alcança, através das imagens e dos sons projetados a nossa visão, é apenas uma porta que se abre para deixar passar um fio de luz ou um olhar desmedido a roçar esse rumores que se retiram e desaparecem no nada, como aquela aranha após seu combate com o inseto de pernas quebradas que lhe poderia servir de alimento.

Uma alegoria dos horrores e das maravilhas que ilustram essa luta entre os contraditórios da vida, da morte e (talvez) do sexo?

#### **Referências:**

Benjamin, Walter (1992). “Pequena história da fotografia”. Em : *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água.

Liotard, Jean-François (1978). “L’acinéma”. Em : *Cinéma*. Paris: Klincksieck.

Metz, Christian (1988). *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.





# TRAMA

Mestrado

21'

2014





### **Sinopse**

Deixo-me ir. Percorrendo espaços, sentindo os ecos, ouvindo as memórias. Agarro gente em forma de arquivo, sinto o frio e o vazio das fábricas que ficaram sozinhas. Construo imagens, procuro sentidos. Faço uma escolha. O lado feminino das máquinas. A partir daqui, a trama começa a ser urdida.

## **Ficha técnica**

ARGUMENTO

Luísa Soares

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pedro Sousa Raposo

MÚSICA

Rodrigo Raposo

REALIZAÇÃO

Luísa Soares



## Prémios e Exibições

ARQUITECTURAS FILM FESTIVAL

Melhor Curta Portuguesa

Lisboa, 2015

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS

Coimbra, 2015

CINE AVANTE

Seixal, 2017

CINE ECO

Seia, 2014

FEST

Espinho, 2016

FESTIVAL INTERNACIONAL

DE ECONOMIA E GESTÃO DO ISEG

Lisboa, 2015

FIGUEIRA FILM ART FESTIVAL

FIGUEIRA DA FOZ

Melhor Curta Documental

Melhor Música Original

Menção Honrosa

Fotografia

2015

KIMFF - KATHMANDU INTERNATIONAL

MOUNTAIN FILM FESTIVAL

Nepal, 2015

MIFEC

Grande Prémio

Melhor Documentário

Porto, 2015

MOSTRA CINEMA DAS MULHERES

QUE FALAM PORTUGUÊS

Rio de Janeiro, 2017

PIMFF - PAKISTAN INTERNATIONAL

MOUNTAIN FILM FESTIVAL

Paquistão, 2016

PRÉMIOS SOPHIA ESTUDANTE

Lisboa, 2015

SHORTCUTZ

Porto, 2017

SHORTCUTZ

Vila Real, 2017

TEATROAGOSTO

Fundão, 2016

UBICINEMA

Prémio do Júri - Melhor Filme

de Mestrado

2015

VISTACURTA

Viseu, 2015

# FIADORAS DE MEMÓRIAS: A VIDA NAS FÁBRICAS SOB A PERSPECTIVA FEMININA

MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

O que se consegue ver ao voltar o olhar àquilo que já não é? Dentre as histórias possíveis, como escolher aquelas que vão ser contadas? Se a memória é um exercício que se perfaz no presente – já que atualiza uma ausência e só assim autoriza um sentido para a experiência pretérita –, nos fragmentos fugidios de sons e imagens resistem traços de vidas que esperam por se perenizar, convertidos em matéria de cinema.

O gesto fundamental do curta-metragem *Trama* (Luisa Soares, 2014) é o de percorrer esses rastros, descobrindo “nos pormenores, os *pormenores*”, conforme sublinha uma das expressões mais poéticas da narração em *over*, com que a voz da realizadora conduz os espectadores pela narrativa fílmica. A assunção da primeira pessoa dá compleição ao relato, mas não faz da obra uma aventura autocentrada. É, ao contrário, recorrendo às histórias alheias, e as entrelaçando, que se tece o significado a um só tempo subjetivo e político de uma experiência dialógica: não o olhar da realizadora sobre as personagens, ou eventualmente o oposto, mas uma reflexão que se faz em partilha.



*Trama* contempla a participação das mulheres na indústria têxtil da região da Serra da Estrela, a conversão das então meninas em operárias das fábricas (já que muitas delas foram apresentadas ao trabalho ainda durante a pré-adolescência). Ora chegando à velhice, suas lembranças não somente aludem a um aspecto da história da industrialização em Portugal, mas também potencializam a análise crítica dos eventos contemporâneos, o outrora que teima em se imiscuir no tempo presente.

Ainda que o filme não se engaje explicitamente em uma interpretação política, estão lá os efeitos da opressão patronal, sob a égide do Estado Novo, que modulava a disciplinarização dos corpos pelas jornadas fabris e impunha punições severas àquelas que, durante o expediente, “fugiam” para fazer um lanche ou se esmeravam em pentear os cabelos das colegas. É emblemática, nesse âmbito, a fala de uma das antigas trabalhadoras: “Já que não podíamos brincar lá fora, brincávamos cá”. Não raro, a atividade na agricultura complementava as jornadas na indústria, que eram insuficientes para garantir a sobrevivência.

Se, em perspectiva, os relatos insinuem uma conscientização política que aflorou pouco a pouco entre o operariado que vivenciou o contexto do 25 de abril, são também permeados pelos jogos cotidianos e pelas relações de solidariedade construídas por aquelas que passaram praticamente toda a vida no espaço da fábrica. Misturam-se, assim, os episódios de aniversários, namoros, casamentos, gravidezes, nascimentos. Como fios que compõem um tecido, a unidade se completa por uma espécie de indistinção: a faixa sonora, com as narrativas memorialísticas, quase nunca é acompanhada por



imagens em caráter referencial: os depoimentos, assim, articulam ligações metafóricas com aquilo que se dá a ver, refratários ao estabelecimento de um sentido meramente ilustrativo.

Com a impossibilidade de se associar o relato e a personagem que factualmente o narra – ou ainda, a experiência e aquela que a vivenciou em específico –, o documentário dimensiona o aspecto relacional de toda construção identitária. Não se trata de reduzir experiências singulares a estereótipos, mas de recuperar o sentido histórico de formas de vida relegadas ao esquecimento: os sujeitos que “seguraram as últimas pontas antes do fim”, que “apagaram as luzes” quando sobreveio a decadência, e as fábricas, antes tomadas pelos ruídos das máquinas e das vozes, então se emudeceram, tornaram-se espaços escuros e abandonados.

Sobre os planos desses lugares vazios, muitas vezes, tornam-se audíveis as narrativas memorialísticas, à maneira de ecos. Um dos grandes méritos da elaboração estética em *Trama* é o de não secundarizar o trabalho com as sonoridades em favor das imagens: cada uma dessas faixas guarda relativa autonomia, mas é na relação entre as duas que se engendra o valor ensaístico da obra, a marca autoral de um sujeito que então acaba por se identificar aos motivos filmados pelo intento de se misturar a eles, e não o de transformá-los em mera matéria explicativa: aqui não cabe falar em observação neutra ou desengajada.

Os sons de máquinas a trabalhar, já na primeira sequência do filme, compõem uma ambiência acústica que antecipa o início da narração pela realizadora. Nesse momento, mais evocam do que determinam qualquer

associação temática, pois o plano escuro, sem nenhuma imagem, assume um efeito de densidade que impede a localização imediata do espectador no tempo e no espaço. O trabalho com esses ruídos alcança uma notável expressão formal por demarcar o ritmo da atividade fabril e, por associação simbólica, o pulsar dos corpos outrora conjugados às máquinas.

Como contraponto, os planos “mudos” que aparecem, sobretudo, ao final da narrativa, são prenes de um silêncio eloquente. Neles, a faixa imagética dispõe fotografias, em branco e preto, das trabalhadoras ainda jovens, sem indicação referencial que atribua a elas um nome ou qualquer outra particularidade, mas, em efeito de fusão, sobrepõem-se imagens de um tear mecânico em movimento. Ao mesmo tempo em que essa combinação sugere uma crítica à condição de anonimato que relegou à invisibilidade toda uma classe social, também conota a ideia de uma história que pertence à experiência coletiva da região, cujas tradições foram forjadas em grande medida pela presença da indústria têxtil naquele período.

Ainda que não ancorados em um nome próprio, numa das últimas sequências, os rostos e os corpos das personagens, hoje senhoras de idade, preenchem os espaços repletos de despojos fabris, fazendo deles lugares de lembrança: é como se um reencontro com o passado, tornado possível pelo exercício do filme, intentasse uma ligação entre as duas pontas da vida.



Diante da óbvia impossibilidade de se recuperar um momento esvaído, o cinema, entretanto, mostra seu peculiar modo de resistência, acolhendo em cena aquilo que se perdeu. É assim que, em um segmento anterior, imagens de atrizes muito jovens são “invadidas” pelas vozes das antigas operárias. Tão inalcançável quanto desejada por nós, a eventual possibilidade de recuo no tempo só teria razão de ser se a experiência contemporânea permitisse uma espécie de reescrita ou de reflexão sobre aquilo que se viveu. É esse o sentido forte do anacronismo, que, para além de uma impropriedade cronológica, aponta para a vertiginosa conjugação de fenômenos separados no tempo e no espaço, aproxima-os, expõe suas semelhanças e interdependências. Construir uma história, ou mais exatamente, uma reflexão por meio de imagens pressupõe fazê-las trabalhar para suscitar deslocamentos, propondo novos sentidos às práticas sociais de que são o rastro ou o testemunho.

Outros planos encenados pelas jovens são silenciosos ou pontuados pelo minimalismo da trilha sonora original de Rodrigo Raposo. Nessas composições, as meninas ora estão imóveis ora desempenham movimentos muito detidos, como na cena em que são captadas a distância no interior de três janelas paralelas, que funcionam como *frames*. Na perspectiva do espectador, conforma-se aí uma história observada ao longe, que se desenrola tão lentamente quanto um novelo de linha (imagem-condensação que é um motivo recorrente no filme). Entretanto, nas circunstâncias em que as jovens

encaram fixamente a câmera, o próprio espectador torna-se implicado no enredo, como partícipe de uma trama que alcança o presente e torna sensíveis alguns impasses socioeconômicos do Portugal contemporâneo.

O documentário, com efeito, pressupõe uma espectralidade que trabalhe ativamente para a composição dos sentidos, não apenas pelo arranjo estético que inviabiliza uma leitura “didática”, mas também por suscitar correspondências ligadas à necessidade de se reconstruir uma história em vias de desaparecimento, reconhecendo nela a complexidade da participação feminina no processo de industrialização então emergente, assim como as decorrências da deslocalização da atividade fabril no atual contexto de transferência de capitais e precarização do trabalho.

Nesse âmbito, o fato de o filme ter sido realizado enquanto Luisa Soares cursava o mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior (UBI) assume um aspecto fundamental quanto aos propósitos enunciativos. Em *Trama*, ela declara textualmente o fascínio em relação a imagens e objetos desconhecidos, mostrando-se uma colecionadora desses pedaços de memórias vividas pelo outro. Entre tantos fragmentos, elegeu aqueles que tinham ligação estreita com a região onde concluiu uma etapa importante de sua formação acadêmica e profissional. Descobrimo, em episódios situados e pontuais, uma história que é extensiva a todo um grupo social, deu expressão à possibilidade de ressignificação dessa mesma experiência.





# DANAE

Licenciatura

5'

2015

# EM VEZ DE MIMOS, SEMEAVA OVOS NAS COSTAS

Licenciatura

3'

2014





## **Sinopse**

### **Danae**

O filme aborda a vida de uma personagem da mitologia grega, Danae, mãe de Perseus e alvo de paixão por parte de Zeus. Além de uma homenagem ao conto, é também uma metáfora sobre a fertilidade da natureza.

### **Em vez de mimos, semeava ovos nas costas**

Vídeo experimental sobre uma relação interpessoal, a projeção que um indivíduo faz sobre outro e o inverso.

## **Ficha técnica**

### **Danae**

ARGUMENTO

Laura Vilares

DIREÇÃO DE ARTE

Laura Vilares

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Laura Vilares

EDIÇÃO

Laura Vilares

MÚSICA

Cláudia Leite; Laura Vilares

REALIZAÇÃO

Laura Vilares

SONOPLASTIA

Cláudia Leite; Sérgio Braga;

Laura Vilares

### **Em vez de mimos, semeava ovos nas costas**

MONTAGEM

Laura Vilares

REALIZAÇÃO

Laura Vilares

SONOPLASTIA

Laura Vilares; Cláudia Leite

## Prémios e Exibições

### **Em vez de mimos, semeava ovos nas costas**

MIFEC

Porto, 2016

PRÉMIOS SOPHIA ESTUDANTE

2º Lugar - Animação

2015

UBICINEMA

2015



# ***DANAE E EM VEZ DE MIMOS, SEMEAVA OVOS NAS COSTAS DE LAURA VILARES***

**ANTÓNIO COSTA VALENTE**

AVANCA FILM FESTIVAL / UNIVERSIDADE DE AVEIRO

## **Primeiro**

Um ovo e uma vagina têm quase a mesma forma. Ambos mergulham numa latência de sinal que parece transportar relações, referências e focalizações que entroncam e envolvem-se no processo conhecido do nascimento. Ambos têm no começo o limbo da sua plenitude imagética enquanto símbolos do essencial, mas ambos entroncam também nos caminhos do imprevisível.

De alguma forma começar | nascer nada significa em previsibilidade futura por conter quase só fragilidade e um campo aberto e portanto confuso de desenvolvimentos e possibilidades.

Terá sido por este contexto que parte significativa de desenvolvimentos da história moderna e contemporânea da arte tem encontrado, nestes dois objetos/peças/núcleos/contextos, a simbologia exploratória de tantos projetos com que se tem evoluído, concretizado e caracterizado tanto da nossa criatividade artística contemporânea.



Um ovo é uma bola a quem se parece ter recusado a universalidade da sua forma e a adaptabilidade total à totalidade do contacto material. A vivência tridimensional a 360° de uma bola trava fortemente na sua quase igual forma de um ovo. O ovo, ao contrário da bola, cai, move-se sem previsão total, adapta-se diferentemente ao mundo onde acontece um contacto. Um ovo tem história porque a faz, motiva-a, implica-a, irracionaliza-a, promove percursos onde se poderia promover estabilidade. O ovo é a pura instabilidade que parece ter motivado a forma de avanço de uma bola de rãguebi que progride no campo voando para trás.

O começo e o nascer num ovo nunca acontece por crescimento. Afinal um ovo só é ovo quando atinge a sua forma visível num espaço exterior, quando contacta com o ar que todos respiramos, quando faz parte do nosso mundo visível. Mas tudo só acontece (o nascer e o começo que mais simboliza), tudo começa quando o ovo termina, quando se quebra, parte, morre. Termina aí a sua forma perfeita, a que sempre evoluiu nos espaços e nos contextos imperfeitamente.

A vagina não é um ovo. Desenhada velozmente parece ter nascido de um ato rápido de pura criação. Expressionista, escondida, propositadamente talhada num lápis pouco afiado, de multi rasgos e complexas mutações que



parecem tornar inapropriado o aproximar ao ovo. Serão tão somente o branco e o preto da mesma cara? Terão por cá o desejo de batalhar conceitos para os multiplicar e daí reduzir a cinzas o que poderia ser uma teoria fundamentada do começo, do nascimento? Ou serão só complementares? Afinal vaginas há por onde os ovos vêm à luz e chocam com o respirar do nosso ar.

