

Frederico Lopes (Org.)

CINEMA EM PORTUGUÊS



ACTAS DAS
II JORNADAS



Livros Labcom 2011





Frederico Lopes (Org.)

Cinema em Português: Actas das II Jornadas

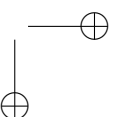
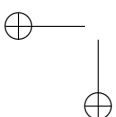
LabCom Books 2011





Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Estudos em Comunicação
Direcção: António Fidalgo
Design da Capa: Carolina Costa Lopes
Paginação: Filomena Matos
Covilhã, 2011

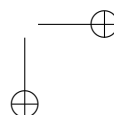
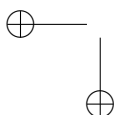
ISBN: 978-989-654-052-4





Índice

Apresentação	1
Depois do cinema português <i>por</i> Tiago Baptista	5
Macunaíma – herói entre máquinas e imagens pós-modernas <i>por</i> Mauro Luciano Souza de Araújo	21
Na ante-sala de Vale Abraão, de Manoel de Oliveira <i>por</i> Celia Regina Cavalheiro	39
Vai e Vem e a reversibilidade do olhar no cinema <i>por</i> Susana Ráinho Viegas	49
Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães <i>por</i> Leonor Areal	63
Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português (1967-74) <i>por</i> Paulo Cunha	83
Nova Geração?: a geração curtas chega às longas <i>por</i> Daniel Ribas	93







Apresentação

As Jornadas Cinema em Português estão enquadradas na linha de investigação do Labcom – Laboratório de Comunicação On-Line dedicada ao estudo do cinema e visam promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no espaço da chamada lusofonia.

Explorando o carácter multidisciplinar nas relações do cinema com as outras artes, é também um propósito ambicionado pela organização destas jornadas alargar e partilhar este momento de encontro académico com escritores, artistas, cineastas e outros agentes culturais do vasto espaço geográfico da lusofonia, tanto quanto as vontades individuais e as muito limitadas disponibilidades financeiras institucionais o possam permitir.

Esta publicação é a versão escrita, em papel,¹ das comunicações orais apresentadas nas II Jornadas Cinema em Português, realizadas na Covilhã, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, nos dias 13 e 14 de Outubro de 2009.

Tiago Baptista, um investigador ligado à Cinemateca Portuguesa e ao Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, foi convidado para abrir esta edição das Jornadas. A sua comunicação inaugural anuncia uma ideia cara à organização deste evento: a desnacionalização do cinema e a sua vocação universalista. Após questionar uma identidade nacional, fabricada de cima para baixo, o autor perfilha um conceito de competência cultural e de novas identidades performativas que lhe permitem defender uma nova concepção de cinema nacional capaz de se dirigir ao mundo nos termos do mundo - um cinema do mundo.

¹ Estes textos serão também disponibilizados em formato electrónico através das páginas do Labcom - Laboratório de Comunicação On-line da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.



Justamente, tentando alargar horizontes, introduzimos no alinhamento das propostas apresentadas nestas jornadas uma leitura do filme brasileiro *Macunaíma*, feita por Mauro Araújo, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar - Universidade Federal de São Carlos, no Brasil. O texto de Mauro Araújo explora a relação das paródias do picaresco com o anti-herói malandro, presente neste ousado filme alegoria da última fase do Cinema Novo. *Macunaíma*, construído num formato colorido e comercial para conquistar o público brasileiro de finais dos anos sessenta, é aqui apresentado como carnavalização do tropicalismo através da ironia e da sátira feita à sociedade de consumo e à cultura pop, devendo ainda ser visto na perspectiva do debate entre o que é regional e o que é global.

A próxima comunicação chega-nos também do Brasil, na voz e na escrita de Célia Cavalheiro, docente de Filosofia na Universidade SENAC, de São Paulo. Atestando o crescente interesse da comunidade académica brasileira pela obra do cineasta Manoel de Oliveira, Célia Cavalheiro analisa a negação da identidade da Boverinha de Vale Abraão. Durante a sua estadia entre nós, a Célia manifestou o desejo de entrevistar o cineasta Manoel de Oliveira, que acabara de estrear «Singularidades de uma Rapariga Loira». Estabelecemos contactos e, graças ao contributo e diligência do nosso professor José Luís Carvalhosa, foi possível promover esse encontro. A entrevista acaba de ser publicada no Brasil, na revista *Trópico*.²

Prosseguindo, Susana Viegas, também com formação em Filosofia, a partir dos textos de Merleau-Ponty propõe-nos uma leitura fenomenológica do filme *Vai e Vem* de João César Monteiro, centrada no derradeiro e intrigante olhar do cineasta/autor/actor. O rosto e a reversibilidade do olhar no cinema, a arte que torna visível a invisibilidade do espectador, eis o cerne da questão.

No segundo dia das Jornadas os trabalhos foram retomados com a comunicação de Leonor Areal,³ fazendo justiça a Manuel Guimarães e à singularidade que o neo-realismo assumiu na sua obra cinematográfica. Cinema de resistência, o de Manuel Guimarães, que Leonor Areal apresenta como o único cineasta que entre nós cultivou o cinema neo-realista.

Paulo Cunha, investigador do CESI20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra, presenteou-nos com uma

² Disponível no site <http://pphp.uol.com.br/tropico>

³ Leonor Areal é autora de uma tese de doutoramento em Ciências da Comunicação / especialidade de Cinema, com o título “Um País Imaginado: ficções do real no cinema português”.



visão do radicalismo e experimentalismo no Novo Cinema português e o difícil relacionamento dos cineastas do Centro Português de Cinema com os espectadores portugueses e o mecenato privado entre 1967 e 1974.

Dedicámos a fase derradeira das Jornadas para reflectir sobre o cinema português contemporâneo. A invisibilidade do cinema português produzido sem apoio estatal foi o tema central da comunicação apresentada por António Valente, docente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Apoiado na experiência e testemunho da Federação Portuguesa de Cineclubes, António Valente sustenta a ideia de que Portugal se arrisca a ter um “cinema independente”, cuja terminologia se afasta de um contexto comercial e que surge por imposição legal – a nova Lei do Cinema. Na perspectiva deste autor, as recentes disposições legais podem converter-se num processo de controlo que asfixia e ameaça tornar invisível um certo cinema português.

Daniel Ribas, outro docente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, veio dizer-nos que a geração das curtas-metragens do final dos anos 90 chega agora às longas-metragens. Será possível encontrar uma marca geracional na diversidade das propostas cinematográficas de jovens cineastas como Marco Martins, Tiago Guedes/Frederico Serra, Miguel Gomes, Sandro Aguilar, António Ferreira, João Pedro Rodrigues ou Raquel Freire? Será ainda possível que continue presente nas suas longas-metragens o facto de estes cineastas não reiterarem a “diferença portuguesa”, tal como aconteceu nas suas curtas-metragens? São estas as questões colocadas por Daniel Ribas e as respostas formuladas permitem, de certa forma, perspectivar novos caminhos para o cinema português.

Finalmente, Ana Soares, docente da Universidade do Algarve e dirigente do Cineclubes de Faro, acabada de chegar de São Paulo, no Brasil, onde se deslocara para apresentar uma comunicação sobre cinema português, propôs-nos uma abordagem do universo do cinema documental de Pedro Sena Nunes. Infelizmente, não pudemos contar com a versão escrita da sua comunicação que incidiu, fundamentalmente, sobre o filme «A Morte do Cinema». Para além da história que conta, a expressão do título deste documentário remete da mesma maneira para uma interpretação figurativa que entende o cinema num sentido lato e o seu desaparecimento como processo iminente e constante. Esta morte latente do cinema, porém, parece garantir, na obra de Sena Nunes, a sobrevivência e a vitalidade do meio artístico. Desde uma das suas obras





iniciais, «Margens», até ao mais recente «Elogio ao 1/2», os filmes de Sena Nunes permitem uma abordagem do cinema como fio de ligação numa história da cinematografia portuguesa ou, tão simplesmente, de uma cinematografia.

É esta visão não nacionalista do cinema que nos ajuda a fechar o ciclo destas Jornadas, levando-nos de volta aos cinemas do mundo. Reconhecendo as dificuldades que a Organização destas Jornadas sente em chegar aos cinemas, aos cineastas e às instituições culturais dos jovens países africanos, continuaremos a insistir em trazer para este espaço os cinemas por onde passa a língua portuguesa, na esperança de aí poder encontrar pistas de leitura para fenómenos tão interessantes como a identidade, as representações do poder e outras particulares visões do mundo.

A realização das «Jornadas Cinema em Português» foi e continua a ser possível graças à colaboração e empenho de várias pessoas e entidades, entre as quais se destacam o Labcom – Laboratório de Comunicação Online da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, o ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual e a FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. A todos o nosso bem-haja.

Frederico Lopes





Depois do cinema português

Tiago Baptista

Depois do cinema nacional

ATÉ HÁ RELATIVAMENTE POUCO TEMPO, os ‘cinemas nacionais’ foram o modo preponderante tanto de ‘fazer’ como de ‘ver’ cinema na Europa Ocidental. Repercutindo o valor de uso de conceitos como ‘nação’ e ‘identidade cultural’, os cinemas nacionais fizeram-se representantes das tradições letradas e eruditas conotadas com as culturas nacionais de cada país. Este processo não foi específico do espaço europeu, mas cruzou-se ali com o desenvolvimento do estatuto artístico do cinema, concebido em oposição ao cinema de Hollywood. A oposição entre o cinema de arte europeu, visto como capaz de representar a cultura de cada estado-nação europeu, e o cinema de Hollywood, cujo apelo internacional conseguiu apelar a todo e qualquer público nacional, não se fez sem uma multiplicação de equívocos. Desde logo, a concepção do cinema norte-americano como ‘internacionalista’, esconde o facto de que apenas ele pode, em rigor, reivindicar o estatuto de cinema nacional, tanto pela organização das suas infra-estruturas económicas, como pelo seu ‘estilo’ e, não menos importante, pela coesão interna da sua ‘visão do mundo’. A sua definição como simultaneamente ‘industrial’ e ‘clássico’ significou, no entanto, a dissimulação do carácter e do modo de funcionamento nacional desse cinema (Hansen, 1999). A ansiedade provocada pela ‘desnacionalização’ dos públicos europeus não passava, afinal, do temor da sua ‘americanização’. A indústria e os governos norte-americanos foram particularmente sensíveis ao funcionamento do cinema como ferramenta de aculturação e procuraram sistematicamente potenciar os seus efeitos (Thompson, 1985). A relação entre cinema americano e cinemas nacionais (europeus) passa assim por uma maior interdependência do que é admitido pela parte europeia. Numa perspectiva neo-liberal, alguns autores foram ao ponto de sugerir que sem o cinema americano não seria possível sequer falar de cinemas nacionais na Europa, argumento que é dificilmente afastado se pensarmos na arquitectura dos sistemas

Cinema em Português, 5-20



de financiamento estatais em vigor na generalidade dos países da Europa Ocidental desde o fim da Segunda Guerra Mundial¹.

Torna-se imprescindível, neste ponto, distinguir entre ‘cinema nacional’ (a produção cinematográfica de determinado país) e ‘cultura cinematográfica nacional’ (os filmes que os públicos de determinado país podem ver e, entre esses, aqueles que reúnem as suas preferências) (Elsaesser, 2005, p. 35ss). Esta distinção torna clara a interdependência da relação comercial entre o cinema de Hollywood e os cinemas nacionais europeus. E clarifica ainda a impossibilidade de, adoptando o ponto de vista dos públicos, argumentar a existência de uma oposição profunda entre os diferentes cinemas nacionais e o cinema norte-americano. Não só essa diferença não é pressentida como tal, como em muitos casos a cultura nacional letrada/erudita, tal como é representada pelos cinemas nacionais, pode parecer ‘estrangeira’, como a cultura ‘internacionalista’ do cinema de Hollywood pode parecer mais próxima e mais apropriável como ‘nacional’ (Higson & Maltby, 1999). Trata-se, em suma, de levar em conta o carácter performativo do posicionamento dos públicos em relação às representações nacionais que lhe são propostas pelo cinema, admitindo a possibilidade de cada indivíduo tomar de cada representação nacional apenas o que lhe parece, em determinado momento, mais relevante para a sua própria construção enquanto sujeito nacional.

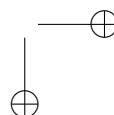
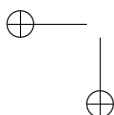
Estas reflexões talvez não fossem possíveis antes de, na década de 1990, vários filmes europeus terem ‘transgredido’ as práticas cinematográficas tradicionais dos ‘cinemas nacionais’. Foram apontadas várias razões para essa transformação, desde a reformulação dos modelos de financiamento europeus e da União Europeia (estimulando as co-produções internacionais) ao papel das televisões como novos parceiros de produção e distribuição (Elsaesser, 2005, pp. 67-72). Seja qual for a sua relação com estas questões, o certo é que, durante este período, se multiplicaram os filmes sobre os grupos cuja identidade cultural tinha sido elidida das representações nacionais, num processo que pareceu correr paralelamente ao questionamento, no meio académico, do conceito de ‘nação’ (Elsaesser, 2005, p. 57ss). Vários autores da área dos estudos de cinema sugeriram então novos conceitos para analisar estes filmes e, em particular, o modo como fracturaram as categorias de cinema nacional e

¹ COWEN, Tyler. *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*. Princeton: Princeton University Press, 2003, cit. in Elsaesser, 2005, p. 17.



de nação. Laura Marks falou de cinema ‘intercultural’ (2000), Thomas Elsaesser avançou os termos ‘pós-nacional’ e ‘do mundo’ (2005), e Elizabeth Ezra e Terry Rowden defenderam o conceito de ‘transnacional’ (2006). Todos estes conceitos significam não apenas a reconfiguração das estruturas de produção intra-europeias e o acesso à produção de grupos até ali sub-representados ou ignorados pelos cinemas nacionais, mas também – e talvez principalmente – a existência de novas formas de circulação deste cinema. O DVD, o circuito dos festivais internacionais de cinema, as próprias televisões, e finalmente, a própria Internet, contribuíram para ‘globalizar’ a recepção de filmes muitas vezes produzidos artesanalmente, com pouco dinheiro e poucos meios, e fora dos temas e das fórmulas de sucesso internacional do cinema de Hollywood. Em certo sentido, é esta a novidade que aqueles conceitos pretendem descrever já que, e em rigor, o cinema sempre foi um fenómeno transnacional ou intercultural (Ezra & Rowden, 2006, p. 1).

Uma das principais consequências da globalização das condições de financiamento, produção, distribuição e recepção de uma parte do cinema actual foi, como já referi, a crítica profunda do conceito de nação e nomeadamente o seu questionamento como categoria ideológica, uniformizadora das diferenças de raça, género, história e etnia existentes em cada estado. A reformulação do conceito passou a tomar em conta outras formas de solidariedade e outros imaginários de pertença tanto *acima*, como *abaixo* do estado (Elsaesser, 2005, p. 61); algo que vários filmes, na sua representação de comunidades de imigrantes e na diáspora, também fizeram ao longo de toda a década de noventa, no contexto da crise europeia do estado-nação pós-1989. ‘Nação’ e ‘nacional’ passaram então a ser entendidas como ‘categorias de segunda ordem’ (Elsaesser, 2005, p. 26), para serem usadas criticamente, para serem desconstruídas, parodiadas e ironizadas. Se os conceitos de ‘nação’ e de ‘nacional’ foram criticados, o mesmo não podia deixar de ter sucedido à categoria de ‘cinema nacional’. Desde os anos noventa, todo o cinema que pretenda afirmar-se como ‘nacional’ teve obrigatoriamente que levar em conta a realidade multicultural da nação, facto com repercussões tanto ao nível da produção como da própria recepção e apropriação desses filmes.





O cinema ‘do mundo’

A crítica do conceito de nação por Homi K. Bhabha (2009) foi particularmente produtiva para os estudos pós-coloniais, tendo sido apropriada para os estudos de cinema, e em particular para a análise do cinema pós-nacional dos anos noventa, por autores como Thomas Elsaesser (2005) e David Martin-Jones (2006). Na sua crítica de Benedict Anderson (1991), Bhabha sugeriu que, em vez de ‘comunidades nacionais imaginadas’, isto é, fabricadas de cima para baixo, reconhecêssemos antes a existência de comunidades paralelas, mais ou menos coincidentes e sobrepostas, e que se relacionam consigo próprias, entre si e com o estado numa rede de identidades múltiplas. Em lugar de uma identidade nacional ou cultural recebida de cima e já definida de uma vez por todas, Bhabha propôs um conceito de identidade cumulativa e performativa, fabricada a partir de baixo e de uma prática diária, com tudo o que isso tem de contraditório, de instável e de provisório. No limite, a crítica pós-colonial defende mesmo a suspensão do conceito (estático) de identidade, substituindo-o pelo de competência cultural, no sentido em que o sujeito pós-nacional interage e negocia permanentemente a sua posição na comunidade, no estado e no mundo. Elsaesser sintetiza, a partir de Bhabha, os novos conceitos operativos para pensar estas novas identidades performativas, tais como porosidade, hibridez, mestiçagem, co-habitação, interferência recíproca, dupla ocupação (2005, p. 75-77). O novo cinema nacional, ainda segundo Elsaesser, seria, pois, aquele capaz de levar tudo isto em consideração, isto é, aquele capaz de se dirigir ao mundo nos termos do mundo (p. 511).

O interesse desta crítica da categoria de cinema nacional, tal como era tradicionalmente entendida, estende-se para além de um quadro pós-colonial. O conceito de cinema ‘do mundo’ avançado por Elsaesser torna isso mais claro. Esta designação é, na sua origem, uma categoria de distribuição e de exibição que acabou por influenciar a própria produção (Elsaesser, 2005, p. 496). Pode ser operativa para descrever qualquer cinema pós-nacional, isto é, produzido tendo em conta não só a realidade multicultural de país, mas também a artificialidade das culturas nacionais enquanto máquinas identitárias e enquanto formas de colonização interna. No entanto, este conceito encerra pelo menos tantas vantagens como desvantagens. Começemos pelas primeiras, mas não sem antes apresentar a definição elementar de cinema do mundo de Elsaesser. Cinema ‘do mundo’ significa um posicionamento periférico que tem tanto de

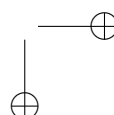
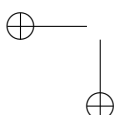




geográfico como de político. Tal como a ‘world music’ ou o ‘terceiro cinema’ (o cinema militante teorizado e praticado na América Latina na década de setenta), o cinema ‘do mundo’ é um cinema não alinhado com as formas predominantes de produção e recepção cinematográfica, isto é, tão equidistante do cinema europeu (de arte e de autor), como do cinema de Hollywood (o cinema comercial de géneros e estrelas), como ainda de outras cinematografias comerciais como a indiana ou a de Hong Kong (Elsaesser, 2005, pp. 496-511). Este posicionamento implica uma primeira desvantagem, que é a de o conceito designar apenas ‘tudo o resto’ que não se enquadra numa das categorias anteriores, passando assim a ser uma categoria vazia, sem sequer um valor descritivo. Na perspectiva de Elsaesser, porém, a principal vantagem do conceito compensa este perigo e leva-o a insistir na sua validade operativa. Essa vantagem reside na possibilidade de usar o termo para ultrapassar a ideia de ‘crise’ dos ‘cinemas nacionais’. O que significa esta crise, em primeiro lugar? Nada mais que a constatação de que as cinematografias nacionais europeias (tanto as da tradição do cinema de arte e autor, como as da tradição dos géneros e estrelas hollywoodianos) não são indústrias criativas com o peso global de Hollywood. Se, no entanto, argumenta Elsaesser, os cinemas nacionais (e, em particular, os cinemas dos países da Europa Ocidental) forem vistos como podendo ser ‘outra coisa’, isto é, como podendo ser cinema ‘do mundo’, abre-se uma possibilidade para perceber como podem existir novos cinemas nacionais (pós-nacionais) não só fora de Hollywood, mas também fora do próprio quadro limitador de um cinema nacional. A categoria de cinema ‘do mundo’, tal como a define Elsaesser, permitiria assim ultrapassar esta dicotomia e, mais importante do que isso, abandonar tudo o que o conceito de crise dos cinemas nacionais tem de profundamente eurocêntrico (2005, p. 499).

A análise de Elsaesser não é uma teorização pura. Ela parte da análise de vários filmes europeus produzidos a partir da década de noventa e que, segundo o autor, já colocariam em prática esta reconfiguração dos cinemas nacionais da Europa Ocidental como ‘novo cinema europeu’ ou como cinema ‘do mundo’². O ponto de partida deste cinema pós-nacional é a fusão e a

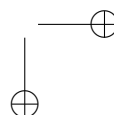
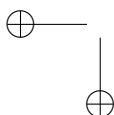
² São analisados filmes tão ‘autoristas’ e tão ‘comerciais’ como *O Fabuloso Destino de Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Dogville* (Lars von Trier, 2003), *Fala com ela* (Pedro Almodóvar, 2002), *Corre Lola Corre* (Tom Tykwer, 1998), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Gegen die Wand* (Fatih Akin, 2004), *Adeus, Lenine!* (Wolfgang Becker, 2003), mas também





hibridização permanente entre o nacional e o internacional, o étnico e o universal, a arte e a indústria. O seu *slogan* poderia ser qualquer coisa como ‘temas locais, interesse global’. O seu olhar é multicultural, frequentemente etnográfico, visando comunidades e relações de pertença e de identidade no interior dos estados-nação europeus, focando em particular a interação entre a identidade dessas comunidades e o estado, tanto nos países de origem como nos de acolhimento. Este é, por excelência, um cinema ‘hifenizado’, feito por realizadores turco-alemães, franco-argelinos ou anglo-asiáticos (Elsaesser, 2005, p. 109). Muitos destes filmes prestam especial atenção à diferença e ao ‘outro’, representando a sua história, a sua memória e as suas tradições enquanto comunidade cultural e/ou étnica. Como notou Elsaesser, é possível identificar nesta atenção pela ‘alteridade’ pontos de contacto com o ‘terceiro cinema’, também ele interessado nas questões do subdesenvolvimento, da exclusão, do racismo e da pobreza (2005, p. 509). No entanto, o cinema ‘do mundo’ trabalha estas questões num contexto marcado pelos estudos culturais anglo-saxónicos, insistindo por isso também nas questões de género, etnicidade, parentesco e religião, isto é, nas zonas de fronteira entre o que define e o que impõe ao indivíduo a sua identidade e o sentimento de pertença a uma comunidade (seja ela pós-nacional ou pós-colonial, infra ou supra-estatal). Se existe um denominador comum a todo o cinema ‘do mundo’ – sem que isso signifique a existência de uma condição necessária para a sua existência – ele passará provavelmente, defende Elsaesser, pela dramatização do choque entre a tradição e a modernidade, do conflito entre as pressões sócio-culturais hegemónicas e as margens resistentes, entre o global e o local, entre, em suma, a ‘ocidentalização e a indigenização’ (2005, p. 509). Estes pares de termos não representam conceitos nem dinâmicas estritamente opostas entre si mas, e talvez seja essa outra característica genérica do cinema ‘do mundo’, são usadas como se o fossem, como princípios organizadores da acção e da caracterização psicológica das personagens que alinham, de um lado, o mundo ocidental dos estados-nação e das comunidades imaginadas hegemónicas e, do outro, o mundo ‘pré-moderno’ das comunidades de imigrantes e de indivíduos na diáspora, tentando preservar, ou pelo menos negociar, a sua ‘diferença’ e a sua ‘outridade’. Já regressaremos ao que esta oposição tem de eurocêntrico

Amsterdam Global Village (Johan van der Keuken, 1996) ou *Shouf Shouf Habibi!* (Albert Ter Heerdt, 2004) (Elsaesser, 2005, pp. 180-129).





e à auto-exoticização perversa que impõe a mundivisão multicultural. Insistamos, um pouco mais, nas vantagens da categoria de cinema ‘do mundo’, olhando agora o lado da exibição e da distribuição. Estes filmes têm quase sempre muito pouco sucesso nos respectivos mercados domésticos, embora a sua natureza enquanto co-produções internacionais torne cada vez mais difícil estabelecer a sua ‘nacionalidade’. Consideremos, por isso, que estes filmes podem, pela mesma razão que os leva a desconsiderar o conceito de nação como elemento definidor da sua visão do mundo, não se destinar necessariamente aos públicos do ‘seu’ país ou, pelo menos, não aos públicos de nenhum país em particular enquanto ‘público nacional’. (Elsaesser argumenta, aliás, que apenas a televisão, actualmente, pode reivindicar dirigir-se a um público nacional (2005, p. 38; 278ss)). Num contexto marcado ainda pela preponderância do cinema de géneros e de estrelas de (ou *à la*) Hollywood, não causará surpresa constatar que o cinema ‘do mundo’ encontra frequentemente maior aceitação nos mercados internacionais ou, melhor, no total combinado dos públicos que, em cada mercado nacional, se interessam não só pelo cinema de arte e de autor, mas também pelas comunidades étnico-culturais e/ou as questões identitárias ali representadas. Para tal costuma contribuir, normalmente, a mediação do circuito dos festivais de cinema internacionais, que podem chegar, em alguns casos, a funcionar mesmo como uma rede alternativa de produção, exibição e distribuição deste tipo de filmes³. Em todo o caso, a distribuição em canais extra-cinematográficos como os canais de televisão temáticos, o cabo, e as edições em DVD, constituem um aspecto incontornável do ciclo de vida internacional de qualquer filme ‘do mundo’.

O facto de serem co-produções internacionais, de serem falados em mais do que uma língua, ou pelo menos numa língua que não será necessariamente comum às várias estruturas financiadoras, os próprios temas, levam a que a instância de reconhecimento elementar destes filmes já não seja o seu ‘país de

³ A importância dos festivais de cinema internacionais como rede alternativa de financiamento, distribuição e recepção de cinema ‘do mundo’ – e no próprio fomento deste tipo de cinema – foi objecto de vários estudos recentes. Refiro o capítulo sobre o assunto em Elsaesser 2005 (“Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe”, 82-107), Marijke de Valcjk, *Film Festivals: from European Geopolitics to Global Cinophilia*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2007, e o número 3 da revista *Dekalog* (2009), também sobre festivais de cinema, editado por Richard Porton, com textos de Mark Peranson, James Quandt, Jonathan Rosenbaum, Quintín e Robert Koehler (e outros).



origem', mas eventualmente apenas o realizador, enquanto autor responsável pela visão do mundo ali proposta. Este autor, porém, não podia estar mais distanciado daqueles a propósito dos quais se definiu a 'política dos autores', em França, entre o final dos anos cinquenta e o início dos sessenta. Não se trata do autor que vê a sua carreira reconhecida enquanto obra *a posteriori*, por outros, e no contexto do cinema de géneros e de estrela e do sistema de estúdio, mas sim uma figura responsável pela encenação permanente das suas próprias marcas de autoria, pessoalmente envolvido na defesa e promoção dos seus próprios filmes, quase como uma estrela 'pop' cujo trabalho, e deslocações, são seguidos por milhares de 'fãs' por todo o mundo (Elsaesser, 2005). Não poderia haver melhor exemplo disto, no caso português, do que o frenesim criado por, e em torno de, Pedro Costa, a propósito do qual surgiram artigos e editoriais tão inflamados como o que fazia a revista *CinemaScope* vestir literalmente a camisola pelo realizador ou, ainda, um crítico do *The Guardian* proclamar que Costa era o 'Samuel Beckett do cinema'⁴. Não sei se o *hype* é constitutivo da recepção do cinema 'do mundo', ou apenas o sinal de um sistema de circulação global obcecado com a novidade; no que não se distingue tanto como isso, afinal, do cinema de géneros e estrelas de Hollywood, onde já alguém viu a emergência de uma forma de 'autorismo vulgar', isto é, de transformar o realizador (com as suas supostas marcas autorais) na principal estrela de um filme⁵.

Embora já não sirva a função 'representativa' de um 'cinema nacional', o cinema 'do mundo' continua a ser apoiado pelos estados da Europa Ocidental, prova de como o multiculturalismo é 'politicamente correcto'. No entanto, estes apoios traem agendas políticas neo-colonialistas, tornadas óbvias nos financiamentos à produção cinematográfica em antigas colónias europeias apresentadas como ajudas ao 'desenvolvimento'. No quadro intra-europeu, por outro lado, o estímulo às co-produções entre países membros da EU são justificados como catalisadores do processo de 'integração europeia', parecendo repetir a nível supra-nacional os antigos mecanismos de 'colonização interna' que presidiram à produção de culturas nacionais hegemónicas no in-

⁴ Peranson, Mark, "Pedro Costa: na Introduction." *CinemaScope* 27 (2006); Peter Bradshaw, "Pedro Costa, the Samuel Beckett of cinema", www.guardian.co.uk/film/filmblog/2009/sep/17/pedro-costa-tate-retrospective. (7-09-2009), acedido em 18 de Dezembro de 2009.

⁵ Andrew Tracy, "Vulgar Auteurism: The Case of Michael Mann." *CinemaScope* 40 (2009).



terior de cada estado-nação. É aqui que se tornam mais óbvios os perigos e as desvantagens deste conceito e de alguns dos filmes que lhe podem ser associados.

Como para qualquer categoria deste tipo, existe desde logo o perigo de se tornar um género, de se tornar ‘formulaico’. Na sua análise do conceito, Elsaesser argumenta mesmo que algum cinema ‘do mundo’ não passa de cinema de arte ‘light’, comprometido com um tratamento convencional do espaço e do tempo narrativos e com um realismo psicológico das personagens (2005, p. 509). Mas o principal perigo é o da auto-etnografia e da auto-exotização (Elsaesser, 2005, p. 510). Não será o tema transversal de muito cinema ‘do mundo’, o já referido choque entre tradição e modernidade, um sintoma de uma certa atitude neo-colonialista e de um enorme eurocentrismo? No limite, o cinema ‘do mundo’ também pode ser visto como revelador dos limites da perspectiva multicultural (Elsaesser, 2005, p. 110). O ‘outro’ representado nestes filmes permanece ‘outro’ e, mais do que isso, nunca nos é dada a ver a sua verdadeira diferença, mas apenas o que ele pode ter de comum em relação ao espectador. Mesmo sob a capa da aparente auto-expressão do realizador e/ou das pessoas filmadas – reivindicando uma voz no cinema, uma representação da diferença – o ‘outro’ entrega-se, afinal, ao ‘nosso’ olhar benevolente e condescendente. Todas as representações da diferença feitas numa perspectiva multicultural arriscam-se, deste modo, a contribuir para reforçar uma relação de poder desigual entre quem olha e quem se dá a ver. Esta relação, para que contribui tanto quem filma como quem é filmado, é fortalecida pelo próprio meio cinematográfico sempre que um filme identifica o olhar do espectador com uma comunidade (‘nós’ olhamos) e o opõe aos corpos e às vozes de quem é olhado (‘eles’ são vistos/dão-se a ver).

Depois do cinema português

No caso português, a emergência de um cinema pós-nacional teve lugar a partir do final da década de noventa (Baptista, 2008, pp. 177-181). Tal como noutros países, a recusa de um cinema nacional foi acompanhada de uma crítica do conceito de nação ou, pelo menos, do seu alargamento a franjas da população que, até ali, tinham permanecido ausentes dos filmes portugueses. É importante sublinhar, porém, que, ao contrário do que aconteceu noutros



países, o cinema pós-nacional que deu voz a comunidades e grupos étnicos até ali ausentes do cinema português não se fez, até agora, na primeira pessoa. Realizadores mais novos, formados no próprio país, prolongaram a tradição do cinema novo dos anos sessenta e da chamada ‘escola portuguesa’ dos anos oitenta recuperando o interesse pelos excluídos da primeira, mas recusando as críticas metafóricas da ‘portugalidade’ da segunda. De ambas, guardaram a tradição do cinema de arte e de autor europeu, um modo de produção artesanal, e uma relação conflituosa com os públicos e com o cinema comercial, português ou estrangeiro. Esta tradição foi refundada, porém, com o interesse por novas questões como a emigração (João Canijo), a identidade sexual (João Pedro Rodrigues), a delinquência juvenil (Teresa Villaverde) ou a imigração (Pedro Costa) (Baptista, 2008). De todos estes temas, a imigração é provavelmente aquele a propósito do qual se pode falar, de maneira mais óbvia e mais sistemática, do fim do cinema português enquanto cinema nacional⁶. É também nestes filmes que se pode perceber melhor a importância do género documentário na reconfiguração de Portugal como comunidade multicultural e do cinema português como cinema pós-nacional, ou ‘do mundo’ (Baptista, 2008, p. 178). Para uma análise detalhada desta reconfiguração, mas também dos limites da perspectiva multiculturalista, farei uma análise comparada de *Lisboetas* (Sérgio Tréfaut, 2004) e de *No Quarto da Vanda e Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 1999 e 2008).

Lisboetas foi, até hoje, o documentário português mais visto de todos os tempos, tendo ultrapassado os 15.000 espectadores no ano da sua estreia, em 2006⁷. A edição em DVD, do mesmo ano, esgotou rapidamente. O filme reuniu o consenso da crítica e foi apresentado e premiado em festivais de cinema internacionais da Europa e da América do Sul. Foi difundido pela televisão pública portuguesa, por várias estações europeias e até por um canal da Coreia

⁶ A representação da adolescência foi, todavia, outra via importante para o estabelecimento de um cinema pós-nacional em Portugal. Mas tal como Carolin Overhoff Ferreira demonstrou, existe uma relação íntima, em vários filmes portugueses dos anos noventa, entre a adolescência e o póscolonialismo, relação essa que nos reconduz à centralidade da representação da ‘outridade’ na definição de um cinema pós-nacional. Ver Carolin Overhoff Ferreira “No future – The Luso-African generation in Portuguese Cinema.” *Studies in European Cinema Journal* 4 (1) (2007): 49-60, e, especialmente, “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films.” *Camera Obscura* 20 (2005): 35-71.

⁷ Dados do I.C.A., disponíveis em www.icam.pt. Para uma contextualização do filme na obra do realizador, ver a minha análise em Baptista, 2008, pp. 206-207.



do Sul⁸. *Lisboetas* encontra o seu ponto de partida na popular inversão que constata que Portugal, outrora um país de emigrantes, se transformou num país de imigrantes. Tréfaut procura dar a conhecer esses imigrantes, no que se aproxima, desde logo, do interesse pelas margens e pelos excluídos que marcou a renovação do cinema português nos anos noventa e, em particular, do documentário durante o mesmo período. Mas a militância do filme – auto-definido como ‘documentário político’ – leva-o mais longe. *Lisboetas* procura humanizar os imigrantes filmados para ultrapassar os clichés e os estereótipos a eles associados, operação tanto mais complexa (e politicamente meritória) quanto a proverbial ‘tolerância’ dos portugueses – produto de décadas de indocinação luso-tropicalista – continua a negar a existência de quaisquer comportamentos racistas ou xenófobos da parte da população portuguesa⁹.

Mas como escreveu Jacques Rancière a propósito de Pedro Costa, “uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e pelos desamparados” (Rancière, 2009, p. 53). O recurso à perspectiva multiculturalista de *Lisboetas*, se bem que operativo na crítica do conceito de nação e de cinema nacional, implica uma série de novos preconceitos. *Lisboetas* pode mesmo ser apontado como um caso exemplar dos limites do multiculturalismo, se levarmos em conta as principais críticas a que o conceito tem sido submetido: o seu elogio da diferença depende do respeito pelos direitos humanos; a perspectiva prevalecente é, ainda, a ocidental; o desejo de ‘integrar’ trai uma vontade de assimilar; e finalmente, o conceito não leva em conta os conflitos nem as diferenças existentes entre as várias comunidades (no seu interior e entre elas), que formariam, antes, um ‘mosaico humano’ harmónico e ideal (Žižek, 2006). Que *Lisboetas* encerra uma perspectiva multiculturalista resulta claro

⁸ Dados da produtora, disponíveis em www.faux.pt/en_lisboners_02.htm.

⁹ “*Lisboetas* é um documentário político sobre a vaga de imigração que nos últimos anos mudou Portugal. *Lisboetas* é o retrato de um momento único em que o país e a cidade entraram num processo de transformação irreversível. *Lisboetas* é um filme que rejeita o habitual tratamento jornalístico e aborda a experiência humana dos imigrantes da grande Lisboa de um ponto de vista cinematográfico. *Lisboetas* é uma janela secreta sobre novas realidades: modos de vida, mercado de trabalho, direitos, cultos religiosos, identidades. É uma viagem a uma cidade desconhecida, a lugares onde nunca fomos e que estão aqui. *Lisboetas* é um retrato por dentro.” Sinopse de produção disponível em: www.atalantafilmes.pt/2006/lisboetas/Lisboetas.doc.





da sua estrutura interna. Organizado como uma série de ‘histórias de vida’, *Lisboetas* debruça-se sobre os percursos individuais de vários imigrantes, percursos estabelecidos através da montagem paralela de diferentes aspectos do seu quotidiano, da intimidade doméstica ao lazer, não esquecendo as formas de sociabilidade de cada grupo nacional nem as suas práticas religiosas. Esta estrutura constrói a biografia individual não só como elemento narrativo básico do filme, mas também, enquanto metáfora biológica, como aquilo que ‘humaniza’ o imigrante. Os episódios estabelecendo os ciclos de vida, do nascimento à morte, sucedem-se da mesma maneira que as sequências mostrando como as diferentes comunidades vivem o espaço da cidade. A ‘política’ do filme passa, então, pela identificação cumulativa, e sobreposta, dos vários imigrantes como indivíduos dotados de uma biologia, de uma biografia e de uma cidadania. *Lisboetas* parece dizer-nos, numa argumentação dobrada sobre si mesma, que estes imigrantes são pessoas porque são lisboetas e são lisboetas porque são pessoas. Segundo esta lógica narrativa, é especialmente relevante que o filme termine com um parto de uma criança, filha de uma imigrante brasileira, na Maternidade de Alfredo da Costa. O nascimento de uma criança parece ser a ‘prova’ definitiva da humanidade e da cidadania daqueles imigrantes que, tal como todos os ‘outros’ lisboetas, nascem, trabalham e vivem (e morrem; embora o filme não vá tão longe) na capital portuguesa.

Por mais meritória que seja o que, no limite, até poderia ser interpretado como uma defesa do direito à nacionalidade pela terra (*jus solis*) e não pelo sangue (*jus sanguinis*), *Lisboetas* não deixa, todavia, de fazer a apologia do ‘bom imigrante’. O adjectivo remete, neste contexto, para o imigrante que partilha a humanidade do espectador. O ‘bom’ imigrante é, assim, não apenas aquele que nos é apresentado enquanto ser humano individualizado, mas, mais do que isso, aquele que nos é dado ver enquanto pessoa com os mesmos problemas, dilemas e prazeres de todas as outras. Neste sentido, ainda, o ‘bom’ imigrante aproxima-se do ‘bom’ vizinho de que falava Slavoj Žižek: o vizinho perfeito é aquele que não incomoda, que não faz barulho, ou seja, aquele que, no fundo, *não existe para mim* (Žižek, 2008, pp. 34-49). A aceitação do imigrante/vizinho significa, portanto, a eliminação de toda a diferença, processo que configura uma tolerância condicionada do ‘outro’ – e condicionada à invisibilidade e ao silenciamento daquilo que faz do ‘outro’, um ‘outro’.