Não sendo o ovo, não o será em forma de gemada? Não o será sem casca? Não terá essa função da imortalidade do ovo, na existência mutante da transformação subsequente que justifica a ideia de que nada se perde? A vagina estará por aqui? Será a junção do ovo com um imenso seio | monte de açúcar? Será o húmido sugar numa catarse linfática onde a multitude de cada porção de açúcar chupa o interior do ovo e perfaz volume de escultura eminente – um nascer de matéria de duas vias.

Vulva talhada no rasgo criativo da doçura? Da gema, da clara, do açúcar? Da gemada como crescente de um esmagamento? De um conturbado e bravo ato de submissão de matérias? Ou simples e temporal desmembramento providencial molecular?

Protegida mais que escondida, criada de rasgos, de punções, de febre, a função do nascer, do começo tem na vagina a flor local de uma tese perene.



### **Filme *Danae***

Uma imagem de mil esponjas abre o filme.

Um título? Letras surgem juntas onde a luz e pequenos elementos deixam-nos poisar sobre uma palavra onde tudo acontece, mas onde nada substancialmente a transforma.

Umhas longas barbas portam um velho que foca uma nudez feminina. A barba é agora baba.

Entre uma quase infundável cabeleira, entre isso e cama, cabelo rodeia corpo nu.

A terra entre a vagina, a humidade, um dourado que tudo invade num corpo antes do nascer.

Nasce – uma nova personagem e nascem ovos verdes?

Da lembrança de transformação entre alguma quietude do título, surgem sobre o recém nascido os verdes e os pequenos elementos, cobrindo-o (protegendo-o?).

Um copo (um mundo reduzido) ou o velho parecem salvaguardar entre as mil esponjas o que poderá ser a origem do recém nascido. Mãe, filho, braços, mão e caminho para o velho.

Quatro minutos de muitos elementos multiplicando as imagens do seu suporte.

### **Filme *Em Vez de Mimos, Semeava Ovos nas Costas***

Um óculo (forma obrigatória e minimal para o nosso espreitar), e depois um título.

Um par azul.

Ovos e plantas que nelas nascem.

Elementos da natureza (moldados em matérias fora dela), e o par azul mais próximo. E nós também mais próximos.

De costas, nas costas, ranhuras e os ovos surgem.

Plantas? Ovos? Ovos de plantas?

Passos de quem só isso pode fazer? Minimal corpo funcional? Um percurso de começo?

Par azul, sempre próximo, agora preparado e esperando. Par azul invadido, coberto.

Um ovo. Dois minutos de um filme e de um par azul.

### **O som**

Um som orgânico como o respirar e tudo o que se possa fazer por ali ao mesmo tempo. Soprar, chupar, latejar, língua contra paredes bucais e todo o som animado por um corpo explorado enquanto se tenta respirar. O som dá um abraço às imagens, como as personagens do filme o vão fazendo. Tudo parece sair duma mesma família, num momento que se capta ao vivo numa contínua *performance*.

Um som em bruto, sem procura de afinações, reformulações. Corpo como é, é assim o som que dele vem e se cola aos filmes.

### **As matérias**

Húmido, desmembrado, sulcado, rasgado no lugar de cortado, cada matéria dos filmes é um manancial de expressão interventiva dos dedos, das mãos, dum fazer contínuo onde o lugar das ferramentas tem pouco por onde se expandir.

Moldados na plasticina, nas pastas brutas sobre corpos rijos. Objetos reconhecíveis atacados de um quase frenesim de ação, transformação e muitas vezes multiplicação. Tudo se anima, incluindo e sobretudo o que permite a imagem: a luz.

Fontes de luz que ou tudo iluminam ou disso escapam, num jogo constante de experimento, de “se”, de quase caótica construção de possibilidades.

O corpo da criação diverte-se a consolidar indefinições na matéria apetecivelmente transformável.

Cada pedaço de pasta é um repto à decoração sobreposta, ou ao voltar a eclodir por ali um novo crescimento. Pastas que se moldam numa animação por vezes dançante, pastas por vezes imóveis num jogo em que outros elementos se lembram de lembrar o princípio do imparável com que estes filmes sempre se envolvem.

Contrastes de cor para sobrepor o poder claro de um ovo, negros de rubro pendor onde humidade parece sufragar. O poder do calor tórrido emanado de cada imagem.

### **A autoria**

Dois filmes, duas obras de princípios de quem marca início de escolha, de carreira, de expressão. Laura Vilares, autora para acompanhar e voltar a espreitar.





# O CÉU AQUI É MAIS BAIXO

Licenciatura

26'

2015





### **Sinopse**

Pedro acorda, veste-se e sai de casa.

## **Ficha técnica**

### ATORES

Bernardo Santo Tirso;  
Joana Sarabando; Diogo Maio

### ARGUMENTO

Henrique Vilão; Joana Maria;  
Luís Ales; Tiago Damas

### ASSISTENTES

Inês Capelo e Sérgio Braga

### DIREÇÃO DE ARTE

Tiago Damas

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Tiago Damas

### MONTAGEM

Luís Ales

### MÚSICA

André Fernandes / Spill

### PRODUÇÃO

Angela Gomes

### REALIZAÇÃO

Henrique Vilão

### SONOPLASTIA

Joana Maria

## **Prémios e Exibições**

MIFEC

Porto, 2016

UBICINEMA

Prémio Académico de Licenciatura

2015



# UM BANDO À PARTE?

**PAULO CUNHA**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Pedro, Bia e Noé são três amigos. Adolescentes, com as mesmas rotinas e os mesmos problemas de tantos outros da sua idade, vivem um importante momento de transição, fisiológica e emocional. Juntos, compõem um triângulo particular que remete de forma muito natural para o triângulo Arthur/Franz/Odile de *Bande a part* (Godard, 1964): aproximam-se pela partilha e cumplicidade na prática de um crime, mas afastam-se porque este triângulo é infantilizado e assexuado. A relação entre os três é construída a partir de uma espécie de jogo permanente, que os envolve e isola do resto do mundo. Pouco mais há nesse mundo diegético.

Será, então, neste trio de personagens que assentará o fio narrativo do filme. Dividido em três actos, *O céu aqui é mais baixo* desenvolve-se de forma pouco convencional. Do ponto de vista estritamente narrativo, pouco acontece: um adolescente acorda e apanha o autocarro para a escola; encontra dois amigos e, juntos, roubam um carro porque não têm mais nada para



fazer, nem têm o que fazer com ele; conversam, riem, fumam e deambulam sem destino, sem qualquer objetivo aparente; no final do dia, abandonam o carro roubado e regressam à rotina quotidiana.

Assim, o filme parece encaixar no conjunto de pressupostos que definem o *slow cinema*, uma teoria e prática de cinema que assenta precisamente no ritmo lento ou estagnado da acção, na longa duração do plano e no raro movimento da câmara.

Nos cerca de 24 minutos que a curta dura, contam-se apenas 15 planos, com uma duração média dos planos na casa dos 90 segundos. Exceptuando uma ligeira panorâmica e um breve *travelling* nos primeiros planos, quando ainda só acompanhamos Pedro e não conhecemos os outros dois vértices, a câmara mantém-se fixa durante praticamente todo o filme.

Um bom exemplo desta imobilidade da câmara, da longa duração do plano e da falta de acção é a cena que ocupa sensivelmente o segundo terço do filme: com pouco mais de sete minutos, é filmada com o mesmo enquadramento, possivelmente num único plano, com dois cortes em jeito de *jump cuts* que a abreviam. Na cena, os três amigos estão dentro do carro, a conversar e a fumar, mas a conversa não faz sentido, é até muito parva e idiota, servindo-lhes apenas como pretexto para preencher o silêncio e o vazio. É, basicamente, uma longa cena sem qualquer acção narrativa relevante, pelo menos no seu sentido mais canónico.

A câmara permanece deliberadamente fixa para que o espectador possa também fixar o seu ponto de vista e mantê-lo estático, como se também estivesse com o trio no esconderijo da escola onde fumam ou dentro do carro roubado. O espectador é, assim, “convidado” a partilhar o mesmo espaço, mas é impotente no que se refere a qualquer tipo de interferência na acção. Por isso, o espectador só poderá permanecer estático, em silêncio, apenas a observar.

Este modo declaradamente observacional aproxima o filme de um registo documental ou realista: os tempos mortos, as conversas vazias, o aparente imprevisto, entre outros, são elementos que reforçam essa sensação de se estar a acompanhar a verdadeira rotina quotidiana de um trio de adolescentes igual a tantos outros. O facto de também se ter optado por actores amadores para interpretar estas três personagens, ao contrário do que tem sido uma tendência recente em muitos filmes de escola, ajuda a reforçar a verosimilhança narrativa e a naturalidade geral da narrativa.

*O céu aqui é mais baixo* é um filme relativamente discreto, ainda mais se comparado com uma certa tradição de alguns filmes sobre adolescentes que marcam o panorama cinematográfico português, nomeadamente com os filmes de Teresa Villaverde ou de João Nicolau, em duas direcções completamente opostas. Trata-se de um filme discreto, mas não indiferente. A

falta de acção narrativa dá tempo ao espectador para explorar o que está a ver e especular sobre o que não consegue ver: Quem são estes jovens? Serão assim todos os jovens portugueses destes inícios do século XXI? Quais são as suas expectativas e frustrações? O que será das vidas deles e em que adultos se transformarão?

Independentemente de permitir uma abordagem sociológica, sobre os dramas e as expectativas dos adolescentes portugueses, este filme apresenta-se como uma narrativa aberta e reclama a participação do espectador. A ambiguidade e a falta de causalidade em determinados comportamentos e atitudes favorecem esse lado especulativo, nomeadamente na sequência em que os três jovens, já com o dia a terminar, descansam junto à ria de Aveiro. Aí, o espectador esquece novamente os outros dois lados do vértice para ficar a sós com Pedro, partilhando com ele outro momento íntimo, em que ele parece sufocar, em que parece querer libertar-se finalmente de uma pressão que vinha escondendo ou mesmo ignorando. O filme vive muito desta tensão latente, que parece pronta a explodir a qualquer instante, mas que se vai adiando constantemente. A catarse individual de Pedro, mais uma vez contida e discreta, acontece num momento anti-clímax ou em contra-ciclo dramático.



Qual será, então, a mensagem final de *O céu aqui é mais baixo*? O filme não parece muito interessado em dar possíveis respostas, mas antes em deixar esse exercício para o espectador, dando-lhe espaço e liberdade de interpretação e de leitura deste registro de momentos das vidas desses três adolescentes. Mais do que qualquer moral, este filme quer viver, quer sentir, quer respirar.



# QUE É FEITO DOS DIAS NA CAVE

Licenciatura

15'

2015





### Sinopse

A tentativa de fuga de um jovem paciente pelos corredores labirínticos de um hospital psiquiátrico remoto. Marco tem de ultrapassar vários obstáculos, incluindo os seus fantasmas internos que o confundem e lhe perturbam os sentidos. Ele quer escapar, do asilo e de si próprio.

## Ficha técnica

### ATORES

João Sérgio; Salavador Nery; Ana Varela

### ARGUMENTO

Tiago Primitivo

### BANDA SONORA

Miguel Rijo

### DIREÇÃO DE ARTE

Inês Ferreira

### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Bibiana Sousa Nunes

### DIREÇÃO DE SOM

Nuno Afonso Ribeiro

### EDIÇÃO

José António Lucas

### GUARDA-ROUPA

Maria Inês Santos

### PRODUÇÃO

Ana Clara Saragoça

### REALIZAÇÃO

Rafael Almeida



## Prémios e Exibições

AVANCA FILM FEST  
2017

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE PENACOVA  
Penacova, 2016

C(H)ORTA – FESTIVAL  
DE CURTAS DO FAIAL  
Horta, 2016

CALCUTTA INTERNATIONAL  
CULT FILM FESTIVAL  
Índia, 2016

CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS  
Coimbra, 2016

CINEMAX – RTP2  
2017

CINEUPHORIA  
2016

FANTASPORTO  
2016

FEST  
Vencedor da categoria Nexxt  
Espinho, 2016

LEFFEST  
Lisboa e Estoril, 2016

LEIRIA FILM FESTIVAL  
Melhor Curta Metragem Leiriense  
Leiria, 2017

LISBON INTERNATIONAL FILM FESTIVAL  
Lisboa, 2017

MADEIRA FANTASTIC FILMFEST  
2017

MIFEC  
Porto, 2016

MOSTRA DE CINEMA  
ALTERNATIVO CÃO AMARELO  
Pinhal Novo, 2016

MOTELx  
Lisboa, 2016

PÁGARRENDA  
Lisboa, 2017

PRÉMIOS FANTASTIC  
2017

PRÉMIOS SOPHIA ESTUDANTE  
Lisboa, 2015

SHORT FILM CORNER/  
FESTIVAL DE CANNES  
França, 2016

SHORTCUTZ – FARO  
2017

SHORTCUTZ – GUIMARÃES  
2016

SHORTCUTZ – PORTO  
2016

VISTA CURTA  
Viseu, 2017

UBICINEMA

Prémio do Público - Melhor Filme  
de Licenciatura

Melhor Filme - Licenciatura  
Melhor Banda Sonora Original  
- Licenciatura

Prémio Académico - Licenciatura  
Melhor Som - Licenciatura

Melhor Realização - Licenciatura  
Melhor Argumento - Licenciatura  
Melhor Fotografia - Licenciatura

2015





# QUE É FEITO DOS DIAS NA CAVE?, DE RAFAEL ALMEIDA

FERNANDO VASQUEZ

FEST - NOVOS REALIZADORES / NOVO CINEMA

Nos últimos 13 anos o FEST tem andado numa procura incessante por tudo o que há de novo e fresco no sector cinematográfico. Rapidamente nos apercebemos que a maneira mais eficaz de cumprir a nossa missão de promover, educar e multiplicar oportunidades para jovens talentos da sétima arte, seria mantendo um olhar atento a tudo o que se faz pelos meios académicos, com Portugal a merecer particular destaque. Foi com essa perspectiva que iniciámos uma viagem permanente pelas academias, com visitas regulares e um contacto contínuo em busca de mais informação e novas obras.

De todo o universo académico nacional há uma escola que nos tem despertado a atenção com particular ênfase: a UBI. Esta posição de relevo na nossa perspectiva deve-se a variados factores, mas em particular à abertura demonstrada pela direção da escola a vários tipos de oportunidades fora das paredes da academia, e a iniciativas organizadas por nós próprios, como por exemplo o FEST – Training Ground. Esta vontade de quebrar com as limitações inevitáveis de qualquer academia é da maior importância para



o mais correcto e adequado desenvolvimentos dos alunos, a quem a UBI já demonstrou não querer cortar as asas, mantendo-lhes sempre os horizontes bem abertos.