Em *No Quarto da Vanda* (1999) e *Juventude em Marcha* (2006), Pedro Costa desmontou igualmente os conceitos de nação e de cinema nacional. Tal



como *Lisboetas*, os dois filmes de Costa foram, ainda, objecto de uma circulação internacional mediada pelo circuito de festivais de cinema e de mostras em cinematecas a que acresceu, mais recentemente, a mediação legitimadora da sua exibição na Tate Modern (Londres), um museu de arte contemporânea de referência. Pelo seu tema – um bairro depauperado de Lisboa –, mas sobretudo pelo modos da sua exibição e apropriação internacional, os filmes de Costa podem, tal como *Lisboetas*, ser vistos como cinema ‘do mundo’. No entanto, ao contrário do filme de Tréfaut, a recusa das regras clássicas do género documental, bem como a ausência de qualquer estrutura narrativa tradicional, de uma acção regida por relações de causalidade ou pela motivação psicológica de personagens, inscrevem os filmes de Costa na tradição do cinema de arte e de autor europeu. Para lá disso, a desestabilização de uma linha narrativa e de relações causais bem determinadas entre as personagens multiplica as linhas temporais do filme e, mais importante, recusa qualquer tipo de hierarquização entre elas. Esta construção do tempo e, muito em particular, a ausência dos marcadores formais que identificam claramente os mecanismos de *flashback* como tal, produzem, em *Juventude em Marcha*, a ‘recuperação genealógica do passado’ de que David Martin-Jones falou a propósito da sua análise do conceito deleuziano de imagem-tempo (Martin-Jones, 2006, p. 28). Construindo o passado como um ‘labirinto’ temporal significa, ainda segundo Martin-Jones, deixar de usar o passado para explicar o presente. Esta desterritorialização do tempo implica uma desestruturação da identidade individual e, argumenta Martin-Jones, uma desterritorialização da própria identidade nacional (2006, pp. 37-38)¹⁰.

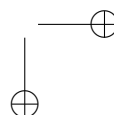
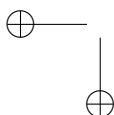
Na sua desestabilização de um conceito hegemónico de pertença nacional, os filmes de Pedro Costa não podiam estar mais muito longe, porém, da perspectiva multiculturalista. Ao contrário de *Lisboetas*, os filmes de Pedro Costa enfrentaram a diferença inegociável do ‘outro’, explorando desse modo a verdadeira prova da tolerância: será possível conviver e, no limite, aceitar a intolerância e a radical diferença do ‘outro’, abdicando no processo de qualquer pretensão integracionista? Em *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, o ‘outro’, seja ele um toxicod dependente ou um imigrante, é capaz de experimentar o mundo sensível e, mais ainda, é um sujeito capaz de fruição estética. A dignidade deste sujeito joga-se, como o mostrou Jacques

¹⁰ Explorei esta ideia na minha análise do filme em Baptista, 2008, p. 180; pp. 214-215.



Rancière, tanto no plano político, como no plano estético (Rancière, 2008, pp. 87-92). Costa rompe assim com a visão multiculturalista do outro como ‘vítima’. Nos seus filmes, os indivíduos mantêm algum grau de controlo sobre a sua imagem e sobre o que revelam da sua biografia. O contacto com o outro é, por isso, o contacto com alguém que permanece deliberadamente afastado e que vemos como sujeito de uma experiência estética não domesticada pelo realizador para benefício do filme e do espectador. Não existe ‘mensagem’ política nos filmes de Costa – não há neles qualquer apelo à mobilização da consciência e da acção do espectador em relação à realidade que lhe é apresentada. Também não existe uma visão sociológica que lhe explique as causas profundas do que lhe é dado ver. O que lhe é mostrado, pelo contrário, são indivíduos que, tal como ele enquanto espectador do filme, estão envolvidos em processos de fruição estética, processos esses que permanecem isentos de qualquer agenda política. A verdadeira arte política, para Rancière, não é a do comprometimento político, mas sim a que entrega ao sujeito a possibilidade de uma experiência estética desligada dos seus efeitos, sejam eles artísticos ou políticos (2008, p. 63). Como escreveu o mesmo autor, “os dominados não querem tomar consciência dos mecanismos de dominação” (no trabalho); querem, isso sim, usar os corpos para outra coisa que não a dominação, e que não o trabalho (p. 69). O desejo mais urgente de Vanda, como notou Rancière, era uma das coisas mais difíceis de alcançar no seu bairro: o desejo de estar só, a aspiração a uma subjectividade autónoma, à privacidade (p. 70). (É interessante notar, por outro lado, como a arquitectura da ‘habitação social’ insiste no modelo da pobreza salazarista, não tanto no seu miserabilismo, mas sim na sua idealização como modo de vida comunitário, como se os ‘pobres’ não aspirassem também à privacidade e ao recato que define a intimidade burguesa. A própria arquitectura dos novos blocos de apartamentos reitera esse suposto comunitarismo, insistindo na criação de áreas de circulação comuns.)

É esta prática de uma arte crítica e, nos termos de Rancière, de uma arte verdadeiramente política, que os filmes de Costa ultrapassam quer a estetização da miséria e da pobreza, quer a miserabilização das pessoas filmadas (p. 87). Os seus filmes devolvem aos dominados a riqueza sensível do seu mundo sem pretender deslocar os efeitos dessa fruição estética. A riqueza sensível do mundo de Vanda e de Ventura é, apesar disso, iminentemente partilhável. É a descoberta desse mundo, e de todas as subjectividades e de todas as comunidades que cabiam, antes no seio hegemónico da nação, que os filmes





de Pedro Costa nos proporcionam. Não através de uma visão ética ou sociológica, não através do regime artístico da obra de arte, mas sim através da partilha de um universo sensível individual. Estes filmes representam aquela capacidade única do cinema definida por Elsaesser, na conclusão da sua análise do conceito de cinema ‘do mundo’, como a capacidade de “ver a nossa própria mente através dos olhos dos outros” (2005, p. 511). Num mundo pós-nacional, os filmes portugueses que conseguirem escapar às armadilhas benevolentes do multiculturalismo e que conseguirem que os seus espectadores se tornem “estranhos em relação à sua própria identidade” (Elsaesser, 2005, p. 511), constituirão o verdadeiro cinema ‘do mundo’, o cinema que está ‘em casa’ em todo o lado (Ezra & Rowden, 2006, p. 12).

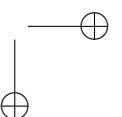
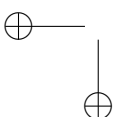
Bibliografia

- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (ed. revista ed.). Londres e Nova Iorque: Verso.
- Baptista, Tiago (2008) *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Bhabha, Homi K. (2009) *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Ezra, Elizabeth, & Rowden, Terry (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema? In E. Ezra, & T. Rowden, *Transnational Cinema: The Film Reader* (pp. 1-12). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hansen, Miriam Bratu (1999) The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernity/Modernism*, 6.2, 59-77.
- Higson, Andrew, & Maltby, Richard (1999) “Film Europe” and “Film America”: An Introduction. In A. Higson, & R. Maltby, *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939* (pp. 1-31). Exeter: University of Exeter Press.





- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Martin-Jones, David (2006) *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques (2008) *Le Spectateur Emancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2009) Política de Pedro Costa. In R. M. (coord.), *Cem Mil Cigarros: os Filmes de Pedro Costa* (pp. 53-63). Lisboa: Orfeu Negro.
- Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. Londres: BFI.
- Žižek, Slavoj (2006) A tolerância repressiva do multiculturalismo. In S. Žižek, *Elogio da Intolerância* (pp. 71-79). Lisboa: Relógio d'Água.
- Žižek, Slavoj. (2008) *Violence: Six Sideways Reflections*. Londres: Profile Books.





Macunaíma – herói entre máquinas e imagens pós-modernas

Mauro Luciano Souza de Araújo

A PESAR DA CRÍTICA FEITA DE ANTEMÃO pela pesquisadora Guiomar Ramos¹ (2002), achamos ainda relevante o estudo tanto dessa obra literária quanto do filme realizado em fins da década de 60. Macunaíma, no livro de Mário de Andrade, é a composição de um tipo nacional sob os símbolos de um arcaísmo indígena e de um futurismo modernista. Nisso, o dilema desse tipo proposto por setores progressistas ainda persiste em debate, principalmente em seu uso em obras artísticas. A observação rápida que se propõe logo a seguir, portanto, diz respeito a uma figura da cultura regionalmente sem raízes, ou seja, um personagem fugaz que aparece em obras das mais diversas como um espectro. Isso porque Macunaíma surge no Brasil com o olhar de um alemão, Theodor Koch Grunberg, sobre lendas indígenas, vira um personagem de uma obra do modernismo de Mário, em 1928, e mais adiante, no contexto das manifestações incisivas da década de 60 pelo mundo, vira filme.

Ele, então, reaparece no filme cinemanovista colorido e comercial de Joaquim Pedro de Andrade. Importante que se guarde essa informação: de que a tentativa naquele momento do grupo do cinema novo era atingir um amplo público, e fazer com que o cinema nacional fosse assistido nas telas. Nisso que, pulando vários passos de uma observação detalhada e obcecada desse momento decisivo do cinema moderno –vimos que o personagem Macunaíma volta inserido na tentativa de industrialização do cinema no país, ainda que numa chave irônica. Mas aqui, é visto principalmente como um molde artístico do malandro – vindo do que discorreu Antônio Cândido, por conseguinte, longe do hibridismo desterritorializado, globalizado, como uma *commodity* internacional a ser importada. Ao menos de início.

O viés escolhido é o de uma análise que não tira o centro da panorâmica do território brasileiro e suas expressões culturais. O fundamento, portanto, é

¹ A análise aqui feita posteriormente de Macunaíma pode ser lida como um adendo à abertura feita por esta professora. Cf. RAMOS, Guiomar. Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974). São Paulo: Annablume, 2008.



uma tentativa de mergulho no personagem que se possa chamar de nacional, na contramão do fluxo globalizante. A superfície que envolve tal personagem é a mídia, ou os processos de construção do imaginário de uma localidade, de uma nação contemporânea, mesmo sendo esse território algo imaginário. Deste modo, Macunaíma se ainda não é expressamente, é de forma latente um *tipo* que volta e meia se vê em discursos midiáticos de nuances interioranas, jecas, de um brasileiro preguiçoso e inativo, inapto diante de sua realidade que passa aos olhos como passa a estrutura narrativa de uma obra cinematográfica clássica em um processo de exibição do filme: sem que percebam seu caráter, ou sutura. Ainda que, em uma esfera global, o *tipo* Macunaíma poderia, por exemplo, ser associado à transformação étnica de negro a branco, de fato, de um Michael Jackson que modifica sua pele, traços faciais e cabelos numa estilização *fashion*, mas preocupada à maneira fetichista com problemas “mundiais”. Ou em uma aculturação da modernidade, agora transformada em pós-modernidade crítica e *avant garde* de novidades comunicativas enviesada pela democracia liberal, mesmo em situações irônicas (ROTRY, 2007, 57). O Macunaíma é, sobretudo, brasileiro, apesar das analogias a localidades esparsas, abertas, de horizontes globais, globalizados. Nesta base territorial, ainda devendo ao nacionalismo cultural da época e movimento modernista em que o Macunaíma fora criado na literatura, e recriado no cinema, levantar a discussão, ou debate entre o que é regional e o que é global torna-se o objeto pelo qual o foco da análise deve se ater.

Usando a crítica ainda em discussão de Benedict Anderson (1991) sobre a falta de uma nacionalidade, a não ser como imaginações constituídas ainda no início da modernidade na Europa, ou pelas recepções de novas idéias que se confluíam entre Novo Mundo americano e Velho Continente, em algo que previa a globalização que hoje administra o planeta; e usando ainda mais o olhar de uma ideologia que se perpetuou há muito tempo como sendo “da cultura brasileira” (MOTA, 1977), a observação do personagem possui, portanto, base fíncada em uma historiografia de formas próprias do citado contexto *culturalista*, ou cultural das décadas de 60 e 70.

Outro aspecto que deve ser levantado, principalmente na relação que virá entre os filmes de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Jorge Bodanzky, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, expoentes de uma juventude que praticamente elaborou o cinema moderno no país com imagens regionais, ou regionalistas, é a contribuição de pesquisadores in-



seridos na disciplina da antropologia. No caso de Macunaíma, um índio-negro-branco, misto da etnia latino-americana e brasileira (por excelência), o olhar etnográfico apenas sobreleva uma tentativa de apaziguamento entre mundos completamente distintos que se complementam hoje, mas, como citou Michael Taussig (1983, 49-64), é parte de uma história de *terror* e guerras sem que isso ficasse na história oficial da formação dessa cultura mista. Ainda sim, um tipo de conformação científica acaba fazendo parte da construção de um novo tipo de *utopia* inserida no jogo da indústria cultural como uma espécie de *cura* dos movimentos conflituosos e insurreccionais inter-étnicos que perduram, tanto no contexto regional como no global. Aqui, a história é de conflitos apaziguados, abafados e escondidos, dando ao herói mais um motivo para encarar o mundo que vive com cinismo.

Outro caminho, ou trilha, aliás, é a da preguiça do personagem como um aspecto *lafarguiano*, bem traçado pelo pesquisador Célio Turino (2005). O *direito à preguiça*, ou ao ócio, tanto discutidos por Domenico de Masi, Bertrand Russel, vindo da matriz militante de Paul Lafargue, retorna com a discussão desse personagem malandro – que, tanto em São Paulo (livro) quanto no Rio de Janeiro (filme), seriam taxados de marginais preguiçosos e inaptos ao *modus operandi* da sociedade em constante movimento rumo ao progresso pelo trabalho. Aqui, o constante conflito que o trabalho proporciona ao desenvolvimento humano numa imposição, e não na sua função prazerosa, entra também como tema das obras onde o pícaro cômico se aventura.

Faces de Macunaíma

Macunaíma é o “herói sem caráter” da comédia modernista, ou seja, um personagem sem características, sem forma delineada, sem rosto, sem personalidade. Mas ele tem seu lastro social, na falta de etnia. Ressaltemos a dificuldade do estudo do personagem isolado, da personalidade, do sujeito na era do “anti-sujeito”, ou do “não-sujeito”, pós-humano, ou da subjetividade acima do contorno da *persona*². Principalmente no cinema, a face do sujeito, ator

² *Persona*, na terminologia clássica, grega, tem o significado de máscara usada em peças de teatro – mimese da realidade. Na confluência entre a máscara que distancia e na presença do ator que provoca identificação, usamos esse termo como algo que alia a atuação clássica com a moderna, permitindo então essa perspectiva na comédia de Macunaíma. Sendo o cinema algo

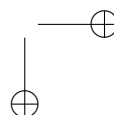




em cena, é captada pela fotogenia própria da cultura cinematográfica e fotográfica de vanguarda e transformada em símbolo, signo, estátua, ou algo sem vida. A era epistemológica devém de uma falta de sentido no “humanismo”, mas na percepção de subjetividades que dominam certos tipos de contextos que a correspondem. Desde percursos ligados à análise lingüística de uma epistemologia analítica e científica à crítica marxista levantada pela crítica ao humanismo de Althusser (1999, 9-51), ou a contemporânea herança dos estudos da personalidade, mesmo na psicologia (naquilo que se chamou de nova psicologia, em que a fenomenologia do sujeito aliava-se à filosofia da percepção corporal numa transcendência própria do mundo audiovisual, como se vê em estudos franceses sobre o cinema) – a concepção de sujeito vive em uma crise profunda em plena virada do milênio, dando espaço a inflexões como as de Foucault (1982). Essa crise se dá na expressão do “ser”, na ontologia do sujeito: – como falar, significar o sujeito corporalmente descentralizado e *des-organizado*? Somente observando o *corpo* desse sujeito, e como se dão suas vontades e ou expressões. O dilema é científico, ou filosófico, mas chega ao *sensu comum* cultural. *Identidades* ainda são pautas de debates em políticas públicas, e as diferentes etnias, junto a seus conflitos, ainda são vistas como uma inquietante problemática na concepção de uma sociedade mundializada. Só no Brasil, na década de 70, foram registradas pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, exatas 136 cores diferentes de pele (HOFAUBER, 1999, 12), levantando mais uma vez o caráter mestiço da população como uma pluridiversidade única.

Sendo assim, a geografia latino-americana entrava definitivamente no campo de debates. Nos tempos dos estudos culturais, vemos que o multiculturalismo, ou o pluralismo cultural – a polissemia cultural dá a tonalidade tanto nas relações econômicas internacionais, como em qualquer ambiente em que a globalização, ou a sociedade global, esteja em pauta. E não são poucos esses ambientes. Essa sociedade global (IANNI, 1992) aprofundaria, portanto, o modernismo e sua estética única, tal como se vê em noções como o hiper-moderno, ou a pós-modernidade em voga como um laboratório da estética pop norte-americana, tal como expressa Jameson (2004). O que vem depois do modernismo vem sem a subjetividade anterior fechada, eurocêntrica, em

que mistura fantasia e realidade, ou mentira e verdade, desde em sua criação, a persona então é também o corpo da pessoa que está ali como ator, e não uma máscara usada momentaneamente.





certa medida militante e agressiva em uma ética e princípios – e esse é o outro lado da moeda pós-moderna. A era é também da liquidez, e da abstração do concreto num virtual que jorra perante os olhos de espectadores atônitos. A subjetividade passa, então, a ser dissolvida nesse bojo. Aquele *flâneur*, antes herói moderno, passa a ser o modelo pós-moderno de turista. Macunaíma entra perfeitamente nesse bojo como um personagem típico do Brasil, ainda citando uma metodologia de Otávio Ianni, vista em seu artigo:

A perspectiva “tipológica” focaliza a realidade social ou a história do país em termos principalmente culturais, com nítidos ingredientes psicossociais. (...) É como se a história do país se desenvolvesse em termos de signos, símbolos e emblemas, figuras e figurações, valores e ideais, alheios às relações, processos e estruturas de dominação e apropriação com os quais se poderiam revelar mais abertamente os nexos e os movimentos da sociedade, em suas distintas configurações e em seus desenvolvimentos históricos.³ (IANNI, 1991)

Para Ianni, o *Jeca-Tatu*, *Macunaíma*, *Martim Cererê*, e diversas outras tipologias se encaixam no desenho feito por Sérgio Buarque do “homem cordial” – o que é levado pelo coração é pacífico e encara as mazelas por que passa com uma amenidade surpreendente. Diversos tipos são moldes para um personagem que quer ser nacional, ainda que com heranças vindas, por exemplo, da península ibérica comportando a alcunha de um novo pícaro⁴ (neopícaro), e que merece atenção como foco norteador do personagem malandro, dado à luz pela dialética da malandragem (GONZALES, 1988, 58). Nessas idas e vindas entre a composição artística e a sociedade, ou a história de uma sociedade, a permanência de máscaras que se adaptam em diferentes contextos pode ser identificada, ainda que fora do pensamento literário. Por

³ Id. *Tipos e mitos do pensamento brasileiro*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, fevereiro V. 17, num. 49, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil. pp. 5-10

⁴ Levantando o estudo que Antônio Cândido havia publicado sobre o herói-cômico em poemas satíricos, vindos da literatura portuguesa como em obras de Manuel Inácio da Silva Alvarenga “*Discurso sobre o poema herói-cômico*”, *O Desertor*, 1744, e a mescla do burlesco a epopéia, como se vê no italiano Alessandro Tassoni. Na França se viu a celebração de momentos insignificantes, como em Boileau, *Au Leteur*, em *Le Lutrin*, Poème Heroi-comique, onde as citações primeiras eram Homero e Virgílio. Tal como em Macunaíma, o heroísmo épico se mistura com o cômico do momento fugaz e sem importância.



exemplo, no cinema, onde a imagem do malandro finalmente vem à tona. E, levando-se em conta a publicidade de uma modernização inerente às imagens cinematográficas ficcionais, como é o caso do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969, esse pícaro arquetípico viveria no amálgama de uma época muito distinta da nostalgia de sua história. Diríamos que tanto o pícaro quanto o malandro se adaptam a uma *flanerie* que, ao olhar benjaminiano sobre Baudelaire teria algo a acrescentar nessa junção de territórios arcaicos e avançados (ou em invólucros plásticos, virtuais e pós-modernos). A aventura desse tipo barroco do desajustado, marginal social, que parodia os romances de cavalaria europeus medievais é também a de uma lenda indígena adaptada aos dias de industrialização – e por isso se ressalta aqui sua atualidade.

Outro exemplo da falta de rosto no herói moderno, está no *flâneur* em Jean Luc Godard, em *Acossado* (1961), filme de um cinema novo Francês, mata um policial e vive na marginalidade andante e sem nome, sem história, sem passado nem futuro. Na real pós-modernidade a viagem contra o Estado, ou as forças do sistema social tradicional, são envolvidas pelo pastiche de Richard Gere (como se vê na adaptação do filme da *Nouvelle Vague* por *Hollywood, Breathless*, dirigida por Jim McBride, 1983). O *flâneur*, que antes só olhava as prateleiras, somente apreciava as passagens e pessoas na multidão, hoje ganha *status* de comprador – e se é artista, só pode se encaixar no papel do *yuppie*, nas regras do capitalismo tardio que o enquadra como um consumista de *softwares*, jogos, músicas, bens culturais em forma de mercadoria. O formato da personalidade, a personagem dessa *flanerie* contemporânea é ditada pela publicidade em TV, por um cinema desgastado e *kitsch*, e revistas de publicidade de carros e ciência, como *Quatro Rodas* e *Super Interessante*.⁵ Ou seja: a figura do personagem se conforma na condição pós-moderna do pastiche e do clichê pobres em significados – signos *in-significantes* (JAMESON, 2004,158-159) –, mas ricos em capital acumulado, e valor social. Assim se adapta também o indivíduo “atrasado” em uma sociedade de consumo, à procura de inserção na sociedade, ou de emprego, no caso de *Macunaíma*, de um fetiche encarnado num amuleto que lhe traria essa sorte na vida.

⁵ Ambas revistas da maior editora do Brasil atualmente, a Editora Abril.

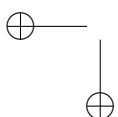


A inversão e volta da personalidade

Nosso caso, após a análise do filme, como se vê, é o de elaborar algumas considerações a respeito desse personagem *cordial* da vanguarda brasileira após sua expressão no cinema. Ver também como ele foi revisitado pelo cinema novo, com Joaquim Pedro de Andrade que conseguiu enquadrá-lo no gênero de comédia popular, e como ele ainda pode ser visto como um personagem que deve muito à passagem do arcaísmo rural às grandes metrópoles do país, sendo sempre convidado à expressão da figura do malandro, ou do velho molambo cheio de preguiça – um tipo da literatura ibero-americana que inova nessa fantasia da preguiça. Se há essa tradição em Macunaíma, vê-se que a vanguarda brasileira, aqui representada no nome do escritor Mário de Andrade, ao tentar formular poeticamente o caráter nacional em suas obras, não voava para além de contextos arquetípicos antropológicos, chamados primitivos – sua base era nacional *avant la lettre*. Sobre esse nacionalismo do herói, seu autor diria enfático:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os iorubas e os mexicanos. Seja porque civilização própria, perigo eminente, ou consciência de séculos tenha auxiliado o certo é que esses uns têm caráter. Brasileiro [não]. (ANDRADE, 1972, 289)

Essa tradição do “herói-sem-caráter” ultrapassa a visão crítica de um sintoma de esquizofrenia, ou falta de personalidade como algo pejorativo, anormal ou patológico. Ela é a tradição indígena e não produtivista compulsória do modo de produção capitalista, tal como examinou Darcy Ribeiro (1995, 145), associada, mesmo que distante, ao imperialismo de personalidades extrativistas sujas e mal-cheirosas vindas nas grandes caravelas européias. Um cerne, ou matriz da crítica ao *cânon* eurocêntrico (SHOHAT, STAM, 2007), porém, junto à caracterização grotesca, laureada com muita ironia chanchadesca; No filme, a fuga de Macunaíma de sua tapera no mato, causada pela morte da matriarca à porta da maloca de sua família, é pontuada na sua mudança de cor – dando a impressão de que o negro comediante (grande Otelo) fica na mata, e o branco galã (Paulo José) é quem pode sobreviver na selva de concreto da metrópole. Ele sai então do invólucro tradicionalista e regio-



nalista para o moderno urbanismo – na cidade ele é o Príncipe⁶ fotogênico, o líder da sua família que fica infantilmente encantada com tudo – e que se apaixona pela revolucionária Ci, carregando em si o ritmo anti-tecnicista radical da selva. Paulo José, ali, é percebido então como o sujeito procurado pelo eurocentrismo demandado por uma metrópole conservadora em estereótipos modelos – mesmo com a personalidade ambígua de um matuto que ambiciona vencer, ainda que mitologicamente, tenha por inimigo o empresário comedor de gente – Piaimã.

Este Macunaíma branco (enbranquecido, mas de alma negra adicionada a trejeitos indígenas⁷) configura o que viria a ser o personagem moderno malandro, boêmio, *dandy*, dentro do universo cosmopolita. Mas é aí que ele encontra vigor heróico: na pobreza e na mestiçagem. Bem dizendo, o extremismo desse paradoxo de faces enquadradas pelo audiovisual é visto em qualquer das personalidades sem nome de publicidades comerciais de TV atualmente: a casa do adolescente é a da família bem estruturada, e seu quarto é centralizado pelo PC⁸; o ambiente de trabalho do chefe da casa é bem iluminado e rico; a cozinha da dona-de-casa é alva e insípida; a farra de cerveja, ao se assistir a um jogo de futebol é feliz e calma como uma festa de aniversário; toda essa afirmação das vendas publicitárias na felicidade de rostos de atores que ganham bem para serem desconhecidos, no fundo evidencia uma sociedade individualista e excludente, nas regras de uma herança colonial da

⁶ Na sociedade da mediatização, já consumada como consumista de imagens e filmes, Comolli diria que quem detém o poder é insignificante dentro do jogo, mas atualmente fora da dualidade de um dispositivo espetacular alienante: “*Portanto, não é suficiente dizer: ‘Sociedade do espetáculo’.* Resta compreender como ela funciona e se perguntar se o espetáculo não faz parte intrínseca do fato social, se nunca houve sociedades sem espetáculo. Se o cinema não será a arte que trata das relações das sociedades com os espetáculos, isto é, com os olhares, os espectadores. Como cinéfilo, formado para o mundo por meio dos filmes, acredito não apenas que não existe sociedade sem espetáculo, mas também que não existe espetáculo sem sociedade, isto é, sem política, sem luta, sem significação. A *mise-en-scène* é um fato social. Talvez o fato social principal. Durante muito tempo, o olho do Príncipe era o próprio olho do espectador. O espectador era poderoso. O espectador de hoje herda alguma coisa daquela antiga potência do olhar do senhor na representação – o espectador recebe em troca uma *mise-en-scène* que ele pode, se quiser, fazer a sua. Ele sabe que é co-responsável por ela.” P. 98.

⁷ Paulo José, por exemplo, diria que sua interpretação no filme foi tirada a partir da feita por Grande Otelo.

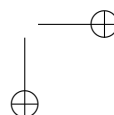
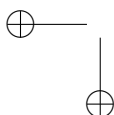
⁸ O PC que antes era Partido Comunista, hoje é um *Personal Computer*.



desigualdade de castas. Se há alguma negação do trabalho na crise que vem se aprofundando cada vez mais na era do capitalismo tardio, ou negação da vida produtivista em algum texto audiovisual, ela é, atualmente, incompreendida – aquela mesma negação que era o vício da contracultura, e que deu base ao personagem irônico de Joaquim Pedro, que atualmente é vista como datada. Incompreensão que é jogada à longe de qualquer debate. Sem possibilidade de crítica, e sem horizonte de fuga desse paradoxo do apolítico, o personagem pós-moderno, (JAMESON, 2004, 166) então, vive enclausurado em sua bolha líquida urbana de produtos coloridos (lembramos o herói da refilmagem de *Acosado*, em um mundo que lembra muito *Las Vegas*).

O caráter apolítico do *flâneur* contemporâneo, que não pode mais andar pelas galerias e por isso é obrigado a comprar um carro (afinal as ruas são hoje grandes rodovias nas metrópoles), é a maneira que ele encontra de viver na grande cidade – mesmo fora de sua vida ativa. A *flanerie* incongruente, boêmia e moderna, do sujeito que ainda anda de metrô, de bicicleta, mesmo a pé pelos centros da cidade; ou ainda mesmo a andança mendicante, miserável – estas são excluídas de narrativas audiovisuais globalizadas por serem, aparentemente, invendáveis, *não-comercializáveis*, e ridículas ao ponto de não causarem efeito no consumidor das propagandas. Ressaltemos que esse pop não é mais aquela estética própria de Andy Warhol ou das experiências *punks* – apesar, óbvio, de levar em conta toda a crítica social dos *hippies* e *junkies*, essa estética contemporânea insere os estilos em signos límpidos e bastante caros à indústria audiovisual (ou, no caso do Brasil, à tentativa dessa indústria).

É evidente que essa associação de um horizonte *high tech* ao personagem Macunaíma, por um certo anacronismo do universo modernista ao pós-modernista, tem como elemento uma distensão teórica que beira o absurdo. No que equivale ao termo, o absurdo faz parte da proposta tanto do filme irônico e grotesco de Joaquim Pedro, quanto da atmosfera tropicalista. Assim que o malandro, entendido como um personagem imaginado há séculos na parte sul do novo mundo, chega ao ambiente social da produtividade, do consumo, da histeria de sons e barulhos de carros, de máquinas pulsantes, de desterritorialização, ele adquire novos aspectos que são encontrados em filmes e expressões artísticas contemporâneas.



Macunaíma – o pop

O personagem de Joaquim Pedro de Andrade, sob o espírito teatral de Paulo José, é um Macunaíma inquieto no mundo urbano, além de tropicalista – na revisão que a esquerda festiva já fazia do caráter militante dos tipos populares polêmicos em significados do primeiro cinema novo.⁹ Isso se vê na mudança estrutural de signos que compõem, e decerto sustentam a narrativa fílmica. Da tipificação procurada pelo cinema de gênero político da década de 60, fica a imagem de um povo que possui força, iniciativa, que muda seu campo de visão na modificação de sua condição, e, ou, no vigor de sua cultura campesina ou metropolitana. A revolução, utopia (NAGIB, 2007) que era essa força no início da década de 60 perde-se no horizonte dos sentidos, sendo que a visão de totalidade cepecista¹⁰ também era dissolvida com a visão de uma nova esquerda longe dos sindicatos de trabalhadores, e próximo da fragmentação de ideologias – na chave da distopia e descentralização do sujeito. Acima de tudo na ordem de um mundo globalizado que chega até a sugar sombras da meditação hindu.

Sendo assim, a ginga, ou a manha do herói-sem-caráter entrava também nos ares *hippies*, na salada da contracultura. O personagem social essencialmente norte-americano da contracultura, derivado da cultura do submundo do *rock n' roll* e das experiências com drogas, subvertia a sociedade ocidental moralmente. Já Macunaíma, timidamente e isoladamente (pois não se vê multidão de jovens, imagem cara ao movimento da década de rebeliões jovens) adotava a postura de um subversor carnavalizado com tom de mestre de cerimônias de um mundo fantasiado, dentro do amálgama metropolitano do espaço cênico – o preguiçoso e ocioso em meio às grandes construções, à favela do Rio de Janeiro e ao palácio que é o Parque Lage. Lugares reais,

⁹ Ivana Bentes diria em seu livro que biografava Joaquim Pedro: “Com **Macunaíma**, Joaquim Pedro atualiza, pelo modernismo e pela contracultura, a questão do nacional. Folclore pop planetário que a televisão, depois do cinema, viria globalizar. O filme afasta-se da ‘comoção lírica’ diante do índio, da modinha, do samba, da sanfona e da macumba. É cúmplice e ao mesmo tempo satiriza, desconstrói o caipira, o folclore, o regionalismo. Debocha da zona sul carioca. Dina Sfat, Ci, mãe do mato no livro, transformada na guerrilheira papo firme hipersexualizada, que poderia ter saído de uma tela de Wandy Warhol (sic), de uma história em quadrinhos ou do movimento estudantil contra a ditadura.” Cf. BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 88

¹⁰ Os jovens dos Centros Populares de Cultura, CPC, da União Nacional dos Estudantes, UNE.

mundo real, em uma composição artística do exagero – esse que seria próprio do “mundo primitivo”.

O jeito *hippie* que cativou as décadas de 60 e 70 chegou a ser um tipo de comportamento anti-capitalista encontrado por uma juventude que se negava a entrar em um sistema que promovia guerras imperialistas como a do Vietnã, de uma exploração da mão de obra barata de países de terceiro mundo, pondo trabalhadores dessas ex-colônias num novo patamar de extrativismo mercantil contemporâneo. No entanto, entrando na esfera produtiva pós-moderna, esse tipo contracultural acabaria entrando em instituições, finalmente, e iniciando sua jornada criativa pró-empresariado. Este que poderia ser Macunaíma, um “herói que é engolido pelo país”, tropicalista e irônico, agora teria fama de empresário jovem da publicidade, de produtos para a juventude – o citado *yuppie*¹¹. Acima de tudo, teria sido essa a grande ciranda criada pela revolução de 68, na qual as tradições conservadoras perdiam em força social para que a juventude chegasse ao poder e instituisse o novo mundo – a *neo* “nova ordem” materialmente aplicada à energia da criação jovem mundial (HOBSBAWM, 1998, 255). “Nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de rock e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso” (*Id*, 327).

Ao passo que, no Brasil, só na época dos 80 se obteve a abertura política, a nossa última constituinte que resultou, em Brasília, na enfim moderna política. Nas praias do Rio de Janeiro o “desbunde” anarquista. Nas telas de cinema, via-se a pornochanchada, carregada do deslocamento irônico aqui estudado¹² (BERNADET, *apud*, MANTEGA, 1979, 107). Na sociedade, uma forte recessão e crise política com a classe média inerte pela conjuntura

¹¹ *Yuppies*: o Jovem Materialismo Urbano. Humanidades, n 14, p. 24. “Na campanha para as eleições presidenciais de 1984 tornaram-se os favoritos da imprensa. Desde então, vêm sendo transformados pela máquina publicitária no modelo de comportamento dos anos 80”

¹² Jean Claude Bernadet diria que as pornochanchadas eram filmes subversores na medida em que tematizavam o que a burguesia e elite do país sempre quis esconder – a mesma fórmula de um teatro de Nelson Rodrigues, diferenciando-se no nível “baixo” do pastiche e escracho. Ele diria: “A maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas estas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar os órgãos masculinos e femininos fazendo o que podem fazer.” BERNADET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. In: Mantega, Guido (Org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 107, citado por Nuno César Abreu, *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996, p. 81).

mediática que modificava o mundo do fetiche e abrigava o discurso de uma nova ordem globalizada na economia e política, junto à *new wave*¹³ no lado cultural, incorporando linguagens à modernidade com valores altos baseados na moeda estrangeira, em países subdesenvolvidos que acabavam de entrar em uma democracia. O saldo devedor cultural desses países pobres chega ao topo, como também havia chegado ao fundo o déficit primário, e a dívida externa. O tropicalismo como expressão artística, nesse caminho, perdia a força, sendo visto como o difusor de uma cultura globalizada mas distinta no valor-moeda aqui citado – portanto não igualitária, muito menos democrática em seus atos importados. Em consequência disso a mídia TV tinha suas empresas que se organizavam como as grandes difusoras de cultura no país, dando a hegemonia à Rede Globo como produtora audiovisual de um “padrão de qualidade”. Se antes o movimento da esquerda festiva contestava a instituição burguesa do drama na TV, agora ele entrava na mídia na procura de subsistência e distribuição de produtos e bens simbólicos. Assim, novos programas surgiram na base da crítica ambígua tropicalista, tais como *TV Pirata*, *Armação Ilimitada*, e programas de humor em quase sua generalidade. Seria o início do neo-tropicalismo – termo citado pelo diretor e produtor Guel Arraes.

O mesmo poderia contestar esse viés escolhido aqui afirmando o Neotropicalismo haveria sido apenas um nome para agregar um valor de continuidade histórica dessa cultura popular que dialogava com mídias como a TV. Algo parecido com o que acontece como o Cinema Popular Brasileiro, ou o Novo Cinema Brasileiro, que aderem à publicidade de uma produção que, agora sim, haveria chegado ao seu patamar de consciência de sua condição dentro do inconsciente crítico da produção que vinha sendo feita pelos jovens músicos e cineastas da década de 60 – remetendo-se, de um lado, à MPB – Música Popular Brasileira, e ao cinema novo. No entanto, não é isso que se vê.

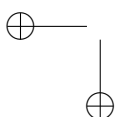
Na perda de substância crítica, em geral numa conformação perante a ideologia industrial, a deformação do personagem subversor vanguardista, passando pela revisão tropicalista, entra em um estereótipo do artista compe-

¹³ Que já era uma reverência à industrialização de métodos de criação dos Self Made Man Punks – derivação dos Angry Young Men, mas de uma estilização muito mais vulgar, indo de roupas masoquistas ao show de jovens decadentes, sem futuro (no future), ainda que exaltando esse tipo de “decadência” frente a uma vigorosa política neoliberal e nova em condições trabalhistas, de Margaret Thatcher.



tente em sua interpretação das tradições populares, dissolvido em uma falta de vigor histórico – melhor dizendo, na sobrevivência apolítica, mas produtivista e tecnocrata, adotando a publicidade como meio de subsistência e produção. Tal qual o sentimento de um mundo sertanejo como em *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999), cujo regionalismo retoma o Grupo Armorial perante o dilema da modernidade comunicativa – tal qual a força de um dilema atual de um “jeca” típico como Mazaroppi, que para se adaptar ao mundo das informações, precisa falar rápido e ter o *timing* exigido pelas *gags* de seriados norte americanos que brigam pelo tempo da TV com publicidades. Tal é o caráter do personagem Chicó, de Arraes. Nesse universo *pop*, globalizado, o *world way of life* é inevitavelmente norte americano, como é reiterado aqui, tal como a economia global que se estrutura. Ou seja: na cultura pop, até mesmo o cordel se encaixa e pode ser difundido. Sem entrar no mérito “salvador”, impresso por uma mudança revolucionária da linguagem em Glauber Rocha no cinema novo, a potência audiovisual deste viés neo-tropicalista é disseminada, e fragmentada, tal como qualquer movimento criativo perante a solução encontrada pelo capitalismo tardio em sua *fagia*. Neste sentido, se vê a própria antropofagia a ser fagocitada pelos modelos “novos” da TV – acabando com qualquer pensamento a respeito das trocas culturais entre centro e periferia, aquela que está longe do estilo rápido da publicidade mecanicamente ajustada em uma decupagem pragmática, ou mesmo da troca pública em uma concepção da dinâmica social progressista.

Como ficaria, então, o marginalismo da esquerda crítica que vinha logo após a derrota perante o cenário real dessa modernização conservadora? Diria Teixeira Coelho sobre o herói marginal de Oiticica, o “bólide” Cara de Cavalo caído ao chão formando a cruz invertida: “a tendência para o aniquilamento do herói não é, ou não foi constante, é preciso reconhecer” (COELHO, 1995, 142). Mesmo na ironia marginal, enfim, há o uso do personagem heróico, primeiramente “ingênuo” e camponês, ou indígena, como Macunaíma, depois entrando na marginalidade mais radical de uma guerrilha urbana, e criminalidade. Esta entrada se dá não sem muita controvérsia, já que o radicalismo, em vista da grande cultura do consumismo da entrada para o universo neoliberal, começou a ser visto como pejorativo – fora dos “novos padrões”, e longe de propor construções. O herói então, como qualquer personagem, precisou ser calculado em sua representação – algo que ainda na era do cinema novo e o posterior marginal, ou em sua confluência como no Tropicalismo, tinha



um caráter experimental, mas conciso dentro da expressão irônica própria de períodos autoritários e conservadores – como aqui tem se visto. O problema se coloca em termos estéticos atuais visto que uma inclusão efetiva de determinadas etnias, ou as simbologias e representações dessas etnias, ainda não são realizadas em países latino-americanos¹⁴, dando vazão à recepção de personagens marginais, ou invertidos em sua capacidade, como o caso do herói político, ou politizado, na ironia posta pelo ponto de vista da obra. Este sim é aceito neste contexto sócio-político, e magnetiza platéias em sua inversão bakhtiniana na máscara cômica.