As consequências desta atitude podem ser mais facilmente constatadas nos resultados finais. Só entre 2011 e 2016 foram várias as obras da UBI que encontraram um espaço de relevo na nossa programação. Trabalhos como as curtas-metragens *Sinfonia dos Loucos*, de Vasco Mendes, ou *They Shoot Crows... Don't They*, de Joana Sá, ou até mesmo a longa-metragem *Águas de Sua Mãe*, de Paulo Lima, são todos exemplos bastante afastados dos parâmetros habituais das obras nacionais inscritas nas nossas competições. Cada um tem os seus méritos próprios, é claro, mas é difícil não salientar uma certa uniformidade abstrata na atitude, um ponto frequentemente ignorado no panorama cinematográfico lusitano. É fácil identificar uma vontade de *esticar a corda*, de desafiar os limites do discurso introvertido do cinema português, procurando ambientes sombrios, estimulantes e burilados, que transportam as audiências para terrenos desconhecidos do cinema nacional.

Foi neste contexto que, em 2016, nos chegou *Que é Feito dos Dias na Cave?*, de Rafael Almeida, que mais tarde iria conquistar o prémio principal da secção académica, a NEXXT, e, diga-se, com todo o mérito, já que se trata possivelmente do trabalho mais arrojado e eficaz que alguma vez nos foi enviado da Covilhã.

Deambulando entre o convencional e o experimental, e com algumas inevitáveis limitações, tão comuns em trabalhos académicos onde os recursos são forçosamente limitados, *Que é Feito dos Dias na Cave?* triunfa onde tantos outros falham: numa atenção ao detalhe capaz de encaminhar a audiência numa experiência quase sensorial em troca de uma narrativa que quebra com as correntes do expectável.

O filme transporta-nos para um hospital psiquiátrico perdido algures no interior do país. Assim que uma psicóloga abandona momentaneamente o seu paciente, que até ao momento não parecia disposto a abrir o seu jogo, inicia-se uma tentativa de escape por parte deste, a qual nos leva pelos labirínticos corredores e escadarias da instituição, até ao mundo exterior, um universo ainda mais estrangeiro e estranho na mente do protagonista. Atormentado pelo seu próprio fantasma e sob constante perseguição de enfermeiros e médicos, o paciente trava uma batalha corajosa, tentando romper com os obstáculos impostos pelos hospital, mas também pela sua própria demência.

Até aqui nada de novo, e se é verdade que o filme se destaca, até certo ponto, por não se render por completo aos *clichés* do gênero, a nível da narrativa sente-se um pouco refém destes mesmo parâmetros. Mas *Que é Feito dos Dias na Cave?* destaca-se acima de tudo pelo seu processo. É na execução, nos detalhes e na experiência sensorial que o filme revela o seu maior talento e multidisciplinaridade, relevando todos os dotes e mestria de Rafael Almeida e da sua equipa.

Mais extraordinários do que tudo o resto, são dois factores em particular: primeiro, a forma como o realizador e a diretora de fotografia, Bibiana Nunes, pensam a movimentação da câmara e os efeitos que a utilização de

diferentes técnicas podem exercer sobre a audiência; segundo, o trabalho de produção e caracterização do espaço da narrativa. Estes dois pontos cruzam-se constantemente em *Que é Feito dos Dias na Cave?*, e de formas absolutamente deliciosas e surpreendentes.

Logo a abrir o filme, o universo do espectador é enquadrado numa perspectiva desorientada, que funciona em paralelo com o universo do protagonista, vítima da sua própria demência. A câmara circunda por duas vezes a mesa onde uma psicóloga e o seu paciente debatem timidamente, cumprindo-se um efeito interessante. Por um lado, é-nos possível identificar o espaço, pontos de fuga, perigos e ameaças; por outro, a mobilidade da câmara torna impossível alcançar a sempre necessária estabilidade emocional e, tal como o protagonista, apesar do *setting* familiar, sentimo-nos ameaçados, fechados num universo onde não pertencemos, onde nos sentimos demasiado claustrofóbicos e instáveis. Por outras palavras: o círculo, o da câmara e o da narrativa, apertam-se, tornando imperativa a fuga, que se anuncia por entre as linhas.

A sala, praticamente vazia de muitos dos apetrechos que seria expectável encontrar num hospital psiquiátrico, revela-se como um microcosmos da mente do protagonista. Alguns elementos, propositadamente ou não, auxiliam-nos a interiorizar o estado de espírito do paciente. No canto encontramos um armário entreaberto, sublinhado por sombras bem definidas, mas que escondem mais do que revelam, como se a mente do paciente tivesse sido arrombada à força e apenas a escuridão separasse a segurança da realidade e a ameaça do desconhecido. Ao mesmo tempo, uma câmara apontada para a cadeira da “cobaia” intrmete-se como uma presença não convidada nem bem vinda, pressionando ainda mais o frágil estado de espírito do protagonista. Por fim, a própria psicóloga oferece a machadada final, quando tenta seduzir o paciente com um jogo de cartas, desde que este se renda à tirania dos fármacos que ela oferece como condição. O protagonista e a audiência são assim assimilados num só, passando a partir desse momento a desempenhar papéis onde a sintonia emocional e caótica é quase total.



A subtileza até aí demonstrada pelos cineastas é até certo ponto destroçada por outro veículo que, de início, não funciona, mas com o desenrolar da fuga se revela tremendamente funcional. Mal a psicóloga abandona a sala, o protagonista olha-nos diretamente nos olhos e, ao aperceber-se da possibilidade de fuga, faz um gesto que nos convida a acompanhá-lo, repetindo-o ao longo do filme, chegando mesmo a falar diretamente para a câmara. É verdade que o truque é desnecessário, já que, como já foi referido, a parceria entre audiência e protagonista já era uma realidade; o reforço, através de um mecanismo tão explícito, despe *Que é Feito dos Dias na Cave?* da perspicácia dos primeiros segundos, um estado que só bastante mais tarde recupera.

A partir deste ponto, a movimentação da câmara volta a assumir um papel de destaque, flutuando atrás do paciente por entre os corredores, exigindo um esforço por parte da audiência que avança mais relutantemente do que o paciente.

São várias as personagens e elementos secundários que o paciente encontra pelo caminho. Do seu próprio fantasma que se movimenta sob o tom de uma luz avermelhada aos outros pacientes da instituição psiquiatra, todos cumprem uma função específica em vez de simplesmente ocuparem espaço, como acontece tão frequentemente em trabalhos deste género. Mais importante ainda é a forma como Rafael Almeida as utiliza tão inteligentemente, não lhes permitindo intrometerem-se na fuga propriamente dita,

mas dando-lhes destaque suficiente para que cada um contribua para um ambiente que nos obriga a render perante uma necessidade interior de evasão. Esta condição é particularmente bem sucedida, ultrapassando-se já no final do filme, quando o protagonista alcança o exterior do edifício e, apesar de estar tão perto de alcançar o seu objectivo, não consegue evitar o som e silhuetas dos outros pacientes nas janelas e grades de segurança do espaço, como se elas o absorvessem de volta, impedindo-o de fugir.



Outra opção estética de louvar é a utilização de sombras para descobrir o que acontece por detrás de várias portas do hospital. É impossível descortinar grandes detalhes dessas ações, mas a agressividade das movimentações das sombras obriga-nos a imaginar o pior, ampliando a sensação perpétua de ameaça dentro da instituição, aumentando assim a sede pela fuga final.

O trabalho de som e música nem sempre funciona. Em grande parte do filme, o som desempenha, acima de tudo, o papel de preencher espaços que possivelmente seriam melhor explorados em silêncio, e em alguns pontos oferece uma qualidade indesejada, mais preocupada em corresponder aos *clichés* do género do que em contribuir com elementos que multipliquem a experiência. Mas nem sempre isso acontece, e o trabalho de som também triunfa em determinados momentos, acima de tudo quando se lembra de explorar o eco nos corredores opacos e estéreis do hospital. Quando o faz, consegue alcançá-lo brilhantemente, permitindo que o espaço assuma também o papel de personagem, com atributos próprios que alimentam os sentidos da audiência, encaminhando-a pela frio da pedra do edifício que também condiciona a fuga.

*Que é Feito dos Dias na Cave?* utiliza uma grande variedade de técnicas, quase sempre bem executadas, e sempre num contexto onde outra ameaça, a de tornar o filme numa caricatura do género, está presente a cada esquina. Mas o realizador Rafael Almeida mostra grande astúcia em evitar os erros comuns, preferindo reger-se por uma lógica severa e focada em sensações físicas e mais “primitivas”. A fuga que retrata vai bem mais longe do que a fuga de um hospital por parte de um paciente atormentado; é na realidade um retrato de uma fuga total, de uma avalanche de obstáculos e elementos que nos tentam controlar a todo o custo. Nesse sentido, é impossível não reconhecer que este trabalho, deveras ambicioso e corajoso, consegue ao mesmo tempo triunfar como cinema de género e como experiência cinematográfica, repleta de ideias frescas e vontade de quebrar com todas as correntes.



# **THEY SHOOT CROWS... DON'T THEY?**

**LUÍS NOGUEIRA**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR/LABCOM.IFP

## OSTRANENIE / NOISY

Há muitas formas de um filme ficar connosco. Umas gravam-se na nossa mente para sempre, outras gravitam como astros evanescentes. Algumas criam ranhuras, outras rasuras. Com este filme acontece um pouco de tudo isso. Porque é um filme (ostrane)noisy: estranho e ruidoso. Não um filme barulhento, isso não. Mas um filme de ruídos, umas vezes hipnóticos, outras impertinentes, alguns cândidos, outros irritantes. Por vezes temos a sensação que há algo de profundamente monstruoso ou ameaçador em estado latente,



logo abaixo da epiderme das ingenuidades infantis ou das techni-cores da película,

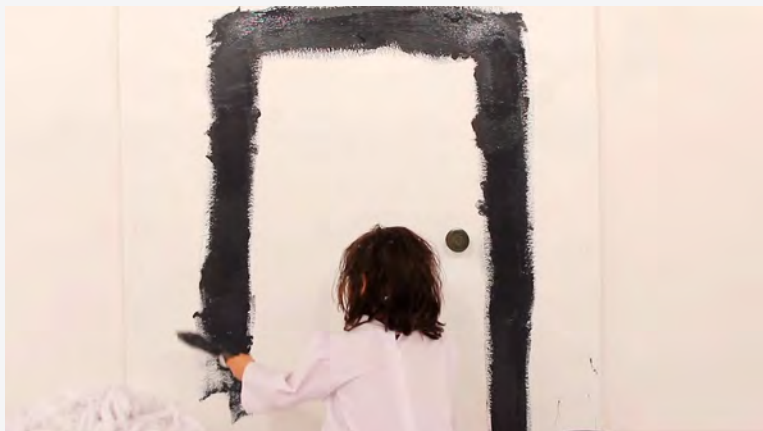


como se, na insondabilidade do incidente, algo de trágico fosse tão provável como algo de miraculoso. Se se lembram, foi assim que as tesouras fizeram Eduardo passar do angélico ao sinistro.

É um filme de artifícios, claros, provocadores, fantasiosos, oníricos. O som de uma máquina de escrever pode ser cacofónico,



um riso pode ser misterioso. Uma elipse pode ser dramaticamente abrupta, narrativamente abissal. O filme pode aproximar-se ternamente da experimentação ou ser uma sucessão de episódios quase brechtianos.



No seu artifício podemos, ao mesmo tempo, sentir um aprisionamento



e um devaneio, um labirinto de pequenas ansiedades ou um mosaico de inocentes liberdades.



Não se tratará de *Un Chien Andalou* com crianças, certamente, mas em cada *jump-cut* parece haver um *click* surrealista a chamar-nos para outras dimensões. Por isso é um filme estranho (*ostranenie*), formalista.

## DISNEY / CYBERPUNK

Os signos podem esconder-se, cifrar-se, retirar-se. Ou podem expandir-se, rebelar-se, estilhaçar-se. E em todo o caso estão sempre do lado das possibilidades, muitas vezes para lá delas. E a culpa pode ser nossa, tanto como deles. Se sentimos fascínio pelo *sci-fi touch* que tantas dimensões da nossa vida ocupa, podemos ver naquele miúdo um *proto-cyberpunk*.

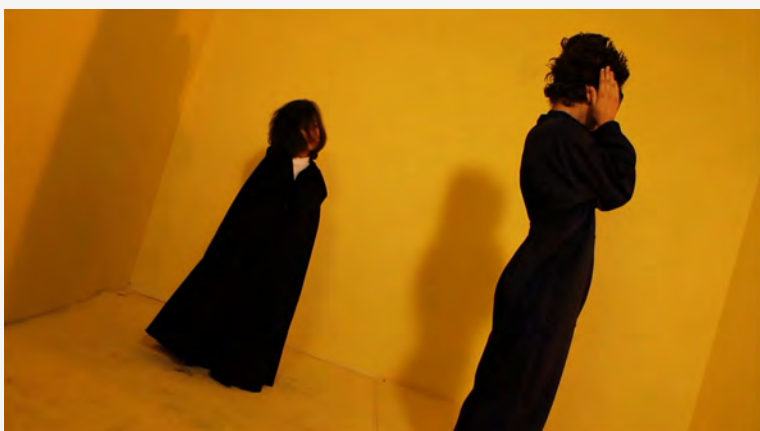


Como? Basta um signo: uns óculos escuros. Nenhum outro adereço talvez evoque com tamanho fulgor um vislumbre de futuro. Espelhados nas suas lentes vemos os cenários de um universo *stylish*, delirante, fluorescente, néonizado, robô-pop, sideral.

Nesse espaço sideral contemplamos luzes e sombras, monocromias e jardins, tons angelicais e áureos e sons medonhos e infernais. Também chega a ser um filme expressionista,



mas igualmente *fauvista*.

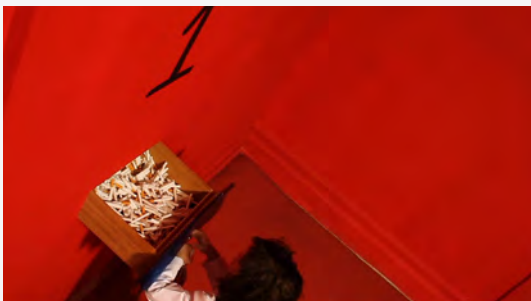




Um filme Disney para a geração DSLR, um filme assombrado e grotesco, um filme de cores que podem chegar da *pop art* como do *anime*:



o mundo é local e global, longo e estreito, alto e baixo, fulminante e errante. Errante nos simbolismos e nas alegorias: um objeto desliza pela narrativa ou pelo cenário ou pelas mãos dos personagens, mas nenhuma esperança de fechamento, decifração ou evidência se entrevê. Chaves podem abrir e fechar... portas que poderiam deixar-nos sair... janelas que poderiam deixar-nos ver... gavetas que poderiam deixar-nos segredar...



Mas, na realidade, na realidade, nada se fixa, se guarda, se reconhece: a dor, a alegria, a partilha não param de circular, baloiçar, esvoaçar. Carrossel, apanhada, cabra cega.