De uma certa maneira, a forma desse herói sob ironia como crítico de uma sociedade já vinha de uma matriz histórica da literatura sul-americana, ganhando os filmes brasileiros com a virada da década conturbada que foi a de 1960. Não só o deslocamento já visto em Paulo Martins, Antônio das Mortes, mas também *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), ou a malandragem dos protagonistas de filmes de chanchada que retornam em *Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Sem Essa Aranha* (idem, 1971), na ironia fina de *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969) e de um filme quase inacessível, mas não menos importante para o cinema crítico moderno do país, como *O Sol sob a Lama* (Alex Viany, 1963), onde Antônio Pitanga já enunciava o estilo.

Principalmente após Macunaíma, já na década seguinte a antropofagia tropicalista e irônica domina o cenário geral do herói nacional (naqueles filmes que se propunham a por essa temática em exposição), abrindo o leque de personagens que viria em *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), *O Amuleto de Ogum* (1974) num heroísmo às avessas profundo no debate entre colonizador e colonizado, ou em uma adaptação ácida do estilo das histórias em quadrinhos ou seriados de TV como se vê em *Meteorango Kid, o herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969)¹⁵. Na política, pode-se vê-lo em um filme raro e não lançado na cinematografia na-

¹⁴ Ver artigo de Waldir Quadros numa comparação entre duas etnias – brancos e negros: *Gênero e Raça na desigualdade social brasileira recente*. Estudos avançados CEBRAP, vol.18, no.50, São Paulo, Jan./Apr. 2004.

¹⁵ *Meteorango Kid* se insere numa espécie de ironia ao heroísmo messiânico, que pode ser visto tanto em *Le lit de la vierge* (Philippe Garrel, 1969) e *Jesus Christ Super Star* (Norman Jewinson, 1973), ambos em diálogo com uma estética pop da contracultura, tal como o filme baiano.



cional, que é *Teodorico, o Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978). O que une esses filmes é o deslocamento do herói tanto no nível diegético como não-diegético, da história que se conta, em primeiro lugar. Algo que tem uma profunda elaboração em *Macunaíma* – na entrada e saída do personagem na história narrada em voz off. Essa ida e vinda entre ficção e não-ficção pode ser maior compreendida apenas sob o signo do deslocamento irônico.

Bibliografia

- ALTHUSSER, L. *A querela do humanismo. Crítica marxista*, São Paulo, n. 9, p. 9-51, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities – Reflections on the origin and spread of nationalism*. London-New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Mário de, “Prefácio para *Macunaíma*”, in Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares Lima (orgs.), *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação* (São Paulo: Universidade de São Paulo/ Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 1972.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. In: Mantega, Guido (Org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- COELHO, José Teixeira. *Moderno, Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito – resumo dos cursos do Collège de France 1970-1982*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GONZÁLEZ, Mario. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.



- HOFBAUER, Andrea. *Uma história do branqueamento, ou o negro em questão*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de antropologia da FFLCH, USP, São Paulo, 1999.
- IANNI, Otávio. *A sociedade global*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- IANNI, Otávio. *Tipos e mitos do pensamento brasileiro*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, fevereiro V. 17, num. 49, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil. pp. 5-10.
- JAMESON, F. *Pós Modernismo – lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- QUADROS, Waldir. *Gênero e Raça na desigualdade social brasileira recente*. Estudos avançados CEBRAP, vol.18, no.50, São Paulo, Jan./Apr. 2004.
- RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume, 2008.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – formação e o sentido do Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- ROTRY, R. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TAUSSIG, M. *Cultura do Terror: Espaço da Morte na Amazônia. Religião e Sociedade* 10, Rio, nov. 1983.
- TURINO, Célio. *Na trilha do Macunaíma – ócio e trabalho na cidade*. São Paulo: Sesc e Senac, 2005.



Obras audiovisuais

Acochado (Jean Luc Godard, 1961)

Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)

Como era gostoso meu francês (Nelson Pereira dos Santos, 1970)

El Justicero (Nelson Pereira dos Santos, 1967)

Meteorango Kid, o herói intergalático (André Luiz Oliveira, 1969)

O Amuleto de Ogum (1974)

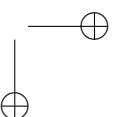
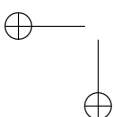
O Anjo Nasceu (Júlio Bressane, 1969)

O Auto da Compadecida (Guel Arraes, 1999)

O Sol sob a Lama (Alex Viany, 1963)

Sem Essa Aranha (idem, 1971)

Teodorico, o Imperador do Sertão (Eduardo Coutinho, 1978)







Na ante-sala de Vale Abraão, de Manoel de Oliveira

Celia Regina Cavalheiro

“Não sou nada. Sou um estado de alma em balouço.”

O QUE NOS INTERESSA TRATAR AQUI, ao falarmos deste filme menos conhecido de Manoel de Oliveira (filme de 1993, pouco divulgado no Brasil), é a maneira como o roteirista Manoel de Oliveira lida com duas fontes literárias: a novela de Agustina Bessa-Luís e o romance mesmo de Flaubert, *Madame Bovary*. Bessa-Luís – uma das principais escritoras portuguesas da contemporaneidade – possui, como mote principal em sua obra, uma constante revisão do passado, problematizando, no âmbito da ficção, os acontecimentos históricos de seu país; e consolidou também uma longa parceria com o diretor, que já adaptou para o cinema seis de seus romances: *Francisca*, *Inquietude*, *Espelho Mágico*, *O Convento*, *O Princípio da Incerteza*, além deste. No filme *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira cria um personagem à margem, que discute todo o tempo, através de gestos e olhares, não só a relevância de sua existência vazia, como vai tratando – ela, a personagem – da duplicidade de ter sido, ou não, retirada de um romance, ou de um roteiro pré-existente em sua jornada. Num dado momento do filme, como se tivesse vida própria, ela chega a dizer, contrariada:

“Não sei por que este apelido ‘Bovarinha’, já li o romance duas vezes e não consigo encontrar nenhuma semelhança entre a vida dela e a minha”.

O cineasta (Manoel de Oliveira) é conhecido pela maneira serena e a pouca pressa com a qual apresenta seus personagens e trata as suas histórias; sua câmera passeia amplamente pelo cenário, pelos objetos, pelo rosto, pelas poses de seus atores, sem que o tempo seja pronunciado por intermédio das ações, ou da sugestiva sucessão de acontecimentos. Ao contrário, é pela inação que cada personagem povoa de eternidade a sua existência na tela, como se a lembrança deles, localizada naquele determinado momento, tivesse mais relevância do que a conclusão de suas vidas, a coerência do enredo, das histórias. Ema, a personagem principal, além deste traço, vai mais além, fazendo

Cinema em Português, 39-47



uma reflexão de si mesma no próprio corpo do argumento. Inspirada, obviamente, na personagem original de Flaubert, afirma-se ali como personagem central não daquela narrativa específica, mas como uma espécie de retomada da questão sobre o *ser* personagem principal.

Há nesta re-criação de Oliveira (como já foi dito, seu roteiro é uma adaptação, feita por encomenda, do romance de Bessa-Luís que, por sua vez é uma versão inspirada no romance de Flaubert) uma afirmativa do feminino nas controvérsias do desejo, na dúvida ontológica que habita mesmo uma existência anulada pelas picuinhas e pelo dia a dia vazio de uma pequena cidade, longe da efervescência cultural representada por aquele baile iniciático¹ que desencadeia o que poderíamos chamar de ‘busca sentimental’ da personagem. Há, portanto, nesta criação do diretor/roteirista uma clara alusão às restrições do universo feminino, tomando, é certo, como ponto principal – e controverso – a mitologia criada em torno do personagem flaubertiano. Mas, para além de uma adaptação, localizamos neste filme uma inadequação, já explicitada no desconforto da personagem com seu apelido e na maneira como ele, Manoel de Oliveira, introduz nas cenas referências externas ao espaço/tempo diegético, forçando uma ponte com o mundo real. Como, por exemplo, no *close* feito em um livro sobre a mesa *A Muralha*, de Agustina Bessa-Luís, visitando, desta maneira, a própria autora no universo de sua obra.

A sequência acontece da seguinte maneira: Depois de uma longa conversa entre os personagens Luminares e Ema – amigos e cúmplices – sobre a questão da identidade semelhante de Ema e Mme. Bovary e, principalmente, sobre a reflexão sobre a incumbência de se ter um lugar no mundo, a esposa de Luminares entra do jardim e observa, pela janela, Ema se afastar com seu carro. Coloca na mesa de centro o livro *A Muralha*, junto à sua tesoura de jardinagem, e pergunta ao marido:

Mas o que aconteceu a esta pobre Ema?

A lua há de corar.

Por que?

¹ Nevers, Camile – em artigo para o Cahiers Du Cinéma (n. 469 – junho de 1993) vê na sequência da chegada de Ema ao baile, uma alusão à sua “*entrada no mundo, soberbamente sublinhada pela forma como ela ‘faz a sua entrada’, primeiro em plano de fundo que segue o instante de hesitação antes de entrar no salão (...)*”



Digo que a lua há de corar porque ninguém faz caso dela.

(fim do plano fechado no livro e corte para os dois sentados juntos no sofá, a mulher volta a questionar)

E a nós, o que acontece?

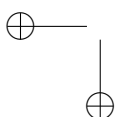
Acontece um amor a dois. Um amor tão maligno como um ódio puro.

E a voz do narrador entra, iniciando uma sentença atenuada:

“Ema sobrevivia a um sem número de fracassos nas fileiras do passado feminino. Luminares opunha à beleza singular de Ema os encantos da sua mulher, que pairavam por outros parâmetros...”

O que ressaltaria uma provável artimanha do roteirista/escritor Manoel de Oliveira, pois, ao sublinhar tão enfaticamente o estranhamento do personagem com uma possível referência ao romance de Flaubert, dando, ao mesmo tempo, destaque para os outros escritos da autora que originou o argumento – como neste *close/detalhe* – estaria deixando claro a primazia da *sua* autoria como o verdadeiro autor da *intenção* do filme, podendo destacar as fontes para prevalecer o seu foco; ou seja, destacando os autores originais como um mundo real à parte ele destaca a *seu real motivo em* filmá-los, qual seja, imagina-se, de cooptar um sentido menos cotidiano para o tema da infidelidade. Mas, com este diálogo, aparentemente sem propósito, encontramos um novo elogio ao tema eterno: a beleza deslocada, sem utilidade outra que não a do prazer, eis o pecado que deve ser punido.

O que se constata, com isto, é que o cineasta, para focalizar a inadequação da personagem – o que chamamos aqui de *intenção* –, se utiliza de um tabu amplamente representado na literatura: o da insatisfação feminina represado na dúvida (ou assertiva) da traição. Eternizando, deste modo, o tema na delicadeza de uma relação única, que se desenvolve circularmente num universo particular que é capaz de se recriar para poder obter um interlocutor. Seu tema, portanto, sem mais disfarces, é o da solidão. A personagem Ema passa do estranhamento com sua própria formação, registrado pelo embate das primeiras desconfiças sobre o certo e o errado – representado pela dualidade fé e desejo – à busca por adaptação em um mundo que claramente não lhe pertence, simbolizado pelo rito de passagem para a maturidade. E daí à descoberta



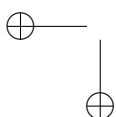


de um ponto de salvação luminoso, porém efêmero, representado pelos encantos da sociedade, ao extravasamento de sua sexualidade de maneira amoral (entenda-se: não imoral), é só um instante no tempo. Mas, ainda assim, realizada num contexto tão externo ao que havia imaginado que passa a ser encarado friamente, de fora, por ela mesma. Nesta circularidade, portanto, encontramos uma mulher/personagem que assiste à sua própria des-ventura, e se conforma.

* * *

O filme, pautado pelas observações precisas, quase didáticas do aplicado narrador, focaliza, logo de início – como outro ponto importante – o desconforto de Ema diante da imposição ‘natural’ da religiosidade com a qual havia sido criada. Esta religiosidade, pouco explícita a princípio, vai se materializar na figura da tia, beata confessa, primeiro horrorizada com os modos da menina, que ouve, divertida, as observações da solteirona que a criou e, embora não sem uma ponta de ternura, alimenta nesta parenta, a desconfiança de ter criado um espírito pervertido, pronto para o pecado. Cena rigorosamente ilustrada, ou narrada, no silêncio compartilhado entre Ema, ainda menina, e uma rosa vermelha comparada ao útero materno, enfatizando o contato sabidamente erotizado, mesmo nas menores coisas, com sua sexualidade que desabrocha de maneira despudorada e sem susto.

Em seguida, após a questão da religiosidade, a sequência é uma espécie de continuidade, ainda que inicialmente parcial, da constatação da insatisfação da personagem, que vai se concretizando no ‘banho-maria’ no qual o seu casamento é conduzido. Seu marido, Carlos, não corresponde nem de longe aos anseios da jovem mulher por gozo e novidades; por outro lado, porém, nutre uma paixão por ela que o torna digno de seu posto e, portanto, causador do imperativo óbvio: ela devia estar feliz! Logo, ela que é a culpada por toda série de infortúnios que poderão advir. Numa estrutura clássica, o espectador pode esperar, mesmo na confusão da autoria deste personagem – na verdade, sem dono – um final edificante que, ou propicie uma retomada de consciência da tal pecadora, quando ela poderá identificar nas tais ‘coisas simples’ a sua felicidade, ou, que ela seja punida por tamanha pretensão. Acontece que nem





uma coisa nem outra interessa ao nosso diretor/roteirista. A personagem está centrada em si mesma, padece por si mesma, e sabe, de antemão, que não irá alcançar a felicidade. Coisa demonstrada por uma câmera fixa em seu rosto, impassível diante dos acontecimentos. Mas a personagem, ainda assim, se reconstrói na medida de sua indiferença, ganha força, não pela busca de amantes, mas pelo modo como os despreza, sabendo que eles são já um fim perdido, não uma salvação. Como diz o narrador: *eles (os amantes) estavam já, de antemão, condenados*. Assim como é também o narrador que descreve, pausadamente, a maneira como as mudanças de espírito conformavam-se ao estado frágil de seu corpo, o que também depõe a favor de sua indiferença com relação ao jogo amoroso. Vejamos um exemplo:

“Sentia que os laços com a mediocridade e o amor dos caminhos da infância estavam soltos. Assim como soltava a massa de seus cabelos castanhos, também o coração perdia uma espécie de constrangimento, onde, no entanto, ele bebia uma felicidade nunca mais recuperável.”

* * *

Desta maneira, lenta e contextual, o filme registra, junto com a passagem meio imperceptível do tempo, a constatação de um sonho esmorecido antes mesmo de se concretizar. A personagem de Manoel de Oliveira, ao contrário de suas referências literárias, vai se tornando perversa não pelo que passa a experimentar em sua vida extra conjugal, mas pela maneira como passa pelas coisas se ausentando delas e de si mesma. Seus encontros não têm o sabor da busca, nem do pecado nem o da novidade, mas só o da precariedade da existência. Não é raro que, de quando em quando, as sequências sejam pontuadas pela focalização insistente da personagem só, em estado de contemplação ou reflexão de sua vida, usando o recurso de um *close* severo, numa quase não expressividade. E, sem perder a poética no tom de sua narrativa, as imagens vão fazendo descrições aparentemente inconcebíveis, mas cheias de significação, como uma longa tomada da varanda da casa, no momento em que mostra Ema, o marido Carlos Paiva e as duas filhas que tiveram: *“Dizem que varanda é uma palavra celta que significa ‘barreira’. Talvez seja.”*. Esta frase, dita



assim no meio do filme, seguida de uma longa explicação sobre esta ‘parte’ da construção de uma casa, talvez seja a chave para o desenlace que se quer dar aquela personagem, pois ‘varanda’ possui um significado dúbio: pode ser uma vitrine, mas também uma barreira, talvez a melhor maneira de definir a personalidade da Ema, de Manoel de Oliveira. Focalizada quase como uma aparição moderna em meio a uma paisagem campestre, a personagem (as atrizes: Cecile Sanz de Alba como Ema menina e Leonor Silveira, como Ema mulher), se destaca sempre com se estivesse emoldurada por um filete imperceptível que não deixa que ela faça parte totalmente daquele ambiente, instalada num patamar acima ou mesmo numa outra dimensão, ela é a própria varanda que a tudo assiste sem realmente se comprometer. – Ao definir a palavra *varanda* mais uma vez a metáfora se instala como um comentário do filme dentro do próprio filme –. Sua angústia é a das noites vazias, do silêncio no possível balanço instalado ali. É como se ela permitisse a passagem, um livre acesso à sua vida e ao desencorajar de seus sonhos, mas tão alheia ao próprio sofrimento que se transforma, ela mesma, no tempo que passa. Ou seja, é como se o diretor materializasse em sua personagem esta eternidade que ele julga necessária relatar².

Em entrevista concedida a Leon Cakoff, a propósito da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2005, Manoel de Oliveira destaca: “*O cinema é movimento, mas movimento é tempo. A arte de mover a câmera o menos possível. E a câmera fixa é, em certas situações, qualquer coisa de extraordinário, porque contraria a idéia de tempo e movimento. (...) É como um plano fixo do qual, subtraído o movimento, também lhe é tirado o tempo. Eu diria: uma simulação da eternidade. Nem tempo, nem lugar. Se o diretor der movimento, tira a eternidade. Eternidade parece ser a ausência de movimento, logo, de tempo.*”³. E, paradoxalmente a esta afirmação do diretor sobre seu impulso em focalizar a eternidade, temos a frase do personagem Carlos Paiva para

² Achamos pertinente destacar aqui a íntegra deste trecho da fala do narrador: “*Dizem que varanda é uma palavra celta que significa barreira. Talvez seja. Não sei porque teve tanto crédito na arquitetura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projeta numa demonstração de poder e afetação do desejo. Serve para cortejar o mundo e dar provas das condições do indivíduo. Tanto permite um olhar que avalia até ser pecaminoso, que encobre na sombra a virginal pécora, como é um lugar de aprazível pausa. A varanda é mais sensual que licenciosa. A varanda de Vale Abraão conheceu um novo elemento.*”

³ Oliveira, Manoel. *MOstra* – Cosacnaify, p. 30, 2005. Conversa com Jerzy Stuhr (ator e cineasta polonês) e Leon Cakoff.



descrever a mulher: “*Ema admira tudo que é desordenado e atrevido*” (...) “*Será ela feliz neste desacatado viver?*” Ambos afinal – criador e criatura – falam de um mundo anterior à própria ordem, onde os contrários: amor e ódio; desejo e contenção; alegria e tristeza, pronunciam-se num golpe de eternidade. Sabemos todos, espectadores e realizador, que não é possível, nem desejável, transgredir este personagem a ponto de fazê-lo representar alguma moral. Mas, ao assisti-lo impregnado de pura poesia, quando, em sequências longuíssimas, este personagem torna-se *figura* e não faz nada além de posar para a câmera, transgredimos nós mesmos a importância da história narrada para um tempo que passa a ser unicamente o da narrativa, ficção, espaço de concretude, afinal, do eterno sonho sonhado por ela.