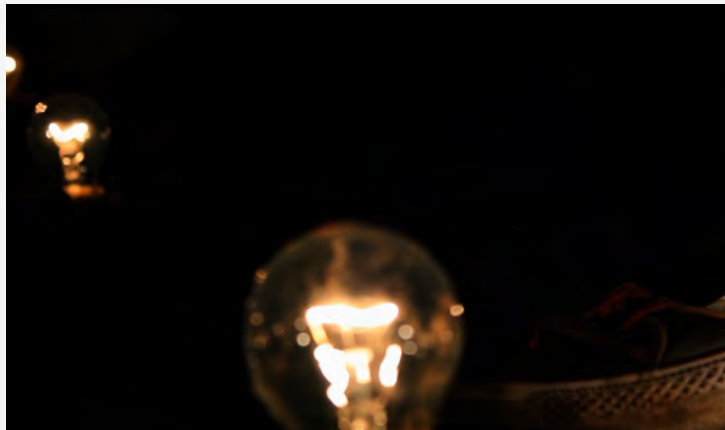


## GLITCH / POP

A montagem não tem de ser a nossa melhor amiga. Este é um filme de sobressaltos, ressaltos, saltos. De planos rasantes, fulminantes, extravagantes. De cores, de flores, de dores. De corvos, de nervos, de escuros.



De *flashes*,



de *smashes*,  
de *mashes*.

É um mundo de fábula com personagens de parábola. Mas que não se interpreta. Que mundo é este? É um mundo sem causa e efeito, de truques e de defeitos. De *loops* e *glitches*. De *overlaps* e *bleeps*. Não há melodias neo-clássicas para nos apaziguar. Nem diálogos para nos explicar.

É um filme de impressões, inefável, afônico, trepidante. Não há clausura narrativa, apenas sentimentos enclausurados. É um mundo que não se diz, e por isso é pré-conceptual, pré-linguístico. O que houver para ser dito, podemos ouvi-lo nas texturas e nas paletas dos cenários, nos rasgos e rugas de um rosto. Porque o que está aqui vem da idade do *clip*, da video-art,



da memória do musical,

da música pop, como se as imagens fossem mais tiras, vinhetas ou *tableaux*



do que planos, cenas ou sequências.

E ainda assim, sem deixar de  
o ser. Como se pudéssemos  
ser expressionistas



sendo abstratos, como se estivéssemos perante um surrealismo infantil  
ou uma fábula angelical,



estilisticamente *up to date*, emocionalmente *downsized*.

Um *pathos* floral,  
jardinado, idílico.



Duas crianças em  
sonhos.

Pintados. Paraísos artificiais.

Pop.



**2011**

**Licenciatura**

**24'**

**SINOPSE**

Um rapaz com óculos de sol.  
Uma rapariga com uma capa negra.  
Um mundo imaginário repleto de lugares mágicos e surreais. Uma jornada louca, bizarra e anormal.  
Um mundo negro. Um mundo colorido. Uma única questão: Porque é que os corvos são pretos?

**PRÉMIOS E EXIBIÇÕES**

**CAMINHOS DO CINEMA  
PORTUGUÊS**

Categoria: Ensaios Visuais  
Coimbra, 2011

**FEST - FESTIVAL NOVOS  
CINEASTAS**

Espinho, 2012

**MOSTRA UBICINEMA  
MUSEU SOARES DOS REIS**

Porto, 2012

**CURTAS AO TANQUE**

Viseu, 2012

**UBICINEMA**

Prémio do Público Licenciatura  
2011

## **FICHA TÉCNICA**

### **ATORES**

Mariana Gama; Maria Sá; Rafael  
Pereira; João Pereira; Cármen  
Marques; João Sá

### **ARGUMENTO**

Joana Sá

### **ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA**

Luís Sérgio; Hélder Faria

### **ASSISTENTE DE PRODUÇÃO**

Carlos Araújo; Joana Sá;  
Hélder Faria

### **DIREÇÃO DE ARTE**

Joana Sá

### **DIRECTOR DE FOTOGRAFIA**

Pedro Bessa

### **DIRECTOR DE SOM**

Jorge Martins

### **MONTAGEM**

Joana Sá; Pedro Bessa

### **PRODUTOR**

Filipa Marques

### **REALIZADOR**

Joana Sá



# **CANTEI A SAUDADE UM ENSAIO SOBRE A DESCONSTRUÇÃO**

**LUÍS NOGUEIRA**

/ EDIÇÃO / A PARTIR DO RELATÓRIO DO REALIZADOR RICARDO PINTO DE MAGALHÃES /  
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR/LABCOM.IFP

Este ensaio visual expõe o vínculo entre as imagens do filme de projeto final de mestrado de Ricardo Magalhães e as ideias que estiveram na sua gênese, percorreram o seu processo criativo e sustentaram as escolhas feitas.

A opção por um estilo fragmentário, elíptico e até enigmático procura ir de encontro tanto aos preceitos criativos do autor quanto à lógica intrínseca da obra, nos quais os exercícios de desconstrução ou mesmo de sabotagem de premissas reconhecíveis, bem como a prática da homenagem, mais cinéfila ou mais intimista, prevalecem; como quem esconde uma evidência numa provocação ou contraria uma expectativa numa piada.

As imagens, retiradas do próprio filme, *Cantei a Saudade*, são acompanhadas por palavras do próprio realizador, extraídas do relatório apresentado nas provas finais de Mestrado em Cinema na UBI.

## OS PRINCÍPIOS

Uma premissa simples: uma rapariga que desaparece e um amigo que a procura. Uma desconstrução do *filme noir*. *Femme fatale* + Jeanne Dielman.

Um desaparecimento súbito. Uma falsa protagonista. *Psycho* e *L'Avventura*. Um enigma nunca resolvido.

Uma busca por ela, uma busca pela infância, um tempo em que tudo é possível e simples. *Rosebud*. Nem herói, nem anti-herói, apenas banal: insónias, uma lesão numa perna, problemas de visão, reações de preconceito ou medo. Alguém sozinho, à procura de algo, à procura de si, de uma desculpa para partir sem destino.

Uma arma. Descampados, lugares abandonados, serras, perda da civilização.

Um antagonista que se insinua, um vilão em cenas banais: toma café, espera o autocarro, fumo um cigarro. Não fala.

O clímax. Escondido, quase em fora de campo, na escuridão: ouve-se mais do que se vê. Ouvimos um tiro. O sol nasce. Alguém está a morrer. Junto, uma rapariga morta. Mas não é Laura, é outra vítima, de outra história. A desconstrução final. A personagem falha, como o filme pode falhar. Mas tinha de tentar.

Um filme que não procura dar respostas óbvias nem fáceis. Uma câmara montada num tripé. Mostrar o dispositivo. A câmara abandona o personagem que se prepara para morrer. O filme diz-lhe que ele agora está por sua conta.

Atores não profissionais. Nem nomes nem caras conhecidas. Apenas pessoas. As pessoas certas. As questões de identificação não interessam.

Aprisionar alguém em frente da câmara. Planos longos, em que a pessoa não pode fugir.

Trabalhar os enquadramentos. Cenas com poucos planos, os necessários. Cortes, só os justificados. Movimentos de câmara, só os precisos. Ritmo lento, diálogos inexistentes.

Fugir: ao campo/contra-campo, aos grandes planos, às mudanças de escala só para confortar o espectador, à música não-diegética, aos movimentos de câmara vistosos, aos diálogos. Não explicar. Não direcionar. Confiar nos gestos e nos silêncios. Confiar no espectador e na sua inteligência.

Passar tempo com as personagens. Procurar o silêncio, o vazio, o comum. Deixar o filme respirar, as personagens pensarem. Poucas vezes vemos as personagens a pensar, cada cena parece ter que ter um determinado acontecimento extraordinário a acontecer. Mas na maioria do tempo não acontece. Na maioria do tempo dormimos, comemos, pensamos. Por vezes são as pequenas coisas que nos afectam. Mais do que conseguir que os espectadores percebam a história, conseguir que eles a sintam. Que sintam o vazio, o tédio, o estar perdido, e não apenas que o percebam.

Planos afastados. Isolamento. Apenas aproximar quando quiser que se torne desconfortável para quem está a ver, a ser invasivo. Quase claustrofóbico.

Planos: o tempo que precisam. Dez segundos, dez minutos. A duração em função do filme, e não o contrário. A montagem no plano. A montagem interdita. Esculpir o tempo. Plano fixo, câmara estática, rígida, impotente quando necessário; movimento, aproximação à personagem quando se justificar, não o deixar fugir.

Muitos considerarão entediante. Não será espectacular. Será preciso um esforço. Poderá custar a ver. Mesmo que não seja fácil. Nada que vale a pena o é.

Trabalhar a partir do *quadro vivo*. Iluminação natural. Lugares reais. Sombras e vultos, mas mantendo a simplicidade. Uma imagem sem definição exagerada. Não artificializar demasiado.

Anacronismo sonoro. Músicas e sons de outras épocas, não do tempo das personagens. Várias línguas, múltiplas diegeses. Diálogos improvisados. Sem dobragens. A realidade do som.

Tentar, pelo menos, lutar pela visão que tem. Até porque, caso isso não aconteça, não consigo ver o interesse em fazer algo.

## ELA

### CENA 3

Explorar a rotina. Profundidade de campo. Criar um sentimento de isolamento e distanciamento. A rejeição da elipse e da tentação do corte. Mostrar o percurso todo. O tempo. Quase como se estivesse numa "ilha".



### CENA 7

Voltamos ao plano fixo e à rotina doméstica. Enquadramento algo invulgar. Cortar a personagem pela cabeça. Ter a personagem curvada para estar totalmente enquadrada, como se fosse obrigada a rebaixar-se.



### CENA 9

Laura a falar. O que diz não é o mais importante, mas sim o facto de conversar. Desabafa. Também merece. Improvisar. Filmar pessoas que estão efetivamente a dar algo de si às personagens e ao filme.



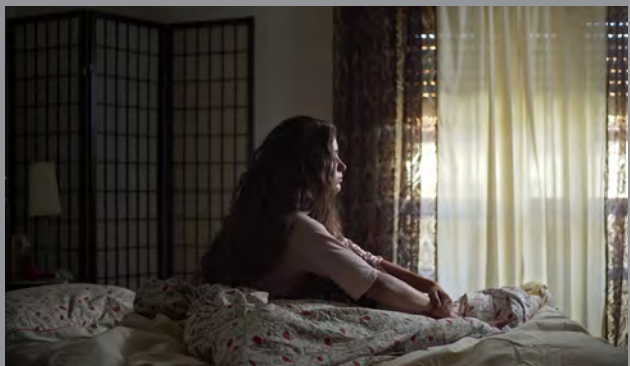
### CENA 15

Uma das poucas cenas em que Laura parece fazer algo que lhe dá algum prazer. Importante passar mais tempo com Laura para o impacto do seu desaparecimento ser maior, para se sentir mais a sua falta no resto do filme.



### CENA 17

O “último” dia de Laura. Há um dia novo, mas tudo continua na mesma. A recusa do simbolismo de um novo começo.



## CENA 20

A última refeição.



## CENA 18

Ver uma personagem de costas;  
não sabermos o que está a pensar.  
Claustrofobia. *Voyuerismo*.  
Um momento mais invasivo,  
um plano mais aproximado.



## CENA 19

A vez em que ouvimos Laura mais  
tempo. A cantar. Noutra língua.  
Por vezes com não palavras.  
Laura no seu momento mais  
vulnerável. Emocionalmente  
despida. A sua *swan song*.



#### CENA 21

A última cena de Laura, antes de desaparecer. O último plano: literalmente, a sua cara a desaparecer. O corte para negro, o fim. O fim dela, não do filme.



#### CENA 44

(Re)aparição de Laura, ao que tudo indica de forma fantasiosa. Como um anjo, que aparece e desaparece.



## CINEMA

### CENA 1

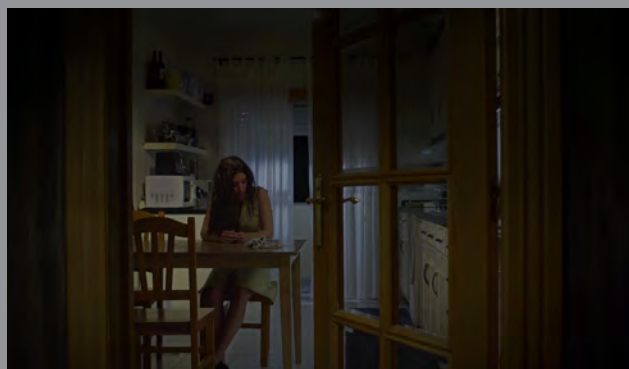
*Il deserto rosso*

A primeira cena: quase um resumo do filme. O plano acaba sem ela. Sensação de desconforto. Estarmos tão perto de alguém, mas sabermos tão pouco.



### CENA 4

*Jeanne Dielman*. Mostrar a ação toda ou quase toda. É como se estivéssemos a passar por isso. A desconstrução do conceito de *femme fatale*. Deitar abaixo a imagem glamorosa de uma mulher bela. Não só humanizá-la, como, acima de tudo, banalizá-la.



## CENA 5

Um novo dia, sem grande prazer ou interesse nas coisas. A primeira cena em que alguém fala. Pela primeira vez o nome de Laura. No entanto, Laura continua sem falar. A notícia da morte de Marilyn Monroe. Anacronismo e mistério: intencionalmente ocultei o nome de Marilyn. A questão da morte.



## CENA 6

Laura fala pela primeira vez.

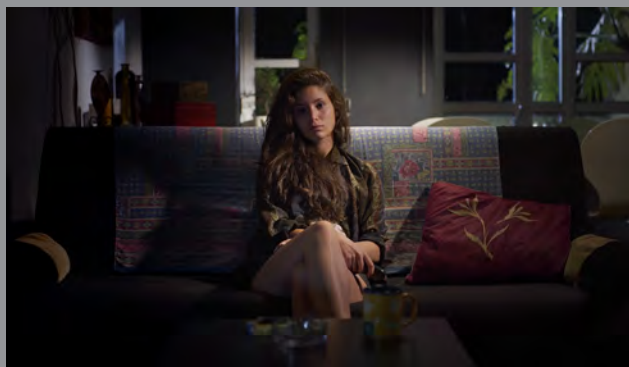
Garbo talks! Luís aparece.

Pela primeira vez há um movimento na câmara. Introduz-se de forma muito subtil, quase como se se tratasse de um figurante ou personagem menor, aquele que de certa forma se transformará na personagem principal do filme, substituindo Laura. Mudança de protagonista. Desglorificação. Uma descida, um ir para baixo, para o fundo, a personagem estar a afundar-se.



CENA 10

Nível do chão. Ozu.



CENA 27

*Sombre*, de Philippe Grandrieux.  
Carro. Cada vez mais longe da  
civilização, cada vez mais isolado.  
Sem direção nem noção do perigo.



CENA 40

A escolha do filme que vemos não  
tem nada de inocente. Um dos  
maiores durões do cinema, Jean  
Gabin, a morrer nos braços da  
mulher que tentou salvar.