* * *

Nas sequências finais, num didatismo talvez um pouco exacerbado, a personagem, angustiada, mas de antemão resolvida, é novamente exposta em outro colóquio entre ela e Luminares, que, mais que seu admirador, é também seu inquisidor, ouvindo dele: “*...não se nasce mulher ou homem, aprende-se...*”, e continua sua explanação afirmando que ‘ela’ e ‘ele’ são iguais, assim com *Mme Bovary*, do romance, que também não aprendeu o ofício, por isto ele a apelidou de Bovarinha. Mais adiante, Ema diz a seu interlocutor não possuir linhas na mão, só um passado a mexer com ela, ao que ele lhe responde: “*No entanto, não podes fugir a um destino que dizes não ter. É assim infinito o poço do desejo.*”⁴ Arrematando, desta maneira, a total inadequação da personagem que, ao negar tanto uma identificação com a história de outra mulher tanto com o *seu* futuro, retira-se da sua própria história, tornando-se uma espécie de ausência anunciada. Ela é aquela que não é. Nem personagem,

⁴ O diálogo na íntegra:

Ema: “*Não tenho linhas do destino.*”

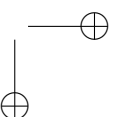
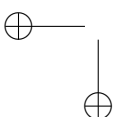
Luminares: “*Isto é megalomania.*”

Ema: “*Enganas-te. É o passado. Só o passado mexe comigo.*”

Luminares: “*No entanto, não podes fugir a um destino que finges não ter. É assim infinito o poço do desejo.*”

Ema: “*És implacável.*”

Luminares: “*A vida. A vida é que é implacável.*”





nem criatura, nem realidade. O esboço do desejo em si mesmo, porém sem corpo, desalojado, porque jamais satisfeito. Não se trata, portanto, da construção de um personagem desde sua formação sonhadora – a infância, a adolescência – que, ao passar por contrariedades, vai, lentamente, se tornando num ser angustiado e desiludido. O que Manoel de Oliveira faz nesta adaptação da adaptação do romance de Flaubert é por à prova um personagem que não existe, que já nasceu com o olhar na resolução final de se extinguir. Inadequado ao mundo geográfico em que se encontra, inadequado aos modos que tem que aprender, inadequado a qualquer tipo de amor que possa receber. Seu olhar, sua forma, seus poucos gestos se confundem com a paisagem portuguesa, com o rio, a sebe, a aldeia. É como se o diretor conseguisse colocar em imagem o incômodo de cada um: o desejo, que de abstrato acaba por adquirir um *status* material na conformação daquele personagem que passa pelas coisas e se deixa passar por elas. A imagem que cristaliza o tempo e transforma uma ideia ou um sentimento em eternidade.

Ficha Técnica:

Vale Abraão – 1993.

Portugal – França – Suíça

Direção: Manoel de Oliveira

Argumento e diálogos: Manoel de Oliveira

Obra Original: Agustina Bessa-Luís.

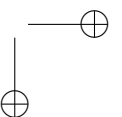
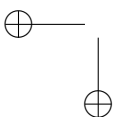
Dir. de Fotografia: Mário Barroso

Elenco: Luís Miguel Cintra – Carlos Paiva

Leonor Silveira – Ema adulta

Cecile Sanz de Alba – Ema jovem

Luís Lima Barreto – Pedro Luminares





Bibliografia básica:

- Auerbach, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- Aumont, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 2004.
- Aumont, Jacques (e outros). *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 2007.
- Deleuze, Gilles. Cinema. *A imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Nunes, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *Verdade e Existência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- Xavier, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- Xavier, Ismail. 'Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.' In: Pellegrini, Tânia *et al.* *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

Catálogos e Mostras:

- Machado, Álvaro.(org.) *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac&Naify. MOSTRA. 2005.
- Catálogo: *Manoel de Oliveira*. Porto: Civilização Editora/Museu Serralves, 2008.







Vai e Vem e a reversibilidade do olhar no cinema

Susana Raínho Viegas

Introdução¹

O PRESENTE TEXTO pretende analisar as condições cinemáticas da reversibilidade do olhar, através do trabalho filosófico de Maurice Merleau-Ponty e do filme de João César Monteiro, *Vai e vem*. Começando precisamente pelo filme de João César Monteiro, compreendemos o carácter único de *Vai e vem* e do conhecido plano final do filme, o *close-up* do olhar do realizador, que viria a ser o seu último plano, tal como o filme viria a ser a sua obra terminal. Esta imagem do olhar do realizador será aqui considerada não só enquanto metáfora do olhar retrospectivo da obra de um realizador, mas também enquanto ideia de cinema em geral.

Quanto a Maurice Merleau-Ponty, destacamos do seu trabalho filosófico uma conferência proferida, em 1945, no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques e intitulada “O cinema e a nova psicologia”. Apesar de, ao longo da sua obra filosófica, o cinema não ter tido um lugar de destaque, a verdade é que existe uma coincidência temporal com a publicação de *La phénoménologie de la perception*, indício de que o cinema era já um elemento necessário aos seus ensaios sobre a percepção. Deste modo, o cinema parece ter sido, desde o seu início, um objecto ideal para os estudos filosóficos. De acordo com Daniel Frampton, “film seems to be a double phenomenology, a double intention: our perception of the film, and the film’s perception of its world” (Frampton 2006: 15). Na referida conferência de Merleau-Ponty podemos encontrar tanto uma aproximação filosófica quanto psicológica ao cinema, isto é, o cinema era um meio privilegiado para o debate entre cinema, filosofia e psicologia.

De um modo geral, podemos caracterizar a fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty como sendo uma defesa de uma relação inseparável entre sujeito e objecto, bem como pelos estudos sobre a consciência e a experiência

¹Escrito no âmbito de uma bolsa de Doutoramento atribuída pela F.C.T. Com um especial agradecimento ao João Nicolau pelas suas preciosas sugestões.





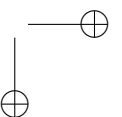
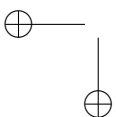
do mundo. Mas se inicialmente o interesse de Merleau-Ponty pelo cinema está relacionado com os ensaios sobre a percepção, sustentados pela psicologia Gestalt, tal como podemos confirmar no texto de 1934, “A natureza da percepção”², mais tarde o cinema ganhará uma importância mais evidente nos ensaios sobre a visão e a reversibilidade do olhar. Diz Merleau-Ponty que “le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l’union de l’esprit et du corps, de l’esprit et du monde et l’expression de l’un dans l’autre” (Merleau-Ponty 1966 :105). Este será o ponto de partida deste artigo: o cinema e a percepção estão sem dúvida relacionados, sendo que cabe ao cinema tornar visível a expressão invisível do espírito, no mundo e nos outros.

Mas como é que podemos articular as primeiras ideias de Merleau-Ponty sobre o cinema com o seu projecto posterior de compreender a reversibilidade do olhar enquanto ‘verdade última’? Podemos conduzir esta questão a duas ideias fundamentais: em primeiro lugar, a partir do texto “O cinema e a nova psicologia” compreendemos que o cinema é uma arte que torna visível o invisível; em segundo lugar, o último trabalho de João César Monteiro está em diálogo com esta ideia de Merleau-Ponty e com as leituras que outros realizadores, como Abbas Kiarostami, fazem do plano do rosto.

A reversibilidade do olhar em Merleau-Ponty

Podemos dizer que quiasma, expressão, reversibilidade e carne são a estrutura ontológica da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Desde os seus primeiros trabalhos filosóficos, *La structure du comportement* e *La phénoménologie de la perception*, até ao último, *Le visible et l’invisible*, Merleau-Ponty tinha como objectivo compreender os meios pelos quais estar ‘fora de si’ é um regresso a si mesmo e vice-versa, não numa síntese dialéctica, mas num movimento recíproco. Para o filósofo, o cinema é um exemplo concreto da teoria Gestalt, no sentido em que o cinema mostra esta unidade entre ver e ser visível, uma unidade perceptiva do que naturalmente parece antagónico, ainda que seja inseparável, ou seja, aquilo que Merleau-Ponty define como um quiasma ou encontro.

²Publicado no livro póstumo, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1996, pp24-34).





Quanto ao cinema, surgem já algumas referências em *La phénoménologie de la perception* (principalmente quando analisa a questão do movimento cinematográfico em Henri Bergson), mas vai ganhando mais destaque no seu pensamento com a conferência de 1945, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, no capítulo “L’art et le monde perçu” de *Causeries* (1948) e nas aulas de estética de 1952/1953 (*Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*). Deste modo, podemos distinguir duas ideias-chave na filosofia do cinema de Merleau-Ponty, influenciadas essencialmente pela teoria Gestalt e pelos textos de André Malraux e Roger Leenhardt para as revistas francesas *Esprit* e *Verve*.

Em primeiro lugar, Merleau-Ponty diz que um filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal, ou seja, o cinema permite-nos enquanto espectadores uma experiência total do mundo e dos outros, uma vez que o sujeito está literalmente lançado (projectado) no mundo. Não percebemos o mundo como uma intersecção de elementos de som e imagem, mas como um todo *a priori*, uma forma temporal: “cette perception de l’ensemble est plus naturelle et plus primitif que celle des éléments isolées” (Merleau-Ponty 1966: 87). O cinema não é uma montagem de diferentes elementos de som e imagem. Como Merleau-Ponty resume: “Ma perception n’est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d’une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d’exister qui parle á la fois à tous mes sens” (Merleau-Ponty 1966: 88).

Em segundo lugar, o cinema é um objecto exemplar para os estudos da percepção, disponibilizando um campo produtivo para os estudos da nova psicologia porque permite dar a ver a unidade invisível entre o Eu, o mundo e os outros. O cinema é a arte que consegue mostrar, em vez de sugerir, a relação com o mundo e a coexistência com os outros (Merleau-Ponty 1966: 105). Enquanto percepção dos outros, o cinema é uma arte que permite mostrar os comportamentos humanos espelhados nas atitudes e posturas do corpo sendo, deste modo, uma arte que mostra a união entre corpo e espírito, entre o mundo e os outros, enquanto relação mútua. Através da Gestalt, compreendemos que, ao percebermos os outros, estamos, de algum modo, a alcançar o seu interior a partir do seu exterior, permitindo-nos, deste modo, aceder ao medo, ódio, amor e a todas as outras emoções através do seu comportamento. Todos estes estados afectivos e psicológicos são visíveis e estão expressos no





rosto de uma pessoa ou no seu comportamento. Como afirma Merleau-Ponty: “Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d’autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux” (Merleau-Ponty 1966: 94).

Paradoxalmente, e apesar da grande potencialidade do cinema, para Maurice Merleau-Ponty, o cinema é incapaz de filosofar ou mesmo de expressar o pensamento. Mas ainda assim, para Merleau-Ponty um filme conta uma história por imagens e sons tal como um romance conta uma história com palavras. Como o filósofo esclarece, “le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l’a fait longtemps, les *pensées* de l’homme, il nous donne sa conduite ou son comportement” (Merleau-Ponty 1966: 104). Por esta razão, os primeiros escritos sobre cinema estão limitados pela psicologia Gestalt. Se o interesse de Merleau-Ponty pela pintura começou por ser um interesse pela percepção do mundo e estrutura ontológica do ‘estar no mundo’, o seu interesse pelo cinema começa por se centrar na percepção. O cinema mostra a coexistência entre o homem e o mundo, entre uma comunidade intersubjectiva cinematográfica. Segundo o Merleau-Ponty, “la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence” (Merleau-Ponty 1966: 105).

Desde *La phénoménologie de la perception* tinha-se tornado evidente qual era o objectivo da filosofia. De acordo com Maurice Merleau-Ponty, esse objectivo é a possibilidade de o sujeito se tocar quando toca em algo e de se ver quando vê algo. Precisamente, em *Le visible et l’invisible*, este fenómeno é descrito como reversibilidade do olhar. É em *L’œil et l’esprit* que Merleau-Ponty refere o primeiro paradoxo nos seus estudos sobre a visão, isto é, o facto de sermos, simultaneamente, alguém que vê e que é visível: “lui [le corps] qui regarde toutes les choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit (...). Il se voit voyant” (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Mas qual o verdadeiro alcance de termos um ponto de vista exterior a nós quando tocamos ou quando vemos? Para a fenomenologia, corpo e mundo coexistem numa relação contígua. O que o cinema vem revelar é precisamente esta situação ontológica: estar no mundo é viver no mundo e ver é ter





(capacidade háptica da visão). No cinema há um retorno de quem vê como visível.

O Eu que se vê como visível surge numa dialéctica primordial e indivisível. Quando vemos algo, a nossa visibilidade perante os outros retorna. Como Merleau-Ponty afirma nos últimos escritos: “moi, le voyant, je suis aussi visible” (Merleau-Ponty 2006: 150). Em *Le visible et l’invisible* podemos encontrar uma exposição do fenómeno da simultaneidade entre *percipere* (percepcionar) e *percipi* (ser percepcionado): “Il y a une expérience de la chose visible comme préexistant à ma vision, mais elle n’est pas fusion, coïncidence : parce que mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, en ce sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l’un dans l’autre, et du *percipere* au *percipi* il n’y a pas d’antériorité, il ya simultanément ou même retard” (Merleau-Ponty 2006: 162).

Isto é, estamos numa relação reversível entre ver e ser visto, um cruzamento que indica a estrutura ontológica pela qual ver é ser visto mas, como diz Merleau-Ponty, “il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu’il regarde” (2006: 175). A reversibilidade é a derradeira verdade, um encontro entre ver e ser visível que podemos analisar no solilóquio silencioso de um close-up. Esta relação de cruzamento recusa a identificação dos dois intervenientes porque há um espaço entre o passivo e o activo, entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visível. Ou seja, ainda que o processo seja dialéctico, não há uma síntese final. O cinema é o meio pelo qual o outro, o mundo e o Eu se encontram numa relação na qual o olhar alcança o outro, toca-lhe. Este acto reflexivo entre o olhar do espectador e o rosto da personagem do filme é simultâneo: no cinema, o espectador compreende a experiência do outro não apenas pelas expressões faciais e corporais, pelo argumento e montagem mas também num modo reflexivo. Ele compreende toda a experiência, ele compreende-se como visível. A visibilidade de uma expressão é como um espelho que permite uma relação mais estreita com o outro, é uma relação quiasmática.

Mas pode o cinema funcionar como espelho? Podemos dizer que sim, tendo em conta o que Merleau-Ponty diz sobre o espelho como um instrumento mágico que consegue-me transformar no outro e o outro em mim (Merleau-Ponty 1964: 34). Citando a ideia de Goethe de que o que está no interior,





está também no exterior (Merleau-Ponty 1966:106), Merleau-Ponty reafirma que o interior invisível se mostra no exterior visível e, neste sentido, o cinema tem o poder de mostrar o interior do corpo vivido através do exterior do corpo, como acontece nas emoções representadas pelos actores, visíveis nos seus gestos e posturas. O poder do cinema está precisamente nesta capacidade de unir espírito e corpo, espírito e mundo e a reversibilidade expressiva de um no outro.

Esta ideia da imagem cinematográfica é uma nova interpretação sobre a relação entre o que é visível e o que é invisível (Merleau-Ponty 1964: 33). Tal como a pintura e o cinema celebram o enigma da visibilidade, seja do mundo seja do 'outro', o olhar do espectador coexiste e somente existe na relação com as imagens que vê. Ver é contemporâneo de ser visível, uma vez que no cinema o olhar que vê regressa a si como visível. No cinema, coexistimos com aquilo que vemos. Como recentemente Stefan Kristensen defendeu: “Si la peinture est bien la langage qui manifeste la genèse de notre rapport au monde, le cinéma est celui qui rend visible l’invisible de nos rapports avec autrui” (Kristensen 2006 : 123). Na verdade, tanto a pintura como o cinema são capazes de mostrar a relação entre o visível e o invisível, os dois grandes eixos da relação estética; no entanto, se a pintura é capaz de mostrar a invisibilidade do mundo, o cinema é capaz de mostrar a invisibilidade da existência humana, tal como as emoções, os comportamentos e os pensamentos humanos que criam uma rede de interactividade subjectiva. Ou seja, no cinema o campo da estética torna-se no campo ético de intersubjectividade.

A reversibilidade de *Vai e vem*

João César Monteiro faz parte de uma geração de realizadores que começa na crítica cinematográfica. Como ele afirma, “Eu, cinematograficamente, pertenço à geração da Nouvelle Vague. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os *Cahiers*” (Nicolau 2005: 444). Ao longo de mais de quatro décadas de realização de filmes que expressam o seu tom único e exclusivo, a trilogia da personagem João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999) destaca-se pelo seu carácter unitário e coerente. Em *Vai e vem* notamos que muitas das características de João de Deus regressam ao grande ecrã com João Vuvu. Mas, também Vuvu,





um Deus mais envelhecido, pai e viúvo, é formado pela perversidade dos diálogos e pelas intensidades da erotização do quotidiano. Note-se, por exemplo, no quadro escolhido da artista Rita Pereira Marques, ‘Variações sobre a pele I’, que se vê, central no enquadramento, em casa de Vuvu.

Mas o circuito fechado que é o mundo de César Monteiro vai mais longe neste filme. Para começar, o título de ir e vir remete-nos imediatamente para o eterno retorno e para os vários episódios no percurso do autocarro 100 (‘vai de autocarro, João’, ‘vem de autocarro, João’ mas o ponto de partida é o mesmo da chegada), entre a Praça das Flores e o Príncipe Real realizados por Vuvu, nome que também sugere um movimento repetitivo. Esse movimento circular e repetitivo é também evidente numa cena filmada no banco do Príncipe Real: ao som da zarzuela que no plano anterior tinha cantado e dançado com Jacinta (Rita Durão), Vuvu persegue uma rapariga que anda de bicicleta; Vuvu sai e entra do plano, passando por detrás do campo de visão da câmara de filmar.

Além disso, em *Vai e vem* surgem várias referências ao seu próprio trabalho. Em primeiro lugar, há uma referência auto-irónica à personagem de João de Deus. Jacinta, uma das várias mulheres que respondem ao anúncio de João Vuvu para uma mulher-a-dias, conta a Vuvu a sua anterior experiência com Deus, um ‘intrujão’. “Com um nome desses o que é que a menina esperava que fosse?”, pergunta-lhe Vuvu. Há também a alusão a um projecto anterior do realizador, e não concretizado, de filmar na Etiópia. É Fausta (Manuela de Freitas) quem lhe pergunta por essa viagem. Por último, o plano final do filme realça ainda mais esse carácter retrospectivo do olhar do cineasta que se aproxima ao olhar do actor e realizador; é um circuito fechado de fazer cinema e ver o cinema. Mas, como se não bastasse esta multiplicidade espelhada de pontos de vista, de auto-referência e auto-ironia, o metafórico plano final do filme diz também respeito ao exterior ao filme (ainda que o exterior não seja distinto), à realidade meta-cinemática que, de algum modo, sempre esteve nos trabalhos de César Monteiro. A ambiguidade entre o realizador, o actor e as personagens que viveu permanecia no limbo do indiscernível entre ficção e realidade. A realidade vivida e encenada sempre fizeram parte do acto criativo do realizador.

No final do filme, João Vuvu, depois de sair do hospital senta-se no habitual banco do jardim, onde aparece-lhe Dafne, no cimo do cipreste do Jardim do Príncipe Real. Durante o percurso de ascensão da Praça das Flores ao Príncipe Real, a atenção de Vuvu recai sempre na casa da esquina da rua



da Palmeira, o número 31, que, no final compreendemos ser a morada de Dafne. Ainda que Vuvu a não reconheça, ela diz que o vê todos os dias, quando vai e quando vem. As suas últimas palavras são uma versão das de Nietzsche: “quando fores ter com a tua amada, João, nunca te esqueças de levar o chicote”³. Logo depois, Vuvu desaparece, dissipa-se. Um último plano surge ainda: o plano do olho azul do realizador ao som do motete de Josquin Desprez, *Qui habitat*, prolongando o plano, agora em imagem fixa, por mais quatro minutos: “Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do onipotente descansará”. Se para alguns críticos esse plano final significa a eternidade ou o retorno retrospectivo de toda a obra cinematográfica, para outros significa o fim, a morte. Mas, além do objecto filmado, o olho de Monteiro, o plano final surpreende ainda pela duração. Na verdade, o cântico do Salmo 90, conhecido como o salmo dos Anjos, adensa o mistério: ‘Somente com os teus olhos olharás, e verás a recompensa dos ímpios’. É curioso que este plano estivesse já planeado no argumento inicial. A própria duração da imagem fixa cria também estranheza no espectador, mas os quatro minutos que se contam de imagem fixa poderão ser mais prosaicamente explicados pelo facto de César Monteiro reproduzir as músicas na totalidade tal como já acontecera com *Bella chã* (enquanto Vuvu esfrega o chão) e o trecho da Zarzuela, “La Verbena de la Paloma” (primeiro, encenada com Rita Durão, e depois na cena com a menina da bicicleta).