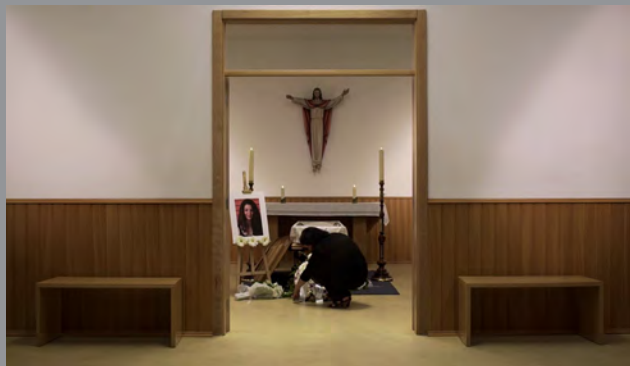


## CENA 41

Missa em honra a Laura.

O momento em que toda a gente se despede, aceita e se conforma com a sua perda.

Menos Luís. Um caixão aberto, sem corpo. Flores e uma foto dela. Parecem ter aceitado que a perderam e quererem seguir em frente. *Ordet*, de C.T. Dreyer e *Silent Light*, de Carlos Reygadas.



### CENA 50

*Citizen Kane*. O império da personagem é um monte de nada e de memórias do passado.



### CENA 55

A viagem final. Barba feita, cara lavada. Como se o novo visual pudesse representar um novo início, que não será mais do que o fim. *Le Samourai*, Jean-Pierre Melville.



## LUGARES

### CENA 2

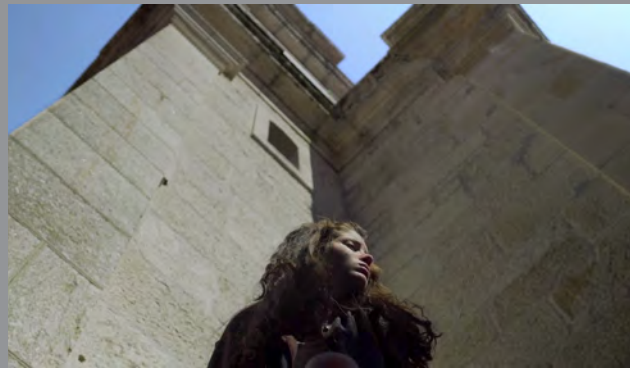
Filmar arte urbana.

A questão patriótica. As múltiplas diegeses.



#### CENA 8

Originalmente esta cena não estava no guião. Contudo, o décor é um local interessante. Durante a rodagem, uma aparição de pássaros, refletindo sombras na parede. O teaser ou trailer do filme.



#### CENA 11

Sozinha, quase como numa carruagem fantasma.



## CENAS 21-22

Algo se quebrou, algo se perdeu.

Algo está errado, algo falta.

Algum mistério. Nunca será  
resolvido, não é isso o mais  
importante. Nenhuma resposta.

Algumas ações interrompidas.

Sem sabermos porquê.





Novo corte para negro. Agora sim, o fim de Laura. Do filme dela, da sua história. Do seu protagonismo. A passagem de testemunho. O fim de um filme para o início de outro, basicamente. A mudança de protagonista, de história. Podia ser o final deste filme, mas quase acaba por ser o começo.



CENA 61  
Um local que outrora funcionou, que pertence ao passado, a outra era.

CENA 26  
Lanternas.



CENA 40  
Cinema vazio: uma imagem  
bastante forte.



CENAS 47-50  
Sítios abandonados.  
Anacronismos.



## ELES

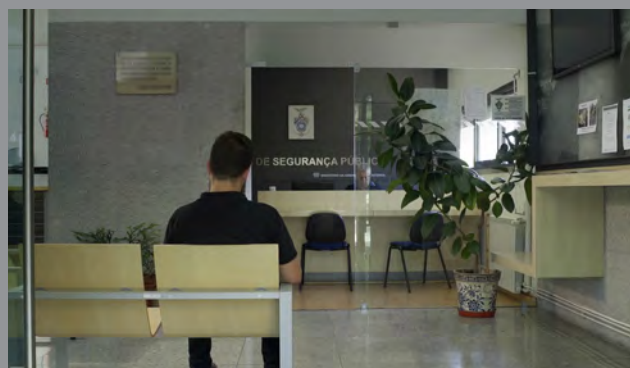
### CENA 23

Segunda parte do filme.  
Fora de campo. Luís torna-se no protagonista. Começa o trabalho de detetive, desconstruído, mais implícito do que óbvio.



### CENA 24

Depois do Hospital, a esquadra.  
Outra personagem, outro Luís, neste caso polícia. Quase uma substituição.



### CENA 25

Uma última vez na casa de Laura. Algum pessimismo e descrença em Luís. Um derrotado que acaba por ser o único que não desiste.



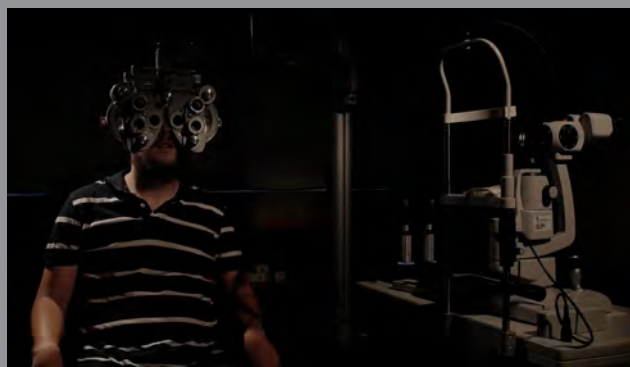
### CENA 28

Estranheza. Começa o jogo do gato e do rato, sendo que só Leão conhece o jogo. Apresentar o vilão sem grande espalhafato nem protagonismo, aos poucos. Sem um momento vistoso ou memorável, sem justificação ou falas. Dar-lhe poucas cenas, mas sempre algum tempo.



### CENA 33

Problema de visão, o que é caricato tendo em conta que é a única pessoa que está verdadeiramente à procura de Laura.



### CENA 51

Expressar o que sente, sem ter que o dizer. Ter um momento dele. Talvez até ter alguma diversão. Cantar mal, uma música tonta.



### CENA 43

A última cena do polícia Luís, a sua despedida depois de se ter despedido de Laura. Tem o seu final feliz, talvez seja o único, vai para casa ter com a sua filha.



### CENA 45

Um campo de futebol. Infância. Saudosismo.



#### CENA 52

A partir do momento em que Luís toma a sua decisão está por sua conta.



#### CENA 54

O plano mais longo do filme. Problemas em dormir. Um quarto pequeno, apertado, quase claustrofóbico. Maioritariamente uma parede branca. É a sua última noite em casa, antes de partir para aquela que será a sua viagem final.



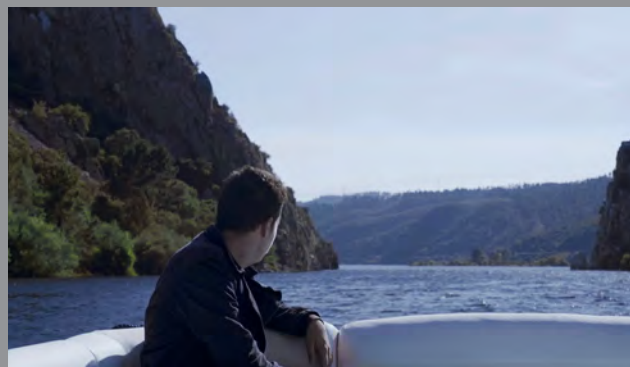
#### CENA 45

Regresso da água. O valor simbólico da personagem a mergulhar, como se mergulhasse no que vem aí do filme, como se tivesse a ganhar coragem e força para o fazer.



#### CENA 56

Agora sim, a partida final. O completo afastamento daquilo que conhece. O desespero e a obsessão, a perda da racionalidade. Procurar Laura onde nada faça crer que ela esteja. Completamente livre de tudo o que tinha antes. O contacto com o seu lado selvagem.



#### CENA 59

Luís completamente perdido, um nómada. Uma referência óbvia, talvez deselegante e algo tonta, a um projeto anterior.



## CENA 58

O destino de Luís fica traçado.  
A vitória de Leão. A tal questão  
de ser auto consciente perante  
o próprio filme e a sua personagem,  
sabendo o que irá acontecer.  
Rir de Luís, como se tivesse  
a gozar com ele. A provocá-lo.  
A fumar o seu cigarrito, como  
se estivesse a festejar. Ter a sua  
espécie de grande plano, o seu  
momento de vitória.



## THE END(S)

### CENA 62-64

O começo do fim. Luís entra na floresta. Não sairá com vida.

Olha para trás, como se olhasse para câmara, como se soubesse o perigo que aí vem. Uma câmara a filmar.

Luís está por sua conta: já nem a própria câmara, o próprio filme, o vai seguir.



### CENA 65

A morte do herói. Que morre sem conseguir o seu objetivo, às mãos de um vilão de outro caso, de outro filme. A rapariga morta ao seu lado não é Laura, é outra. Luís tentou resolver o caso de Laura, mas acabou no meio de outro caso, de outra história. Não sabemos o que aconteceu a Laura, nem vamos saber.





O confronto climático, escondido na escuridão do plano. O momento em que Leão apanha Luís. Em que o gato apanha o rato.



Não morreu a salvar a miúda do filme. Não salvou ninguém, muito menos a si próprio. Morre com o nascer do dia. A recusa total do simbolismo de o nascer do sol representar um novo começo. Representa o fim. Desconstrução total e final do *film noir*, em pleno dia. Voltamos também a ver a questão da auto consciência, com a personagem a olhar directamente para a câmara, quebrando pela última vez a quarta parede, olhando para o público. Ri-se, consciente do que vai acontecer, despedindo-se.

**2015**  
**Mestrado**  
**110'**

## **SINOPSE**

Laura, uma mulher jovem e bonita, vive o seu dia a dia de forma rotineira e sem grande excitação. Um dia, do nada, desaparece, sem deixar aparente rasto. Luís, um amigo de infância, com quem se tinha reencontrado há pouco tempo, decide ir à sua procura e tentar descobrir o que aconteceu.

## **PRÉMIOS E EXIBIÇÕES**

UBICINEMA

Prémio Académico de Mestrado  
2011

## FICHA TÉCNICA

### ATORES

Ricardo Pinto de Magalhães,  
Inês Mingote, António Bernardo,  
Nelson Leão

### ARGUMENTO

Ricardo Pinto de Magalhães

### ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE

Inês Lebreaud

### ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA

João Ferreira; Miguel Pinto

### ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Débora Monteiro; Dinis Pereira

### ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Francisco Morais; Miguel Pinto

### DIREÇÃO DE ARTE

Joana Freire

### DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Pedro Bessa

### DIRECTOR DE SOM

Paulo Lima

### MONTAGEM

Ricardo Pinto de Magalhães

### PRODUTOR

Rita Nobre

### REALIZADOR

Ricardo Pinto de Magalhães





# ▶ COLOSSAL YOUTH : THE 9TH NUFF, TROMSØ

Published on: July 8th, 2011





“

Of course, film has always been an unusually “all-aged” medium: Manoel De Oliveira made his first documentary aged 23 in 1931, and 80 years later the centenarian is preparing his next feature. Orson Welles was 25 when he made *Citizen Kane*; Jean Vigo 24 at the time of *À propos de Nice*, while Britain’s Michael Reeves completed three full features – including the classic *Witchfinder General* – before his death aged 25 in 1969.

25 also happens to be the cut-off point for the **Nordic Youth Film Festival** (*Nordisk Ungdoms Film Festival*, or NUFF), held each June in the world’s most northerly city – Tromsø in Norway – and organised under the auspices of youth-centre Tvibit. I ventured north to the land of the midnight sun for this year’s NUFF – the 9th – as an international-competition juror, and





was very pleasantly surprised by the range and quality of the offerings on show in the venerably august surroundings of 96-year-old Verdensteatret (“the world’s theatre”).

NUFF’s guiding philosophy is that “youth film” deserves respect as a valid art-form in its own right, and isn’t just about the creation of “calling-cards” made with a view to future careers in the business. And there’s often a disarming freshness, directness and audacity about films from the 15-25 age-group which the event showcases – no shortage of rough diamonds, and some strikingly polished gems.

Indeed, two of the international-section contenders so distinguished they’d warrant inclusion in any international film-festival. Our main prize-winner was Portugal’s *Humiliated and Offended* by Dany Horiuchi and Salvador Palma, atmospherically shot (on 16mm) by Gil Alves – which magically compresses a feature-film’s scope into 18 brisk minutes.

Echoing Michelangelo Antonioni’s 1960 *L’Avventura*, it follows an elderly Alzheimer’s sufferer wandering disorientedly around an underpopulated city – and out into the countryside – while his distraught, squabbling relatives engage in an increasingly desperate search.



Brusque, bleak and elliptical, *Humiliated and Offended* is at once grittily specific and intriguingly universal in its implications: it's clearly not just this one man and family who've lost their way, and the short can also be read as an oblique fable on Portugal's current plight.

Regardless of its financial woes, the country is punching far above its weight in film-making terms: as well as the miraculous De Oliveira, there's world cinephilia's most revered *auteur*, Pedro Costa (*Colossal Youth*). Among younger generations, Gabriel Abrantes and João Salaviza (both b.1984) have already obtained international acclaim – and that pair will surely soon be joined by Horiuchi (1988) and Palma.

”

— Neil Young, written for the 7th July edition of Tribune magazine  
<<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/nuff2011/>>



**2010**

**Licenciatura**

**17'**

**FICHA TÉCNICA**

**ATORES**

Paula Guedes; António Rodrigues;  
Beatriz Calado; Fernando Taborda;  
Elou Monteiro; Orlando Costa;  
Alexandra Freudenthal;  
Amélia Videira

**ARGUMENTO**

Salvador Palma

**ASSISTENTE DE SOM**

Rui Rodrigues; Rita Pires

**CORRECÇÃO DE COR**

Dany Horiuchi

**DIREÇÃO DE ARTE**

Ana Gonçalves

**DIRECTOR DE FOTOGRAFIA**

Gil Alves

**DIRECTOR DE SOM**

João Lopes

**GUARDA-ROUPA**

Ana Gonçalves

**MONTAGEM**

Dany Horiuchi

**MÚSICA**

Miguel Luigi

**PRODUTOR**

Dany Horiuchi; Salvador Palma

**REALIZADOR**

Salvador Palma; Dany Horiuchi

## **SINOPSE**

António, um homem de 70 anos, doente de alzheimer e em avançado estado de demência anda perdido em busca do caminho de volta a casa. Durante a sua demanda acontecem várias situações ao traçar de um carácter depressivo. Enquanto isso os seus filhos, Manuel, Emília e Luísa e ainda Rui, o seu neto autista, procuram-no.