Que plano final é esse, um longo plano fixo do olhar de Monteiro, depois de João Vuvu passar o filme com óculos escuros? Para João Nicolau, esse plano concentra naturalmente uma multiplicidade de interpretações: representa a morte de Vuvu (mas, estaria ele ainda vivo quando lhe aparece Dafne?), a morte de César Monteiro, e também, de um modo mais essencial, representa a morte do próprio cinema não só com o indício da morte real do realizador mas, principalmente, com a fixação da imagem cinematográfica, movimento puro, com o plano fixo, fotográfico, que ‘mata’ o cinema. Além disso, esse plano tem ainda outra dimensão, a de interpelar o espectador: esse olhar frontal e directo para o espectador é esmagador, no sentido em que Maurice Merleau-Ponty falava da reversibilidade do olhar no cinema.

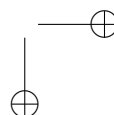
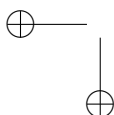
Além disso, grande parte da crítica refere-se a *Vai e vem* como ‘o filme

³De *Assim falava Zarathustra*, I: “Dá-me, mulher, a tua pequena verdade”, disse eu. E a velhinha falou assim: ‘Vais ter com mulheres? Não te esqueças do chicote!’” (Nietzsche 1996: 76).



testamento' de Monteiro, afirmação excessiva sustentada num mal-entendido. Somente *a posteriori*, é que podemos afirmar que é o derradeiro filme de João César Monteiro o que, por si só, não faz dele um filme testamento, no sentido em que o autor não o legou como a sua última obra. Por exemplo, Jean-Michel Frodon afirma que “*Va et vient* n’est pas du tout un film testamentaire, avec ce que la formule recèle de notarial, de gestion in extremis d’une œuvre passée, de placement pour l’avenir. C’est un *film-potlatch*, un brasier lent et intense” (Frodon 2003). Na verdade, temos de compreender duas circunstâncias distintas: se para João César Monteiro este não seria o seu último filme, sabemos que acabou mesmo por o ser. Aceitando igualmente os argumentos que Vitor Silva Tavares enumera⁴, este não é um filme testamento. Assim, em primeiro lugar, o argumento tinha sido escrito quando César Monteiro não sabia que estava doente e, mesmo depois de saber da sua enfermidade, o realizador não alterou nada ao projecto inicial. (Claro que podemos sempre pensar que, de uma misteriosa forma oracular, João César Monteiro profetizou o seu fim e, fatalista, não alterou o argumento, acabando por ‘matar’ João Vuvu no final.) Em segundo lugar, haveria uma longa sequência passada na Serra da Estrela, eliminada desde o início, em que Vuvu, disfarçado de Comandante da Marinha mercante Gregório Vaquinhas, enganaria Dona Betsabé Onanías, que “é acometida por um fatídico ataque cardíaco” (Nicolau 2005: 467-468). Esta cena não chegou a ser filmada pois, entretanto, a doença de César Monteiro avançou e o realizador deixou de estar em condições físicas para a filmar. Mas, o que é curioso é que, no final das filmagens, quando foi possível filmá-la, César Monteiro decidiu não o fazer o que, para Vitor Silva Tavares, indica que João César Monteiro esperava guardar essa cena para o projecto seguinte, como início de outro projecto em ligação directa com *Vai e vem*. Posto isto, compreendemos que, para o realizador, *Vai e vem* não seria o seu último filme. Como afirma Vitor Silva Tavares, a fatalidade de ter sido o último filme, acrescenta ao último plano ainda mais relevância e uma maior diversidade de leituras. Ainda assim, para Vitor Silva Tavares, mesmo sem esse facto - de aquele olhar ter sido o último plano do seu último filme - esse plano pode ser de um ‘olhar acusador, ou um olhar que nos zurze, ou então pode ser uma ponte para o compreendermos’, etc., mas “cada espectador, por

⁴Depoimento disponível no DVD de *Vai e vem* (Lusomundo Audiovisuais, 2003).

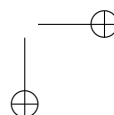
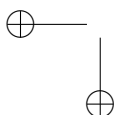




si próprio, perante aquele olhar, ou encontrará uma resposta ou se multiplicará em interrogações distintas”.

De acordo com Louis Guichard, “jusqu’au bout, il sait ne voir que ce qu’il veut voir: un coin de ciel, une fille en fleur perchée sur la branche d’un arbre. C’est peut-être la signification de la dernière image du film, gros plan de l’œil du cinéaste où se reflète le paysage contemplé juste avant. L’œil de Monteiro est désormais dans la tombe, mais le monde est dans son œil. Et donc sur l’écran” (Guichard 2003). Partindo do *close-up* do olhar de João César Monteiro, podemos encontrar um diálogo com a importância do rosto humano em Abbas Kiarostami⁵. Qual é o verdadeiro impacto do rosto humano no cinema? Béla Balázs afirmava que “les gros-plans ne nous montrent rien d’autre que l’homme! Car c’est l’expression humaine qui est projetée sur les objets et qui leur confère un caractère expressif” (Balázs 1979 : 56). Os elementos cinematográficos como a montagem, o argumento, o som, as coordenadas espaço-temporais, os planos aproximados do rosto humano, todos se conjugam para exprimir comportamentos, emoções e pensamentos. O comportamento exprime emoções e pensamentos, torna visível a invisibilidade pessoal da subjectividade, ou seja, o exterior espelha o interior tal como a imagem cinematográfica dá visibilidade à nossa invisibilidade enquanto espectadores que vêem e são visíveis. Por esta razão, no cinema quem vê é visível, numa dialéctica reflexiva que forma a intersubjectividade pela qual ver é ser visto, o interior é visível. Abbas Kiarostami, em *Shirin* (2008) (onde o realizador continua o projecto do pequeno episódio para *Chacun son cinéma* (2007) com *Where is my Romeo?*) leva ao extremo esta ideia de um espectador que, no cinema, tenha consciência e seja confrontado com a sua situação de observador. Em *Shirin*, todos os planos do filme dizem respeito ao rosto dos espectadores, todas mulheres iranianas à excepção de Juliette Binoche, de um filme que nunca vemos mas que acompanhamos através das reacções emotivas das espectadoras. Um filme que mostra somente os espectadores e as suas reacções é assim o exemplo perfeito do que Merleau-Ponty dizia ser a reversibilidade do olhar, do espectador que se compreende como alguém que vê e é visto.

⁵Coincidentemente, o realizador iraniano Abbas Kiarostami e João César Monteiro não só partilham o gosto pelo movimento (e que Fausto Cruchinho destacou em Cruchinho 2008: 319-35), como também partilham o prazer pelo grande plano do rosto.

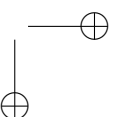




Conclusão: o olhar é o ecrã

Para concluir, podemos afirmar que o interesse inicial de Maurice Merleau-Ponty pelo cinema baseava-se na percepção do espectador enquanto percepção de expressões de emoções, como união do espírito, do mundo e dos outros. Além disso, ao mostrar a mente humana através das expressões faciais e corporais, o cinema é um instrumento útil para a rejeição do dualismo cartesiano entre o espírito e o corpo. Mais tarde, Merleau-Ponty vai afirmar que a reversibilidade é a última verdade filosófica, ou seja, que os estudos sobre a percepção se tornam estudos sobre a visão. Se com *L'œil et l'esprit* compreendemos que a pintura é um modo de dar visibilidade à invisibilidade do mundo, com *Le visible et l'invisible* compreendemos que o cinema é a arte que torna visível a invisibilidade do espectador.

Partindo da experiência quotidiana de nos olharmos ao espelho reparamos que apenas na íris encontramos o reflexo do que vemos, de nós próprios. Apenas quando nos vemos ao espelho é que a invisibilidade do olhar que vê, se torna visível - vemos o olhar que vê. Deste modo se justifica o grande contributo do cinema para a compreensão deste processo de reversibilidade e intersubjectividade. Como sabemos com a história do cinema, no cinema podemos ver o que os outros vêem: outros continentes, outras intimidades, outras épocas, etc. Porque esse 'outro' que vemos no cinema é, em última análise, o olhar do realizador. No cinema vemos o que o outro vê numa relação única de coexistência do olhar que vê com o que é visto com a variante de que o olhar que vê é reenviado a si mesmo como visível. O plano final do olhar de João César Monteiro é um olhar que mostra o lado de cá, o lado do realizador, o exterior ao filme. Mostra-nos o mundo real exterior ao mundo fílmico. Em *Vai e vem*, o olhar de quem percepção torna-se um olhar cinematográfico, um olhar que coincide e *co-existe* com o próprio filme; o vidente coexiste com o visível. No cinema, o olhar é reenviado a si próprio como olhar visível. Por este motivo, o potencial filosófico do cinema será o de mostrar de que modo estamos imersos no mundo e nos outros, de que modo a própria intencionalidade se manifesta e se torna visível através da técnica cinematográfica. Reflexo do mundo que ao criar cinema ganha consciência da sua existência e da existência do outro, reminiscência do olhar do outro, traz ainda à memória o rosto de Buster Keaton no final de *Film*, de Beckett. Ainda relativamente ao que está reflectido no olhar de Monteiro, Daniele Dot-



torini relembra o olhar de Laura Palmer em *Twin Peaks* (no caso, a imagem fixa revela o reflexo da mota de quem a teria filmado), mostrando um mundo que não acabou (Dottorini 2004: 117-120. Um dos poderes do cinema, é, como sabemos, dar permanência ao efémero, dar vida ao que já não existe e, neste sentido, o último plano fixo de *Vai e vem* mostra-nos o mundo que César Monteiro vê ou espreita (como em *Peeping Tom* de Michael Powell) tal como Fausta diz a Vuvu que este é um voyeur, ‘está sempre à coca’.

Bibliografia

Balázs, Béla (1979). *Le Cinéma*. Paris: Payot.

Câmara, Vasco (2003) “Estreia mundial do último filme de João César Monteiro” in *Público*, 14 de Maio de 2003; dossiers.publico.clix.pt/noticia.aspx?idCanal=1060&id=1147411.

Cruchinho, Fausto (2008) “Vai-e-vem: os dois movimentos em João César Monteiro”. In *Estudos do Século XX*. nº 8. Coimbra. CEIS20, p. 319-35; www.joaocesarmonteiro.net/userfiles/Ficheiros_Servidor/cruchinhoVV.pdf.

D’Allones, Fabrice Revault (ed) (2004) *Pour João César Monteiro: Contre tous les feux, le feu, mon feu*. Yellow Now-Côte Cinéma.

Dottorini, Daniele (2004) “Elogio dell’occhio. Per Monteiro” in *Filmcritica*, nº543, Março de 2004.

Frampton, Daniel (2006) *Filmosophy*. London: Wallflower Press.

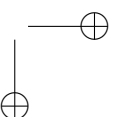
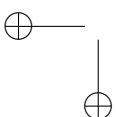
Frodon, Jean-Michel (2003) “L’histoire de l’œil burlesque et brûlant de Jean Vuvu à travers Lisbonne” in *Le Monde*, 18 de Junho de 2003; www.abc-lefrance.com/fiches/vaetvient.pdf.

Louis Guichard (2003) “Va et Vient” in *Télérama*, nº 2788, 21 de Junho de 2003; www.abc-lefrance.com/fiches/vaetvient.pdf.

Kristensen, Stefan (2006) “Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement”. *Archives de Philosophie* 69 (1), Printemps.



- Merleau-Ponty, Maurice (2002) *Causeries*. Paris, Éditions du Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *L'œil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996) *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Lagrasse : Éditions Verdier.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968) *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*. Paris, Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard.
- Nicolau, João (ed) (2005) *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Nietzsche, (1996) *Assim falava Zarathustra*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Soares, Paula Pinto (2003) “João César Monteiro: Uma Estética da Vida”. *Latitudes* 2003; 18:99-100, disponível em: www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_18_36.pdf.







Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães

Leonor Areal

É PECULIAR A SITUAÇÃO do movimento neo-realista que no cinema português tem um único representante, Manuel Guimarães, com obra razoavelmente numerosa, pois, entre as décadas de 50 e 70, realizou 7 longas metragens e 19 documentários. Defenderei aqui que Guimarães, no campo da ficção cinematográfica, é todo o cinema neo-realista português – movimento composto de um só cultor - apesar de alguma historiografia lhe recusar esse lugar, ora negando a existência de neo-realismo em Portugal, ora englobando nessa categoria filmes de outros realizadores que descaracterizam esse neo-realismo que se diz que não houve... Tais contradições obrigaram-me a rever as atribuições de categoria, bem como as oscilações do gosto que as moldaram.

Aceitemos que o cinema português estava desfasado, como toda a sociedade portuguesa estava, dos restantes países da Europa. O neo-realismo português no cinema foi escasso, mas é tudo quanto nos resta de interessante como expressão cinematográfica contracorrente na década de 50. Um grito na escuridão, é assim que devemos olhar para o cinema de Manuel Guimarães, ainda que uns possam achá-lo imperfeito, esquecendo quanto foi mutilado pela Censura e por outras restrições a que o imperativo comercial o sujeitava.

Em Portugal, o movimento neo-realista está sobretudo ligado a uma geração que se define por referentes literários e ideológicos comuns, tanto como por afinidades e amizades. A literatura neo-realista tem uma expressão fortíssima em Portugal das décadas de 40, 50 e 60 e influenciou várias gerações subsequentes. Embora muitas obras do neo-realismo literário tenham sido transpostas para o cinema - em adaptações várias que continuarão pelas décadas seguintes, marcando uma visão política da sociedade portuguesa e diversas reconstituições históricas - não podemos apelidá-las de cinema neo-realista quando, em certos casos (Jorge Brum do Canto ou Perdigão Queiroga, por exemplo), o tratamento narrativo acaba por revelar um ponto de vista ideologicamente conformista. O que definirá o cinema neo-realista português,

Cinema em Português, 63-82



na minha opinião, será sobretudo uma atitude de resistência ideológica que não pode confundir-se meramente com a adaptação a argumento de tal ou tal romance.

A obra de Guimarães afirma-se perante dificuldades concretas num contexto onde está fora de possibilidade a expressão autêntica de uma visão antagonista da sociedade. Enquanto acto de resistência ideológica, está sempre cautelosamente omissa dos seus filmes qualquer relação com a oposição política (clandestina) ao regime ditatorial. Como a combatividade não podia ser mostrada, logo, não podia existir, o que temos é um neo-realismo de resistência.

Manuel Guimarães (1915-1975) lançou-se aos 35 anos nos “filmes de fundo” (como então se designavam as longas-metragens de ficção), depois de ter começado como assistente de realização em *Aniki Bobó* (1942), de Manoel de Oliveira, e de ter trabalhado em filmes de outros realizadores¹. Em entrevista, Guimarães diria que foi depois de ver *Ladrões de Bicicletas*², de Vittorio De Sica que teve vontade de fazer algo semelhante. Nos dois primeiros anos de carreira como realizador, concebeu e realizou de enfiada três longas-metragens, todas três sacrificadas pelos cortes da censura³, que as diminuíram inevitavelmente perante a possibilidade de um juízo artístico cabal.

O primeiro filme, *Saltimbancos* (1951), foi saudado pela crítica e pelos

¹ António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, João Moreira, Arthur Duarte, Armando de Miranda.

² Estreou em Lisboa em 20 de Novembro de 1950, embora com cortes da Censura...

³ Sobre a existência de cortes aplicados pela Censura em *Saltimbancos*, temos apenas a informação dada por Bénard da Costa: «Em 51, Guimarães (...) adaptou às telas um romance de Leão Penedo, escritor neo-realista, intitulado *Saltimbancos*. Quase todos os “intelectuais de esquerda” saíram à liça para defender a obra, que se sabia ter sofrido algumas tesouradas da censura.» (COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: IN-CM, 1991: 108)



escritores neo-realistas na revista *Imagem*⁴ que lhe dedicou um número especial⁵. Entre críticas⁶ e elogios⁷ o tom foi de entusiasmo:

«Esperemos que “Saltimbancos” represente o primeiro passo no sentido da emancipação – que já vai tardando – do nosso cinema»⁸; «Acreditamos que “Saltimbancos” é um heróico e honesto passo em frente no Cinema Português. Não uma pomposa etapa vencida, não. Mas algo de diferente, de mais digno»⁹.

Os filmes seguintes já foram recebidos com maior severidade e a sua importância foi, ao longo de cinco décadas, sendo sucessivamente diminuída pela crítica *histórica*, apesar da consistência, determinação e originalidade da sua obra adentro do contexto português, tão escasso em cinematografia. Portanto, é o seu lugar na história do cinema que me importa aqui rever.

O segundo filme, *Nazaré* (1952), integra-se numa linhagem de filmes situados na Nazaré e noutras praias mais a norte, mas apresenta uma visão desmistificadora da vida dos pescadores, encarnada aqui em anti-heróis que subvertem a anterior visão mítica do seu sacrifício. A recepção crítica ao filme

⁴ *Imagem*, nº 13, Jan. 1952.

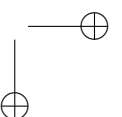
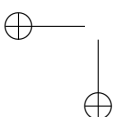
⁵ «Respigo, quase ao acaso, algumas citações mais emblemáticas: “Que nos deu o Cinema Nacional de mais vivo, de mais pungente?” (Romeu Correia)”; “... o trabalho de Manuel Guimarães é um acontecimento histórico no cinema português (...) conseguiu restabelecer-nos a confiança numa altura em que o cinema da nossa terra acabara por ser uma cidadela de analfabetos e comerciantes, por assim dizer inexpugnável” (Fernando Namora); “*Saltimbancos* é, no quadro da cinematografia portuguesa, uma obra excepcional (...) vem mostrar que se abre ao cinema português um caminho realista” (Piteira Santos); “*Saltimbancos* fica na nossa história do cinema (...) como o primeiro filme inteiro, de intenção firmemente honesta e nada transigente com êxitos fáceis que se produziu em Portugal” (Cardoso Pires)» (citações recolhidas por Bénard da Costa in *Textos CP* de 11 de Março de 1997).

⁶ «Faltou o domínio sobre a ficção, a arte da sequência, o poder da emoção dramática» (Roberto Nobre in *Imagem*, nº 13, Jan. 1952).

⁷ «Manuel Guimarães, ao realizar “Saltimbancos”, propôs-se uma tarefa que, só por si, o torna credor do nosso inteiro aplauso e do nosso incondicional apoio: afastar o cinema português dos trilhos fáceis e inconsequentes em que erradamente anda perdido – e orientá-lo no sentido da realidade, dos problemas humanos vividos por personagens reais e autênticos, directamente arrancadas à multidão anónima com que nos cruzamos a cada passo» (Luís Francisco Rebelo, *ibidem*).

⁸ Luís Francisco Rebelo, *ibidem*.

⁹ Romeu Correia, *ibidem*.



foi também de aplauso, apesar de os cortes aplicados pela Censura terem provocado lacunas narrativas que o tornam um objecto mais frágil.

O terceiro filme, *Vidas sem Rumo* (1952-56), foi proibido pela Censura, o que obrigou o autor a refilmar e a reconstituir a intriga, demorando mais três anos até estar pronto a estrear.

Também não podemos ignorar que *Nazaré* (1952) teve argumento original de Alves Redol e que *Vidas sem Rumo* (1956) foi feito em colaboração¹⁰ com este autor considerado fundador do movimento literário neo-realista. Esta relação ideológica e artística não pode ser escamoteada, mesmo se o resultado denuncia uma estética já um tanto desfasada no tempo e de inspiração expressionista – por comparação com o neo-realismo italiano que se tomou por modelo no campo do cinema.

O neo-realismo português é aquele que dialoga com os nossos autores literários, não o que colhe as lições cinematográficas do cinema italiano do pós-guerra, construído com outros pressupostos técnicos e estéticos. A estética do cinema italiano será assimilada mais tarde, já na década de 60, pela geração que tem oportunidade de ir estudar no estrangeiro e que é igualmente influenciada pela *nouvelle vague* francesa. Diferentemente, a linguagem cinematográfica de Manuel Guimarães baseia-se no cânone clássico que o orienta, tanto nas opções formais como na concepção estrutural dos argumentos. Ele pertence ao paradigma da *imagem-movimento* que define, segundo Deleuze, o cinema pré-guerra.