## **PRÉMIOS E EXIBIÇÕES**

BRADFORD INTERNACIONAL  
FILM FESTIVAL

Bradford / Inglaterra, 2012

CINESC

Lisboa, 2010

DEEP FRIED FILM FESTIVAL

Coatbridge / Escócia, 2011

INTERNACIONAL FILM FESTIVAL

Hannover / Alemanha, 2011

LISBON & ESTORIL FILM

FESTIVAL

2010

MOSTRA UBICINEMA -  
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

Florianópolis / Brasil, 2015

MOSTRA UBICINEMA - TEATRO  
MUNICIPAL DA GUARDA

2011

NORDIC YOUTH FILM

FESTIVAL-NUFF

Melhor Filme Internacional

Tromso / Noruega, 2011

RIO DE JANEIRO SHORT FILM  
FESTIVAL

Brasil, 2011

STORTFORD FILM FESTIVAL

Bishop's Stortford / Inglaterra, 2011

THESS FILM FESTIVAL

Salónica / Grécia, 2011

ZAGRED FILM FESTIVAL

Croácia / 2011





**Flávio Ferreira, aluno do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior (UBI), foi o vencedor da primeira edição da Bolsa EDP Manoel de Oliveira. O estudante, que concorreu ao prémio com a curta- metragem “Pele de Cordeiro”, produzida no âmbito da unidade curricular de Laboratório de Realização lecionada pelo docente Vasco Diogo, dispõe agora de 50.000 euros para investir em formação na área do Cinema.**



“

Em declarações ao Urbi et Orbi, o estudante da UBI assume que a conquista desta bolsa é um motivo de “orgulho” não só pelo montante que está em causa, mas também por aquilo que significa a nível emocional, já que homenageia um dos grandes vultos da história do cinema nacional e internacional, Manoel de Oliveira. “É uma felicidade enorme, um reconhecimento muito importante e que me deixa com um sentimento de valorização muito grande. É simultaneamente uma honra não só porque o valor me vai permitir estudar e desenvolver a minha carreira cinematográfica, mas também porque a bolsa é em honra a Manoel de Oliveira, um dos maiores cineastas a nível mundial e com uma relevância enorme para o cinema”, confessa.

“Pele de Cordeiro” foi desenvolvida no primeiro ano de Mestrado, num formato de plano-sequência, que tal como explica Flávio Ferreira, “é um plano que não tem montagem, ou seja, o filme começa e acaba sem qualquer tipo de montagem, o que significa que não tem cortes”. A curta-metragem tem como cenário o próprio local de onde Flávio Ferreira é natural, a aldeia de Mata no concelho de Torres Novas e durante cerca de seis minutos retrata “uma história sobre poder, sobre paternidade, onde tive que adaptar às limitações que tinha, mas ao mesmo tempo procurei que tivesse interesse ao longo de toda a narrativa e de todo o espaço per-



corrido pela câmara”, salienta. Para que o objetivo fosse conseguido com êxito, o realizador e guionista de “Pele de Cordeiro” contou com a colaboração de amigos, a maioria também eles estudantes de Cinema na UBI.

Por enquanto, o jovem que frequenta o segundo ano do Mestrado em Cinema tenciona finalizar o percurso académico na academia covilhã-nense, e posteriormente pretende utilizar o valor da bolsa em formações no estrangeiro. “Eu tenciono acabar o Mestrado na UBI foi a academia que me acolheu e que me formou, por isso eu quero acabar este percurso, ainda mais por estar no último ano, e depois tenciono ir para o estrangeiro para continuar a tentar aprofundar a formação e a experiência em Cinema”, refere.

O aluno de Cinema que esteve quase para se tornar um Gestor, uma vez que chegou a frequentar um primeiro ano de um curso superior de Gestão, em Lisboa, tece rasgados elogios aos ensinamentos que a UBI lhe proporcionou. “A UBI a nível de Cinema ensinou-me praticamente tudo que sei. Eu no secundário segui Ciências e Tecnologias e quando entro na UBI tenho obviamente o gosto pelo Cinema, mas não tenho bases práticas nenhuma, por isso a UBI foi um ponto fulcral na minha formação e no meu desenvolvimento”, sublinha.

O vencedor da primeira edição da Bolsa EDP Manoel de Oliveira é assim mais um dos estudantes da UBI que se têm destacado nos vários concursos nacionais e internacionais em que participam e encontra-se já a redigir uma outra curta-metragem de ficção e a trabalhar no desenvolvimento de um documentário.

”

— Urbi et Orbi, Jornal Online da UBI, da Região e do Resto, edição de 21 de setembro de 2016

<<http://www.urbi.ubi.pt/pag/15611>>





# **A HISTÓRIA DE UMA REGIÃO NOS FILMES DA UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR: SILÊNCIOS, HOMENAGENS E INQUIETUDES\***

**ANA CATARINA PEREIRA**

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR / LABCOM.IFP

Analisar filmes de escola não corresponde necessariamente à usual benevolência para com artistas em formação. Por outro lado, a noção de autor que os alunos e alunas perseguem pode estar na sua génese, mas não caberá ao investigador/a, em fase tão prematura, descortiná-la ou depreendê-la. Nesse sentido, o texto que se segue procura reflectir sobre dois documentários realizados por duas antigas alunas da Universidade da Beira Interior, evitando o tom crítico ou incentivador cedido ao iniciático, olhando para os dois objectos filmicos como valores culturais em si.

A temática das duas obras é comum: uma indústria que moldou a geografia da região da Serra da Estrela (o ponto mais alto de Portugal Continental, na zona centro e interior), as vidas dos seus trabalhadores e o nascimento de uma classe operária politicamente consciencializada. Ambos os filmes se enquadram na definição de documentário, enquanto prática cinematográfica associada às ideias de compromisso social e revelação da realidade,

ou à crença numa imagem que, de algum modo, possa confundir-se com o próprio mundo. A autoria feminina de “Trama” (2014) e “Da meia noite pro dia” (2013), a forma como a História é revisitada e as próprias consequências da falência da grande maioria das fábricas na região dão o mote aos dois documentários feitos de silêncios, denúncias e desabafos.

Começemos por catalogar os filmes em análise. Por comparação, os dois documentários são híbridos das definições propostas por Bill Nichols (2010). “Trama”, de Luísa Soares, integra o modo expositivo, mediante a leitura de alguns números, datas e fontes bibliográficas, com testemunhos directos. Alicerça-se também, mas apenas em parte, no modo poético, evidenciando a subjectividade e a preocupação com a estética, revelando, no entanto, um cuidado com a montagem e a própria retórica que o modernismo anulou. Apesar da marca vanguardista e algo experimental (existe uma valorização dos planos e das impressões da documentarista a respeito do universo abordado), a narrativa tem um fio condutor. Na construção do texto, são as deambulações mnemónicas da cineasta que pautam a leitura, no lirismo de quem não olha para o outro com distanciamento, mas que faz dele um possível “eu”. Tornando-se personagem integrante, narradora desta História, Luísa Soares integra o grupo de mulheres que dão vida ao seu filme.

Dentro das categorizações propostas por Bill Nichols, “Trama” corresponde assim, maioritariamente, ao tipo de documentário performativo, associado a uma estética e a uma liberdade de utilização dos recursos cinematográficos, comuns à videoarte e ao cinema experimental. A categoria levanta algumas questões sobre conhecimento e subjectividade, nomeadamente se o primeiro será essencialmente generalista, típico e abstracto, como pretende a filosofia ocidental, ou, por outro lado, baseado na experiência concreta e pessoal, correspondente a uma tradição literária, poética e da própria retórica. Para os documentaristas que recorrem a este modo fílmico, segundo Nicholls:

O significado é claramente um fenómeno carregado de emoções e subjectividade. Um carro ou uma arma, um hospital ou uma pessoa têm significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, valores e crenças, compromissos e princípios, todos fazem parte da nossa compreensão dos aspectos do mundo que são frequentemente abordados no documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que compõem uma sociedade [...]. O documentário performativo sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo, enfatizando as suas dimensões subjectivas e afectivas. (NICHOLS, 2010, p. 131)<sup>1</sup>

Nesta “Trama”, obra que Luísa Soares finalizou em Outubro de 2014, sob orientação do Professor Vasco Diogo, exhibe-se um trabalho experimental de reconstrução de memórias de antigas operárias têxteis do concelho de Seia, na vertente ocidental da Serra da Estrela. Tendo as lutas operárias no período do Estado Novo sido essencialmente estudadas de uma perspectiva masculina, a realizadora procurou reflectir sobre a complexidade do lado feminino na relação com a máquina. Tecendo fios que unem passado e presente, demonstra-se um fascínio pelas histórias de vida que deram vida à História da região, ao mesmo tempo que se questionam dispositivos seleccionadores de lembranças: como elegemos o que pretendemos recordar?

1. Tradução da autora. No original: “*Meaning is clearly a subjective, affect-laden phenomenon. A car or gun, hospital or person will bear different meanings for different people. Experience and memory, emotional involvement, questions of value and belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world most often addressed by documentary: the institutional framework (governments and churches, families and marriages) and specific social practices (love and war, competition and cooperation) that make up a society (as discussed in Chapter 4). Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions.*”



FIGURA 1 – Fotograma do filme “Trama”

A um plano fixo, a preto e branco, de uma adolescente estática, de expressão soturna, são sobrepostas vozes de várias mulheres que vão desfiando: “eu entrei para a fábrica aos 12 anos”, “eu tinha 13”, “eu tinha uns 7 ou 8 anos”, “toda a vida se ouviu dizer que era preciso um banco para a fazer subir para a máquina”. E os fios vão-se tecendo: a fábrica de Seia que deu emprego a toda a gente. As amizades que nasceram da escravidão das condições de trabalho. Os namoros que deram em casamentos. As crianças que tinham de fugir às inspeções para não perderem o emprego ilegal. Os espaços outrora ruidosos e cheios de trabalhadoras cansadas, mas incansáveis, que desde muito novas aí descobriram os seus destinos. E ainda o trabalho no campo, após a longa jornada na fábrica, porque “o dinheiro não dava para tudo”.

Em 17 minutos de documentário, Luísa Soares reúne todos estes elementos, com a intenção de tributo e de recuperação daquilo que não viveu mas que a fascina e impele. Da síntese que opera recordam-se as definitivas palavras do historiador José Mattoso: “Não dar mais valor à queda de um império do que ao nascimento de uma criança, nem mais peso às acções do rei do que a um suspiro de amor.” (MATTOSO, 1988, p. 17) E não será essa a função da



FIGURA 2 – Fotograma do filme “Trama”

arte? Eternizar o nascimento da criança, o suspiro de amor, o primeiro dia na fábrica, a multa em meio-dia por ter chegado cinco minutos atrasada? O cinema pode fazê-lo, e Luísa Soares comprovou-o neste seu filme.

A mise-en-scène que criou é cuidada. As histórias destas adolescentes, com vozes de senhoras de idade, fluem. São os rostos de quem imagina, no sentido de quem gera imagem, e as vozes de quem viveu e gerou histórias. A intergeracionalidade que contacta por uma experiência de mulher: a mulher-operária, a mulher-adolescente, a mulher-por-detrás-da-câmara. Na narração do filme, a realizadora alude: “Mundos que, sendo tão diferentes, são unidos numa linha que se entrança noutras e forma um tecido vivo. Uma teia que se organiza em trama, e que liga a nossa história. A história delas, deles e a minha.” É desta forma que “Trama” se apresenta como um filme-ensaio, que responde às eternas questões “o que é ser mulher?” ou “que sentido faz ainda hoje falar de feminismo?” As influências que assume na dissertação, que funciona como relatório de todo o processo criativo no qual o filme esteve envolto, são também da cineasta-referência da Nouvelle Vague que filmou essencialmente neste género (se assim o pudermos categorizar) em diferentes propostas de curtas-metragens. Segundo Luísa Soares:

Agnès Varda tem uma forma de encarar o mundo e de o mostrar aos outros que admiro e com o qual me identifico no que diz respeito às suas produções fílmicas documentais. Tem um interesse genuíno pelas pessoas e pelas suas histórias, gosta de as ouvir e de as filmar, pensando com elas sobre a realidade. Pensa as imagens de uma forma plástica, fazendo recorrentemente analogias à Pintura e à sua história. Constrói imagens, encenando situações, por vezes, recorrendo ao humor e ao inusitado. Cruza linguagens e procura a experimentação. Tem uma abordagem pessoal em grande parte dos seus filmes documentais, em que constrói as histórias apoiando-se decisivamente na forma como pensa e vê o mundo. Assume sempre o que acha importante filmar. (SOARES, 2014, ps. 24 e 25)

No paralelismo que realizamos entre Varda e Luísa Soares, recordamos sobretudo o filme “Réponse de femmes” (Agnès Varda: 1975). Na curta-metragem de cerca de oito minutos, várias mulheres discorrem sobre o significado de ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas em torno da condição feminina, enunciadas por um narrador masculino e omnipresente. Neste “cine-tratado”, como é definido por Varda, diz-se: “ser mulher é ter também uma cabeça de mulher... Uma cabeça que pensa diferente de uma cabeça de homem.” A protagonista é a mulher real, desmaquilhada e com pensamento próprio: a mulher vista pela mulher, a mulher pensada e filmada na primeira pessoa. Apresenta-se, deste modo, um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, tendo a cineasta abdicado de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos para exibir ideias e conceitos supostamente invisíveis pela sua componente teórica e não diegética.

Conjugando a tradicional aura de mistério, sensibilidade e sensualidade associadas ao sexo feminino, sintetiza-se um pensamento unitário mas simultaneamente globalizante: “eu sou única, é certo, mas represento todas as mulheres.” A difícil contradição do privado que é político e, portanto, público, do discurso individual que se dirige a uma plateia universal de mu-

lheres, mas também do corpo que é sexual e não objecto, do prazer que é saudável e não pervertido, do amor que é sentimento e não chantagem, da beleza que é interior e não fugaz. Dos pudores que são transmitidos desde a infância à exibição gratuita do corpo feminino no mediatismo da sociedade. Da vontade que Varda tinha de ser uma feminista feliz. Da necessária renovação de mentalidades, gostos e tratamentos. Da reinvenção da mulher, do homem e do amor. A experiência pessoal e concreta, que é também valorizada por Luísa Soares, no modo performativo de fazer o seu documentário.

Em Outubro de 1966, Simone de Beauvoir proferia uma conferência no Japão, na qual reitera uma estrutura do seu pensamento semelhante aos aparentes paradoxos de Agnès Varda e Luísa Soares:

Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular. (SCHWARZER, 1972, ps. 450 e 451)<sup>2</sup>

Nestas palavras que poderiam ter dado o mote aos trabalhos de ambas as cineastas, procede-se ao estabelecimento de uma ligação profunda entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História. Nessa perspectiva, será pertinente questionar: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente estruturas de valores e conhecimentos, e, no final, desencadear desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa devem então os discursos políticos, mas também a arte, ser proferidos? Num singular e pessoal “eu”? Num pluralista e globalizante “nós”? Num distante e objectivo “ela/ele”? No caso de ambas as documentaristas, existiu uma opção clara pela primeira hipótese enunciada.

2. Tradução da autora. No original: “*Je ne parle pas seulement de moi: d’essaie de parler de quelque chose qui débordé infiniment ma singularité; j’essaie de parler de tout, donc de faire une oeuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.*”



FIGURA 3 – Fotograma do filme “Trama”

Recorde-se, neste ponto, que a principal fonte de conhecimento ou metodologia para as teóricas e militantes feministas é precisamente a partilha de experiências e a consciencialização através do diálogo, para que mais mulheres tenham a noção de que muitos dos obstáculos sociais e familiares que enfrentam derivam da sua condição feminina. Não obstante, as críticas relativas a uma possível desactualização em sociedades democráticas, onde a igualdade perante a lei já existe, são uma constante. Por sua vez, autoras como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil, contestam fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um redutor ponto de vista de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par do conceito, Judith Butler rejeita ainda a categoria “género”, por a entender normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia):

A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e



FIGURA 4 – Fotograma do filme “Trama”

instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’. (BUTLER, 1999, p. 23).<sup>3</sup>

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de género não inclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, concomitantemente, o seu próprio carácter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ — nomeadamente aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do género.” (BUTLER, 1999, p. 23)<sup>4</sup> Neste sentido, autores/as feministas contemporâneos enfrentam, hoje, o desafio de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.

3. Tradução da autora. No original: “The notion that there might be a truth of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female.’”

4. Tradução da autora. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow from either sex or gender.’”

Um documentário como “Trama”, no qual a experiência feminina de ligação à fábrica é dialogada e partilhada por diferentes gerações, e pela própria realizadora, constitui um exemplo pertinente de processo de inclusivo.

Segundo Iris Young, a negação da existência de um colectivo social “mulheres” reforça os privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas.” (YOUNG, 2004, ps. 118 e 119) Propõe, por isso, que se renuncie ao emprego dos termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, devendo passar a utilizar-se o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em “Crítica da razão dialéctica” (1960). De uma perspectiva existencialista, conceptualizar o género como série social tem como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade. Numa serialidade, os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si: “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio.” (YOUNG, 2004, p. 125)



FIGURA 5 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

A experiência serializada de pertença a um género deixa, assim, de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo. Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série:

Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência despersonaliza-me, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade. (YOUNG, 2004, p. 131)

Coincidentemente, essa é também a mensagem política e filosófica transmitida pelo filme, uma vez que todas as vozes femininas formam uma, enquanto elementos de uma série. O conceito é, portanto, aplicável à partilha de experiências destas operárias e adolescentes com a própria realizadora quando os três grupos se predispõem a trocar de lugar entre si: mulheres que, num sentido beauvoiriano, não tendo nascido mulheres, se “tornaram” mulheres. Em alguns casos, demasiado cedo.

A sua partilha de experiências em “Trama”, mas também a de outros operários em “Da meia noite pro’ dia” reflecte, deste modo, uma selecção: dos testemunhos e dos próprios interlocutores, que ocultam e revelam em função de valores e memórias. No documentário que Vanessa Duarte completou em 2013, como finalista da licenciatura em Cinema, a autora propõe, nas suas palavras, “um olhar reflexivo sobre as experiências sensoriais, memória colectiva e sentido de identidade dos trabalhadores fabris da Covilhã, estabelecendo a relação com os espaços abandonados e degradados das fábricas que, um dia, simbolizaram a prosperidade da sua terra.”



FIGURA 6 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

Adivinha-se, pela sinopse<sup>5</sup>, a mesma abordagem poética, ainda que em estilos cinematográficos distintos. Se o primeiro filme aqui estudado valoriza o corpo como elemento fundamental das consequências do trabalho fabril intensivo, em diálogo com a visualidade da performance e da mise-en-scène, “Da meia-noite pro’ dia” realiza o processo inverso: os espaços abandonados tomam conta de tudo, apesar dos breves ecos de frases-denúncia, frases-lembrança ou frases-lamento.

“Da meia-noite pro’ dia”, que absorve também algo da linguagem poética identificada por Bill Nichols (2010), revela um lado observacional e performativo mais fortes. Partindo de testemunhos específicos, a realizadora pretende criar “um universal concreto”, um “universal singular”, na conceptualização partilhada por Sartre e Beauvoir. A sua busca é a da realidade tal como ela terá acontecido, evitando quaisquer tipos de interferências que conduzam ao seu falseamento. Neste modo, segundo Nicholls, existe apenas registo dos factos, sem que o documentarista e a sua equipa sejam notados. Para além da escassa movimentação de câmara, a banda sonora e a narração são praticamente inexistentes, uma vez que as cenas devem falar por si.

5. Disponível em <<http://www.filmesubi.ubi.pt/filme/9701/Da+Meia-Noite+Pro%C2%B4Dia>>

No documentário de Vanessa Duarte, a personagem principal é assim o vazio. O azul melancólico da madrugada na cidade-neve, o som dos antigos teares, as vozes que acordam e iniciam novas jornadas agora inexistentes. A Covilhã que se recria nas páginas de “A lã e a neve”, de Ferreira de Castro, e as percepções urbanísticas adquiridas. A serra que acaba por espreitar de cada rua estreita. Os testemunhos de camaradagem que sucedem os retratos da dureza dos tempos. Mas é ao silêncio dos espaços que regressamos – a tudo o que estaria condenado a perecer se não houvesse sido captado pelo olhar da realizadora. A ruína que incomoda, mas que se vê bela, por marcar a geografia e a identidade dos locais, naquilo que poderão ter de mais genuíno, intenso, perverso e doloroso.

Ao longo do filme, alguns sons de ambiente natural amplificam, exagerada e paradoxalmente, o vazio. O efeito é coadjuvado pela omissão visual do elemento humano, que fala em excertos, para constantemente retornar à ausência de som. Nesse sentido, poderíamos questionar-nos, como o faz Tito Cardoso e Cunha: “Será o silêncio da ordem do não-ser, do nada, ou, mais geralmente, da negatividade?” De onde conclui:

Não é necessariamente à palavra que o silêncio se opõe. O ruído, nem sempre linguisticamente articulado, é ainda o que mais se lhe oporá. Aí é que a grande oposição mutuamente exclusiva se delineia uma vez que nenhum deles participa do outro intrinsecamente. (CUNHA, 2005, p. 15)

No cinema, e neste filme em particular, como na música, o silêncio não é contrário ao som, mas antes o integra ou incorpora. Não corresponde ao não-dito, reiterando, ao invés, o exibido e enunciado, possibilitando espaço para a reflexão e o amadurecimento. Deste modo, acaba por contrariar-se a assunção de Ludwig Wittgenstein, segundo a qual “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”. (WITTGENSTEIN, 1987, §5.6)

Se a realidade fosse delimitada por aquilo que a linguagem permite dizer, estes espaços físicos abandonados e os silêncios de cada um deles estariam condenados à não existência.

Já segundo Martin Heidegger, o silêncio é constitutivo do discurso, sendo a questão colocada na analítica existencial do *dasein* (ser-aí). Nesse contexto, o silêncio corresponde à verdadeira possibilidade e capacidade de escuta e desvelamento do ser. Ao contrário da conversa trocada, tantas vezes sem significado, no quotidiano, o silêncio estará mais próximo da autenticidade: “Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originalmente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente.” (HEIDEGGER, 1993, p. 224)

No cinema (ao contrário da fotografia que é, em si mesma, silenciosa), o silêncio possui riqueza semântica. A sua leveza pode, no entanto, afirmar-se insustentável para quem o exerce, ou sobre quem ele é exercido: imagine-se a cumplicidade necessária para se apreender a ausência como sendo, afinal, uma presença. A de dois corpos que fluem e utilizam outras linguagens. Ou a de uma realizadora e de um observador que desfruta, compreende e se deixa levar, como eco da figura do “espectador emancipado” recriada por Jacques Rancière. Para o filósofo, recordamos, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que olhar é também agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador distante, sendo intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Nessa perspectiva, o silêncio como espaço de reflexão, bem como a exigência hermenêutica interposta por ambos os filmes aqui analisados, pressupõem a geração de uma consciência histórica e política, mas também poética e estética, no/a espectador/a. A imagem permanece muda, mas o interior

de quem vê opera mudanças e reflexões. A escuta é aqui requerida como exercício interior, paciente e interminável, de profundo esvaziamento. “O vocabulário do amor é restrito e repetitivo, porque a sua melhor expressão é o silêncio. Mas é deste silêncio que nasce todo o vocabulário do mundo”, entende Vergílio Ferreira (FERREIRA, 1998, p. 229).

Para Sacha Guitry “o que existe de maravilhoso na música de Mozart, é o facto de o silêncio que se segue ser ainda de Mozart”. (GUITRY em SMEDT, 2001, p. 69) Ao contemplar/escutar uma obra, o êxtase deve ser usufruído no silêncio, por também constituir parte integrante daquela, sendo o efeito mensurável pela densidade do momento. Depois da absorção da obra é necessário eliminar o ruído, para que a audição, o reencontro e a osmose possam suceder-lhe. A concentração individual só terá lugar aí, como também revela Sophia de Mello Breyner:

Espera  
Deito-me tarde  
Espero por uma espécie de silêncio  
Que nunca chega cedo  
Espero a atenção a concentração da hora tardia  
Ardente e nua  
É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho  
É então que se vê o desenho do vazio  
É então que se vê subitamente  
A nossa própria mão poisada sobre a mesa  
É então que se vê o passar do silêncio  
Navegação antiquíssima e solene (ANDRESEN, 2015, p. 522)

Também José Tolentino Mendonça, o poeta que nos considera “analfabetos do silêncio”, sendo esse o motivo pelo qual não conseguimos viver em paz, sublinha:



FIGURA 7 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

O silêncio é um traço de união mais frequente do que se imagina, e mais fecundo do que se julga. O silêncio tem tudo para se tornar um saber partilhado sobre o essencial, sobre o que nos une, sobre o que pode alicerçar, para cada um enquanto indivíduo e para todos enquanto comunidade, os modos possíveis de nos reinventarmos. Mas para isso precisamos de uma iniciação ao silêncio, que é o mesmo que dizer uma iniciação à arte de escutar. Na sociedade da comunicação há um défice de escuta. Numa cultura de avalanche como a nossa, a verdadeira escuta só pode configurar-se como uma re-significação do silêncio, um recuo crítico perante o frenesim das palavras e das mensagens que a todo o minuto pretendem aprisionar-nos. A arte da escuta é, por isso, um exercício de resistência. (MENDONÇA, 2015, 90)

No cinema, e nos momentos a que essencialmente nos referimos, quando não se detecta qualquer tipo de acompanhamento sonoro que possa desviar a atenção da profundidade visual da imagem, constroem-se “espaços ópticos puros”, assim designados por Gilles Deleuze, no seu ensaio “A Imagem-Tempo”. De forma sintética, estes traduzem-se em apresentações directas do tempo: o tempo cronológico do movimento é substituído por uma imagem-tempo directa, da qual o movimento decorre. Deixa portanto de

existir um tempo cronológico que possa ser transformado por movimentos eventuais anormais, passando a nomear-se um tempo crónico. (DELEUZE, 2006, p. 169)

Não importa assim em que momento histórico as imagens destes filmes terão sido captadas; elas poderão sempre funcionar como ícones de séculos nos quais a Covilhã foi apelidada de “Manchester Portuguesa”. Ou mesmo de anos mais recentes, como os últimos 30, nos quais se perderam mais de 7 mil postos de trabalho na indústria têxtil. Sobram estes retratos e as histórias que vão deixando de se ouvir.

E dessa forma pode ainda questionar-se se, ao invés de mimetizar, o silêncio cinematográfico não procurará antes exprimir, fazer reflectir, sentir? Se a imagem fotográfica tem uma única hipótese de recriar o momento, uma cena de cinema terá o número de fotogramas utilizados, correspondendo à percepção visual e sonora exacta. Falaremos de desperdício? Desde o início da história do cinema que as imagens apelam ao som (os primeiros espectadores exigiam vozes por detrás do ecrã ou música que contornasse o desconforto da sala). Não obstante, Fritz Lang dirigiu *Metropolis* (1927), Leitão de Barros realizou “*Maria do Mar*” (1930), “*Aurora*” (Murnau: 1927) e “*A paixão de Joana d’Arc*” (Dreyer: 1928) constituem não apenas obras-primas do cinema mudo, como do cinema, em si, exprimindo e não dizendo, revelando e não exibindo.

Da conclusão desta reflexão esparsa e privada de certa arquitectura, o que sobressai? Uma inquietude face aos destinos de grande parte da população operária da Covilhã e dos concelhos limítrofes que se permitiram depender exclusivamente de uma única fonte de rendimentos. Mas também o elogio a duas jovens cineastas que apresentam filmes-homenagem aos antigos trabalhadores e trabalhadoras do sector. À criação de cinema a partir do documentário. E de pensamento a partir do silêncio.

## REFERÊNCIAS

- ANDRENSSEN, S. M. B. *Obra poética*. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2015.
- BUTLER, J. *Gender trouble — Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1999.
- C, T. C. *Silêncio e comunicação: Ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Coleção Media e Jornalismo. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2006.
- FERREIRA, V. *Pensar*. Venda Nova, Portugal: Bertrand Editora, 1998.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- MATTOSO, J. *A escrita da História – Teoria e métodos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MENDONÇA, J. T. *Somos analfabetos do silêncio*. *Jornal Expresso*. Lisboa: Grupo Impresa, 2015.
- NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. Bloomington, E.U.A.: Indiana University Press, 2010.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SCHWARZER, A. *La femme révoltée*. *Le Nouvel Observateur* (14 février). Em: FRANCIS, C. & GONTIER, F. (org., 1979). *Les écrits de Simone de Beauvoir: la vie — l'écriture*. Paris: Gallimard, 1972.
- SMEDT, M. *Elogio do silêncio*. Cascais: Sinais de Fogo, 2001.
- Soares, L. *Trama – Relatório de projecto – Dissertação para obtenção do grau de mestre em Cinema (2o ciclo de estudos)*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2014.
- WITTGENSTEIN, L. *Tratado lógico-filosófico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- YOUNG, I. M. *O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social*. Em: *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. N.º 8. Porto, Portugal: Celta Editora, 2004.

\* Texto originalmente publicado em *Revista Científica / FAP. UNESPAR* (Universidade Estadual do Paraná - Brasil), volume 12, janeiro /junho, 2015. ISSN: 1679-4915.





# REFLEXÕES SOBRE CINEMA FEITO NA UNIVERSIDADE\*

TITO CARDOSO E CUNHA

## 1. Cinema na universidade

O ensino do cinema na Universidade é, entre nós, como em quase todo o lado, bastante recente.

Como não seria de estranhar, essa integração da matéria cinematográfica na instituição universitária começou por se fazer por via literária. Foram as humanidades, e particularmente os estudos literários, que primeiro introduziram o estudo do cinema no seu currículo, sobretudo por via da atenção dedicada à relação entre esta arte e a literatura, sendo ambas, como são, artes narrativas.

Contemporaneamente, uma outra via se abriu à integração do cinema como matéria de estudo na Universidade portuguesa, a partir dos anos 80: os cursos (alguns) de Ciências da Comunicação.

Isto não acontece, naturalmente, no meio de uma paisagem vazia. Há muito que existia, ao nível do ensino politécnico, uma oferta de formação técnico-profissional bastante apoiada num ensino dito “prático”, assente em meios técnicos amplamente concedidos.

A Universidade, na ausência desses meios, mas também por vocação intrínseca da sua história institucional, propunha uma abordagem do fenómeno cinematográfico mais atenta à sua função artística, compreensível apenas através de uma abordagem teórica própria das humanidades e das ciências sociais.

Na Universidade da Beira Interior, no âmbito de cujo ensino foram realizados os filmes aqui referidos, uma licenciatura foi criada há já dez anos exclusivamente dedicada ao Cinema e integrada na Faculdade de Artes e Letras. À licenciatura seguiu-se um curso de mestrado, igualmente dedicado ao Cinema, sendo que, ao nível da pós-graduação, esta área também não está ausente do curso de doutoramento em Ciências da Comunicação. Todo este ensino está intimamente ligado à investigação que vem sendo igualmente feita na área que lhe é dedicada dentro do centro de investigação LabCom.

Nesse contexto, mais do que o “bem fazer” técnico, o que está em causa avaliativamente reporta-se ao conteúdo de sentido que se exprime na obra fílmica. O que se diz através dela.

O que se pode dizer na — e através da — obra cinematográfica é o que toca o seu intencional destinatário. Este pode deixar-se interpelar nos seus afetos, valores, convicções, modos de ver o mundo. A obra de arte fílmica ajuda a constituir-lhe a visão do mundo, sem a qual a existência seria difícil. Porventura “sem sentido” como soe dizer-se.

Assim, uma obra é válida na proporção da sua intencionalidade significativa. É válida na precisa medida em que se mostra capaz de acolher a projeção construtiva de múltiplas vivências que, na sua experiência, o es-

pectador sente. É a obra quem dá ao destinatário os meios de pensar, de se enunciar (encontrando aí as palavras para o dizer), imaginar e compreender nessa projeção externa e, portanto, objetivada.

O que dá a uma obra essa capacidade de acolhimento?

A pergunta pode ser formulada em sentido inverso: com que capacidade podemos acolher uma obra?

Esse acolhimento pode ser essencialmente técnico, apreciador do *savoir faire/know how* do executante. E é verdade que nenhuma obra alcança um sentido sem que na sua origem esteja uma capacidade — com menor ou maior maturidade, maior ou menor destreza ou mesmo, no limite, virtuosismo — de a fazer significar, de pôr o domínio dos meios técnicos e artesanais ao serviço da expressão eventualmente artística.

Um bom domínio dos meios técnicos de expressão é condição necessária para que a obra seja acolhida e, de preferência, bem. Mas pode não ser suficiente, e geralmente não o é.

O deslumbramento da tecnicidade (efeitos especiais, etc.) pode obnubilar a clareza da mensagem, isto é, daquilo que pode ser recebido em termos de significação.

Do ponto de vista de quem ensina os futuros cineastas, esta pode ser uma dificuldade maior — a de conseguir fazer ultrapassar a obnubilação. Embora em alguns casos os próprios autores o façam com sucesso. É seguramente o caso de Helder Faria e Ricardo Madeira.

Seguidamente, neste texto, tentaremos dar conta do que nos parecem ser dois exemplos muito bem conseguidos de primeiras obras que superam, com sucesso, dificuldades previsíveis nas circunstâncias em que foram produzidas. São dois jovens autores que, se os impedimentos não forem maiores, podem, a nosso ver, vir a construir uma obra relevante no nosso futuro panorama cinematográfico.

## 2. *Arpeggio*, de Helder Faria:

*Afonso é um jovem que vive numa escola de música, onde também trabalha e estuda. A sua vida é dedicada obsessivamente ao aperfeiçoamento do desempenho musical ao piano. O único afeto de Afonso parece ser uma figura paterna, já idosa, que é também quem afina o instrumento. Um dia, essa figura é internada num hospital, onde acaba por morrer perante o desespero do jovem.*

*Quando regressa à escola, depois do funeral, o piano encontra-se destruído. Afonso procura recompô-lo e persiste na sua aprendizagem mesmo com o instrumento desafinado.*



Afonso é um jovem aparentemente sem família que trabalha, estuda e habita numa escola de música.

O piano parece ser a sua obsessão. Mas não o único afeto, uma vez que se vem a conhecer a existência de uma figura paterna, internada no hospital.

Afonso visita amiúde esse homem, sobre o qual ficaremos também a saber que é o afinador do seu piano.

Afonso, obsessivamente, vai aperfeiçoando a sua *performance* de intérprete, ao ponto de não pensar em mais nada, nomeadamente em “namoradas”. É essa a resposta que dá quando sobre o tema é interrogado pela figura paterna durante uma das visitas.

Afonso vai registando num pequeno gravador de bolso o progresso do seu aperfeiçoamento ao piano.

Quando a morte se apresenta, privando-o daquele harmonizador instrumental com quem até então contava no seu quotidiano musical, e nisso intensamente concentrando a sua existência, tudo como que se desmorona a partir da música, isto é, a vida.

A solidão impõe-se, devastadora, e a harmonia desaparece, levada pelo gravador que Afonso abandona junto do caixão, durante o funeral.

O caos instala-se na escola de música, que é também a sua vida e a sua casa. É como se tudo se desmoronasse.

O piano desconjunta-se e com ele a ordem musical desintegra-se também. Desafinado, o piano não tem mais quem o harmonize.

Alguns veriam na figura paterna uma dimensão quase divina — não certamente cristã, mas mais antiga ainda —, numa figura demiúrgica que, do caos primevo, institui a ordem.

Porque a música é uma proporção perfeita, um sentido de antes das palavras, mas que, mais poderosamente ainda, como que as anuncia.

Este é um filme sem palavras, ou quase. Dir-se-ia um filme mudo. Empregamos aqui, e por uma vez, a expressão usual no sentido próprio. “Mudo” porque não fala, mas não “silencioso” como nos incorretamente chamados *silent movies*.

O filme será (quase) mudo porque precisa do silêncio que lhe permitirá escutar a música. É um filme com silêncio mas que não é inteiramente silencioso. Essa contenção do ruído é o que lhe permite enunciar o que há de essencial no audível: a palavra ou o grito que diz a dor e enfrenta a morte. Isto por um lado, porque, pelo outro, o mesmo silêncio é de onde a música se levanta para restabelecer a harmonia e o sentido. Para fazer o mundo existir e persistir, como naqueles mitos antigos cuja recitação sustentava a perene persistência do mundo.

Se a mudez, mesmo no cinema, é um defeito, uma deficiência, algo de menos, as imagens neste filme só realmente se organizam numa ordem narrativa porque ordenadas pela música e as suas notas.

Parecer-nos-á que Afonso, na desolação caótica da morte paterna ou divina, reencontra ou não reencontra o caminho de uma nova harmonia.

O que nos é dado a ver e ouvir ainda é da ordem do caos na música, no seu sentido.

A tarefa, talvez impossível para Afonso, é agora a de restaurar a significação e a harmonia num mundo desertificado pela morte/ausência do Pai.

Nunca saberemos se o conseguirá.

Embora se possa razoavelmente imaginar que, entregue — agora ainda mais — à sua irremediável solidão, destituído da figura tutelar que o estruturava, a si e à música que lhe ia na alma, está condenado, na melhor das hipóteses, ao desamparo de toda a condição humana. Para tudo reordenar, a harmonia do mundo na música, por si próprio e solitariamente.

À imagem dos dois, jovem e velho, tocando a quatro mãos na invocação nostálgica em *flash-back*, contrapõe-se a luta solitária de Afonso contra a desarmonia deixada no desmantelamento provocado pela morte.

A figura feminina nada tem de materno. É apenas a instituição que lhe dá guarida em desolação.

A figura paterna (demasiado velha para ser pai, antes poderia ser avô) é sempre, nas culturas patriarcais, a de uma representação da transcendência. Ou, ainda mais correta e inversamente, a divindade e o sagrado encontram sempre a sua representação na psique humana através do poder da paternidade.

Essa paternidade tem, em *Arpeggio*, as suas duas dimensões possíveis: o poder de ordenar o mundo, neste caso a música do mundo (*harmonia mundi*), pela ordenação demiúrgica que é a afinação, mas também a paternalidade afetiva que acompanha Afonso e lhe proporciona os meios para aí chegar, na felicidade absoluta da sua interpretação musical, da qual vive o seu “pôr-se em música”.

Não é o pai (no sentido religioso) quem o ensina a tocar/interpretar. Isso cabe à instituição com a qual Afonso se confunde, e que episodicamente se materializa na figura feminina cuja presença é anunciada através de um plano aproximado das suas autoritárias botas a entrar. Será a diretora?

O que a figura paterna lhe proporciona, para além da fixação de um afeto, são as condições e os meios (um piano afinado) para chegar à felicidade a partir do espírito da música. Ou à tragédia, não se sabe.

A música, para Afonso, não é um afeto. É a própria vida descoberta e explorada nas suas significações.

Muito menos afetuosa é a instituição — lugar supremo da solidão —, personificada na figura da sua diretora, chamemos-lhe assim.

Todo o afeto de Afonso tem por objeto aquele que vai partir e o vai deixar só, sem abrigo perante o mundo.

De certo modo, Afonso ainda é uma criança, ou menos do que isso, como costuma acontecer com as crianças-prodígio (indiciada pela *rêverie* inicial na direção de uma orquestra). O seu afeto ainda se fixa exclusivamente ao nível do princípio criador, demiúrgico e ordenador. Nada de namoradas, como ele próprio confessa ao pai quando sobre isso é interrogado.

Aparentemente, a única figura feminina presente no seu universo fechado e centrado na música resume-se à figura institucional da diretora, desprovida de afetos.

Podemos, no entanto, imaginar que Afonso, entregue a si próprio e tendo perdido o objeto real do seu afeto — o pai —, encontrará na vida um outro princípio, o da dissipação, e que este o levará à descoberta de *eros* na alteridade dos afetos, fazendo-se homem ao perder uma relação, filial esta, que, apesar de intensa (como todo o real que se perde), era demasiado consubstancial, para não dizer consanguínea.

Este é um filme que nos fala de um rito de passagem. De como a harmonia perdida se transforma num mundo caótico no qual estamos condenados à liberdade, sem tutela, no desamparo de tudo reconstruir para o resto da vida, se disso ele, Afonso, for capaz.

A figura paterna (o demiurgo da harmonia musical) não é bem a representação verosímil de um pai terreno. Demasiado idoso para o ser. Demasiado distante pela idade. Enquanto operador da harmonia — e pela distância a que a idade o coloca de Afonso —, a sua identidade verdadeira só pode ser a de uma transcendência fundadora, da qual Afonso terá, embora dificilmente, de se distanciar.

Até porque essa distância era largamente compensada pelo afeto exclusivo. No fundo, Afonso é um místico, daqueles que encontram a sua expressão não na poesia, mas na música.



É nela que esse seu afeto tão avassalador — como graficamente se pode ver na cena da morte do pai — se acolhe; é nela, na música, que a distância ao objeto desse afeto se procura superar. Por isso, tudo soçobra com a morte. O desencantamento do mundo traduz-se, a partir daí, na sonoridade desordenada de um instrumento destróçado.

### 3. *Síncope*, de Ricardo Madeira

*Um homem, já de cabelo e barba grisalhos, habita sozinho numa casa quase vazia. Nela vai mantendo um monólogo interior por entre a desordem dos objetos e a quase ausência de móveis.*

*Numa sequência onírica intercalada em flash-back, vê-se o personagem correndo num prado com uma jovem mulher à sua frente e que dele se afasta.*

*Finalmente, depois de vestir um fato novo, sai de casa com uma cadeira e uma corda. Caminha pelo campo até uma pradaria, parando junto a uma árvore. Senta-se na cadeira, fuma um cigarro e contempla a paisagem. Na última imagem vê-se que armou, com a corda, uma forca na árvore mais próxima.*



Contrariamente a *Arpeggio*, seu contemporâneo, este não é um filme mudo. Apesar de o personagem quase único afirmar, logo de início, “às vezes limito-me a escutar”, é a própria voz o que ele escuta obsessivamente, e nós com ele.

É através do discurso do personagem, do seu monólogo interior, que o entrecho nos chega, uma vez que ninguém mais povoa aquele universo, a não ser a figura oniricamente fugidia que dele se separa.

Figura essa da qual apenas sabemos ser do género feminino e que se afasta.

Há portanto ali uma rutura, uma perda da qual pouco sabemos mas que se nos apresenta como sendo, porventura, a origem de toda a desconstrução que rodeia o personagem.

“Sem tecto, entre ruínas” é o título de um romance de Augusto Abelaira que ocorre invocar para descrever o *décor* em que o filme situa o seu personagem: um ambiente desordenado de onde qualquer harmonia doméstica está ausente.

Uma vida desconstruída, sem qualquer referência a uma normalidade quotidiana.

O que as imagens nos mostram, além do tom decadente em que as paredes se revelam, numa espécie de ruína interior em que a alma se diz por pequenos fragmentos colados na parede.

Tudo está por terra, nada está inteiro ou de pé. Os objetos encontram-se desordenadamente pelo chão, como que exprimindo a confusão que lhe vai na alma.

O autor soube construir uma realidade palpável que é o espelho e a expressão de um tumulto interior. Soube pôr em imagens, dar a ver, aquilo que é um mundo interior — o do personagem.

Mas as imagens não falam apenas por si. Elas são confrontadas pelo monólogo interior. Não que esse monólogo venha explicar ou descrever as imagens. O que teria sido um erro. Mas o solilóquio discursivo significa os males de uma existência que as imagens, paralela e complementarmente, também exprimem.

Ambas, palavras e imagens, convergem numa significação que se reporta à ressonância interior de uma experiência existencial.

A dimensão traumática é dada a ver na sequência onírica que se repete, propondo, de algum modo, a chave para o entendimento de toda aquela destruição.

Nessa sequência vê-se uma jovem, de costas, que se afasta. Nunca lhe veremos o rosto, mas sabemos o seu género (feminino) e a sua juventude.

Esse afastamento, sabemos ser representado por uma imagem metafórica, metaforicidade essa que é acentuada pelo onirismo da sequência.

Sabemos também que não se trata apenas um sonho porque todo o resto do filme o proclama.

Há manifestamente uma dimensão traumática nesse afastamento assim simbolizado. Mas não conhecemos a sua natureza. Uma partida, uma ausência, um desaparecimento?

O trauma está nas consequências: o desabamento do mundo, desorganizado, ao rés do chão.

Só há dois momentos de harmonia vislumbrados em todo o filme: o primeiro vem da música. Tal como em *Arpeggio*, a música, aqui feita corpo na dança, é esboçada por entre o caos ambiente.

Caos que tem sobretudo a forma de um desabamento, como num terramoto, em que nada se tem de pé.

O segundo momento de harmonia está na paisagem contemplada das imagens finais. A cadeira é trazida precisamente para proporcionar, juntamente com o último cigarro do condenado, uma derradeira contemplação dessa “terra da alegria”, como no famoso poema de Ruy Belo, em que o poeta dela se despede.

Essa última visão do imutável é como uma música feita imagem pelo seu esplendor.

Nestes momentos finais do filme, a imagem deixa de se acordar com a desordem do caos interior para lhe contrapor a ordem do cosmos exterior. Antes, o contraste entre ambas — a palavra enquanto expressão da alma (como quando diz, olhando o espelho: “nada que a água lave”) e a ordem sublime da paisagem — não faz senão acentuar a intensidade oposta de cada uma das dimensões.

### **Filmografia:**

*Arpeggio* (2012), Helder Faria, Portugal.

*Síncopa* (2012), Ricardo Madeira, Portugal.

---

\* Texto originalmente publicado em *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*. Pereira, Ana Catarina e Cunha, Tito Cardoso (Orgs.), (2013). Universidade da Beira Interior: Livros LabCom.