Manuel Guimarães escolhe temas de marginalidade social: os saltimbanco, os pescadores, os estivadores e contrabandistas de Lisboa, os vadios, as prostitutas, os serrazinos e malteses do Alentejo, etc. Há uma outra característica que o distingue de todos os cineastas dos anos 50: o desfecho trágico a que sucumbem os seus protagonistas, exprimindo essencialmente a desesperança e uma ausência de saídas. Além desse fatalismo *tout-court*, que faz rematar as histórias por mortes inevitáveis, outra forma de exprimir a inexprimível revolta é a *demissão* de qualquer moralismo, sem o que a vida nos aparece pintada como constatação de facto. Por acréscimo específico e cultural, ético quase, emerge ainda uma tristeza conformada, silenciosa e silenciada –

¹⁰ O guião planificado apresentado a censura prévia tem a assinatura conjunta de Guimarães e Redol: argumento, planificação e realização de Manuel Guimarães; sequência e diálogos de Alves Redol; porém, na versão final, o nome do segundo aparece já só como responsável pelos diálogos, presumivelmente devido às consideráveis alterações introduzidas pelo realizador.



por vezes melodramática, nos momentos em que irrompe sob a forma de um grito ou de um soluço histérico. É esse o seu sentimentalismo próprio (e muito português).

Assim, no panorama de convencionalismo e moralismo do cinema português da década de 50, os filmes de Manuel Guimarães destacam-se pelo afrontamento de situações humanas próximas da maior miséria material e pela equação de dilemas humanos que evidenciam uma miséria humana, sua vertente moral. Perspectiva que é construída através do desenvolvimento psicológico das personagens – e por meio de um retrato pintado com ambiguidades. É o contrário da dualidade entre bons e maus comportamentos que caracteriza o maniqueísmo dos filmes dos seus colegas conformistas. Há em Manuel Guimarães talvez um programa político, mas é-nos apresentado como programa humanístico. E um propósito estético que passa por uma abordagem psicologista e que prudentemente nunca acusa o poder, as autoridades, o sistema político – apenas mostra a realidade difícil e a impossibilidade de uma solução na vida dos que estão no fundo da escala social.

A crítica da época, como era de seu tom, não se eximia a apontar os defeitos de cada obra. Os críticos aspiravam sempre ao filme que haveria de dar dignidade ao cinema português, à obra de génio que o redimiria. Ora, fácil é compreender que, com as dificuldades existentes e com uma produção reduzida a quase nada, dificilmente se revelaria a obra-prima almejada. É nessa competição com o cinema ideal, ou com o cinema estrangeiro, que os críticos se colocam para apreciação dos filmes portugueses. Hoje, conhecendo nós que esse filme desejado não chegou a aparecer, senão na década de 60 com a geração seguinte, teremos distância suficiente para avaliar cada filme por aquilo que ele é, não já pelo que poderia ter sido.

Em 1954, Manuel de Azevedo reconhecia:

«Não há dúvida de que o caso de Manuel Guimarães, por exemplo, nunca foi tratado com o carinho que merece e apontado pelo que representa de sincero esforço de reabilitação. Os seus filmes “Saltimbancos” e “Nazaré”, sendo embora insuficientes pela imprecisão estilística e falta de profundidade dramática, representam, no entanto, qualquer coisa de diferente, de sincero, de merecedora de respeito e interesse. Dizer que as suas obras não valem porque não são perfeitas, é o mesmo que exigir que to-



dos os artistas sejam génios; ou que toda a criação seja uma obra prima»¹¹.

Porém, na literatura posterior, que fabrica balanços, avalia caminhos e clama por um *cinema nacional* de qualidade, a “imagem” de Guimarães vai aos poucos degradando-se. Na recepção de *Vidas sem Rumor*, em 1956, a severidade da crítica já é maior:

«“Vidas sem rumo” não é um passo em frente na cinematografia nacional mas também não é um passo à rectaguarda – o que já é raro e notável. “Vidas sem rumo” pretende ser neo-realista e lírico. É ambas as coisas em extremo, o que resulta numa super-realidade poética, estranha e fantástica. “Vidas sem rumo” pretende ser humano. As figuras não são suficientemente analisadas e o nosso contacto com elas é superficial e rápido. Manuel Guimarães é um realizador honesto. Poderemos mesmo dizer talentoso. Mas Manuel Guimarães não tem ainda a noção apurada do equilíbrio e do ridículo. A intriga sobre a qual trabalhou com afinco e sinceridade é falsa de uma ponta à outra, quimérica e estropiada. Os diálogos que os seus grandes planos e as suas magníficas movimentações da câmara tão habilmente animam, são monumentos de inverosimilhança e comicidade»¹².

Manuel de Azevedo, provavelmente ignorando os cortes infligidos pela Censura e a odisséia de recuperação do filme, acusa a *fragilidade narrativa*:

«Por isto ou por aquilo, à obra de Manuel Guimarães falta talvez um clima favorável, para ter o acabamento e a solidez indispensáveis. O certo é que, perante os filmes de Manuel Guimarães, não podemos deixar de ter simpatia, compreensão e um certo prazer espiritual. Mas a fragilidade e a incipiência da construção e da narrativa anulam, em parte, o que há de bem intencionado e até de efectivamente conseguido. (...) “Vidas sem Rumor” tal como nos foi apresentado, é um filme muito desigual. Ali há do melhor

¹¹ AZEVEDO, Manuel de. *À Margem do Cinema Nacional*. Porto: Cine-clube, 1956: 47.

¹² Visor 18 in *Diário de Lisboa*, 13 de Setembro de 1956.



e do pior do autor. (...) A introdução dum apresentador poderia ser uma ideia feliz. Mas transformá-lo em narrador e espectador passivo de toda a história contribuiu ainda mais para enfraquecer o ambiente um pouco fantástico da aventura, em que faltou precisamente uma decisão heróica, para evitar a fraqueza fundamental que resulta, precisamente, da ambição de exprimir muitas coisas, afinal mal expressas e incompletas»¹³.

Em 1960, José-Augusto França, considerando que não pode falar de cinema português «pois que não existindo o assunto, dele não posso falar», todavia concede que *Saltimbancos* «depois de *Maria do Mar* e *Aniki-Bobó*, é o primeiro de que vale a pena falar»:

«filme que levantou o inteiro apoio da literatura e arte neo-realistas – e que bem merecia ajuda pela honestidade que visava e pelos sacrifícios com que foi feito. Pena é que, além de merecer essa ajuda, dela necessitasse também não só para viver comercialmente como para existir como obra de arte. Apresentado como um filme diferente, arredado do nível intelectual do costume, e assim rompendo com o popularucho – encontramos-nos afinal e tristemente diante do mesmo popularucho e de pouco mais alto nível intelectual, ao observarmos o seu sentimentalismo de “os saltimbancos coitadinhos” e “ dos últimos momentos da mãe”. Que isto é principalmente da culpa do argumento, não se duvida – mas há que perguntar porque não o voltou o realizador do avesso. Pelo mesmo lado se deve lamentar que este assunto eminentemente trágico, não fizesse entender a sua vocação»¹⁴.

Aqui se esboça o conflito estético que está latente na crítica subsequente: o desprezo pelo “sentimental” ou melodramático, considerado ainda uma con-

¹³ Manuel de Azevedo, in *O Norte Desportivo*, 19 de Maio de 1957, *apud* António, *ibidem*. Este texto aparecerá repetidamente transcrito na folha de sala de todas as sessões da Cinemateca apresentando *Vidas sem Rumo*: em 1984; em 1989, acrescido de uma explicação por Luís de Pina de que «a censura mutilou de tal forma o filme que a versão hoje exibida, com menos de 80 minutos, nada tem a ver com o filme nascido da planificação de Manuel Guimarães»; em 1997 e em 2007, por lapso atribuindo a transcrição de Azevedo a Luís de Pina.

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto. *Dez Anos de Cinema*. Lisboa: Sequência, 1960: 60.





cessão ao público fácil¹⁵, em contraponto a uma “vocação trágica” que o realizador não teria sabido entender. Também Luís de Pina, em 1961, o acusa disso:

«*Saltimbancos* pecava sobretudo por um sentimentalismo muito português, mas as figuras tinham verdade, o clima visual tinha beleza e sentido da realidade»¹⁶.

Sobre Nazaré dirá ainda:

«O argumento tem veracidade e dramatismo, mas de novo essas qualidades se perdem no melodrama exagerado e num deficiente controlo de sentimentos. Há cenas magníficas e outras medíocres, todas elas rodeadas, sempre que possível, de um vigor plástico muitas vezes fora do comum. Talvez por deficiente interpretação, as figuras não assumem a grandeza que a marca do quotidiano heróico lhes dá» (Pina, *ibidem*: 35).

E sobre *Vidas sem Rumo*, Pina insiste no defeito do sentimentalismo:

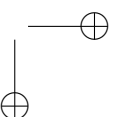
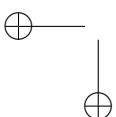
«De facto, se bem que a história, o ambiente e as figuras tivessem o mais interessante recorte humano, arrancado à crónica da vida de uma grande capital, a verdade é que o realizador voltou a pecar na construção cinematográfica, sendo *Vidas sem Rumo* o pior destes seus três filmes. O sentimentalismo tomava conta da história e voltávamos a encontrar belos momentos de inspiração, mas separados do contexto. A falta de unidade parece ser o pior defeito de Manuel Guimarães» (*ibidem*).

O que poderia não se saber na época era que essa “falta de unidade” se devia exclusivamente à tesoura da Censura.

Neste panorama, eis que, para surpresa de todos, o nosso cineasta neo-realista realiza uma comédia musical. *A Costureirinha da Sé* (1958), além de ser um filme *ligeiro*, seria ainda ostensiva e ironicamente – pela publicidade

¹⁵ Curioso é que tal critério de rejeição do melodramatismo não se aplicasse com igual severidade aos filmes do neo-realismo italiano, que quase nunca o conseguiram evitar...

¹⁶ Luís de Pina, «Manuel Guimarães». in *Revista Filme*, nº 25, Abril 1961: 34.





que inclui – o filme mais comercial da história do cinema português; o que lhe valeria a censura geral (a outra censura, a do juízo dos críticos) que não estava preparada para esse desvio ideológico e que doravante tomaria Manuel Guimarães como um *proscrito* da história do cinema¹⁷. Com esta concessão ao cinema comercial, Guimarães desiludia completamente:

Manuel Guimarães voltou as costas à arte para tentar o espectáculo. (...) Filme popular, sem outros intuitos que não fossem os de distrair a plateia e conseguir um filme de espectáculo. *A costureirinha da Sé* marca um impasse na carreira de Manuel Guimarães. Resultado do fracasso financeiro de *Vidas sem rumo* e da própria falta de receptividade do cinema nacional? Momento de pausa na procura de outros caminhos? Não sabemos. Sabemos, sim, que Manuel Guimarães é um artista consciencioso e não o podemos atacar de modo nenhum por ter feito *A costureirinha da Sé*, pois sabemos em que meio se exerce em Portugal a profissão de cineasta».

Por isso mesmo foi atacado e perdeu os favores ou a consideração da crítica:

«Sentimos, por isso, que devemos não esquecer estar Manuel Guimarães em dívida para o cinema nacional. Tudo o que nos prometeu com “Saltimbancos” primeiro e depois com “Nazaré” – um pouco mais de esperança em “Vidas sem Rumo” – não encontrou seguimento na “Costureirinha da Sé”. Aguardamos que o próximo filme de Guimarães não constitua desilusão. (...) A sua estreia não desiludiu e trouxe esperanças. Acontece, no entanto, que o futuro acabou por comprometer bastante o prestígio de Manuel Guimarães. Contudo, não o comprometeu ao ponto de a confiança nele depositada ter desaparecido. Confiança um pouco diminuída, é certo, mas à espera de um juízo de que dependerá então a sentença.»¹⁸

¹⁷ Até Manoel de Oliveira se lhe refere como um traidor da arte.

¹⁸ José Reis in revista *Plateia* de 5 de Janeiro de 1963, na expectativa do próximo filme *O Crime de Aldeia Velha*.



Em 1964, Guimarães volta a filmar uma longa-metragem. *O Crime de Aldeia Velha* foi produzido por António da Cunha Telles, o que indica algum apreço da geração do *novo cinema* pela obra do veterano. Em 1965, *O Trigo e o Joio* (este produzido em cooperativa) aparenta uma evolução narrativa que se aproxima mais do idioma do cinema novo, nomeadamente pelo uso de elipses; porém, esta impressão revelou-se errónea após análise dos cortes da censura que, sim, foram os responsáveis pelas “elipses”...

Apesar de Manuel de Azevedo considerar que «eram ainda visíveis muitas falhas de gosto, demagogias e certo estilo palavroso de dramalhão ambicioso»¹⁹, *O Crime de Aldeia Velha* receberá bastantes encómios:

«Em boa hora Manuel Guimarães, cuja intuição plástica e senso dramático poderosamente aqui se afirmam, escolheu para uma película de ressurreição nacional a mais clamorosa peça desse rapsodo das autênticas grandezas e misérias do nosso povo que é Bernardo Santareno. (...) Perante a irresistível maré de mistério, de irracionalidade medieval, que o realizador foi capaz de canalizar até nós sem tropeçar sequer na sequência tão difícil das aparições, há que reconhecer, sim, em “O Crime da Aldeia Velha”, uma obra cinematográfica de ressonâncias universais»²⁰.

«Manuel Guimarães conseguiu, na nossa opinião, um dos seus melhores filmes. A sequência final é digna de figurar numa antologia do cinema português e, se bem que não conseguindo um ritmo cinematográfico certo, atinge um crescendo de interesse e um clima dramático que convém realçar. Saliente-se ainda o aproveitamento dos exteriores que, sem grandiosidade, consegue, no entanto, estar certo. Globalmente diremos que o trabalho de Manuel Guimarães merece boa nota, pela sua honestidade e sinceridade profissional. (...) Não sendo um filme moderno – no sentido em que Belarmino o era, isto é, como linguagem – O Crime situa-se a um nível, diremos, académico, com o qual é preciso contar, em qualquer cinematografia, e que convém intensificar

¹⁹ in *Diário de Lisboa*, 1965, apud ANTÓNIO, Lauro. «Manuel Guimarães: dossier». Obra dactiloscrita depositada na biblioteca da Cinemateca, s.d.

²⁰ Urbano Tavares Rodrigues in *Diário de Lisboa*, 1964, apud António, *ibidem*.



entre nós, pois as obras experimentais e modernas, como Belarmino, só surgem depois de um aprendizado e de uma endurance que películas como *O Crime de Aldeia Velha* possibilitam»²¹.

No ano seguinte, *O Trigo e o Joio* será igualmente bem considerado:

«Em “*O Trigo e o Joio*”, Manuel Guimarães demonstrou já um amadurecimento que lhe permitiu evitar alguns dos seus maiores defeitos: a retórica cinematográfica. O filme resulta, deste modo, numa obra equilibrada, expressiva, com qualidades espectaculares dignas de aplauso. (...) Filme sem ousadias formais, sem um estilo ambicioso, impõe-se pelo acerto e pela simplicidade da generalidade das sequências, em que a história corre sem grandes oscilações. (...) Não será talvez um “grande filme” – num sentido ambicioso de estilo cinematográfico. Mas é de certo, um filme de mérito indiscutível, obra de equipa, onde há que aplaudir a humanidade de cada um. E nessa contribuição de sacrifício individual está, porventura, a maior qualidade de “*O Trigo e o Joio*” – caminho válido e seguro (embora não único) do cinema português, que não pode, sem perigo de esterilidade, ignorar a realidade portuguesa»²².

Os filmes dos anos 60 aperfeiçoam uma matriz narrativa clássica e mantêm-se fiéis a um humanismo ideológico. Guimarães trabalha a estrutura narrativa dos seus filmes usando formas clássicas essenciais, tanto ao nível do argumento e da composição dramática, como nas opções cinematográficas²³. O uso abundante de grandes planos com valor expressivo é sinal de

²¹ Lauro António in *O Tempo e o Modo*, nº 23, 1965, p.100.

²² Manuel de Azevedo in *Diário de Lisboa*, 1965, apud António, *ibidem*.

²³ A definição de cinema clássico é geralmente referida ao modelo, ainda hoje usado em Hollywood, que modelou a narrativa cinematográfica na primeira metade do século XX. Segundo Bordwell, «the classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut-problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances» (BORDWELL, David. *Narration in Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985: 157). Outras duas características do modelo clássico são a presença de um protagonista e uma construção causal, geralmente dupla, incluindo uma história amorosa e um problema





uma intenção especial na definição psicológica e na evolução das personagens mais do que de qualquer esteticismo melodramático (que lhe seria imputado), apesar da apropriação de recursos de estilo expressionistas. A análise do comportamento individual deriva de uma intenção estética informada por um humanismo neo-realista que expõe as personagens em conflito com as circunstâncias sociais.

A sexta longa-metragem, *Lotação Esgotada* (1972), será uma sátira ao poder patriarcal e às hierarquias do poder local²⁴. Mas, no meio da torrente de filmes dos inícios de 70 e já depois de afirmada a nova vaga portuguesa, este filme parece passar um tanto despercebido. Dirá Lauro António:

«Lotação Esgotada é uma comédia com coisas bastante interessantes e outras profundamente falhadas. O melhor que poderemos dela dizer é que se vê sem que nos envergonhemos (nós, público) e sem que o realizador saia envergonhado. Nada traz de novo, mas tenta assimilar um certo tipo de liberdades narrativas que não deixam de ser uma agradável surpresa, vindas, como vêm, de um realizador que trabalha o cinema há mais de trinta anos»²⁵.

Luís de Pina reconhecerá neste filme “uma peça do mais puro humor negro”, uma “sátira de costumes” e uma “sátira social”:

«Torna-se evidente, do ponto de vista social, a crítica ao despotismo, na figura do presidente da câmara que se acha vítima da sua própria ambição, da sua intolerância, do seu desejo de fachada»²⁶.

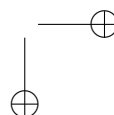
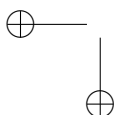
Afonso Cautela é menos benévolo e pretendia uma sátira mais actual, apontada aos “pequeno-burgueses”:

de outra esfera (trabalho, guerra, etc.). Em relação à “narrativa canónica”, Manuel Guimarães apresenta a originalidade da multiplicação de protagonistas evitando sobrelevar apenas um herói.

²⁴ Não posso falar deste filme, pois não tive possibilidade de o ver no ANIM.

²⁵ in *Diário de Lisboa*, 1972, apud António, *ibidem*.

²⁶ in *Observador*, 1972, apud António, *ibidem*.





«Chegamos a lamentar que, com um pouco mais de ambição, de tempo e de *métier* e de liberdade na realização, Manuel Guimarães não tivesse conseguido o filme interessante que esteve a pique de conseguir, e um verdadeiro retrato da vida portuguesa ao nível dos hábitos pequeno-burgueses (...)»²⁷.

Com o passar do tempo, a obra de Guimarães parece desactualizar-se e deixar de merecer o mesmo apreço, como em 1973 Manuel de Azevedo o declara:

«Quando no verão de 1972, se assiste à exibição de “Saltimbancos” de Manuel Guimarães, fica-se com a impressão clara de que se trata de uma obra datada, marcante de um período bem definido da nossa cinematografia de há vinte anos e, simultaneamente, já ultrapassada. Mas esta impressão será fatalmente enganosa, se não considerarmos as realidades da época e as condições penosas em que surgiu»²⁸.

O último filme, *Cântico Final* (1975), seria uma espécie de testamento estético-político, mas Manuel Guimarães não pôde acabá-lo e a montagem foi concluída por seu filho, Dórdio Guimarães, que não soube talvez corresponder à ideia do autor; é um filme imperfeito e por isso difícil de avaliar.

Depois da morte, Guimarães é recordado por Baptista Rosa como «uma figura estranha, triste e quase envergonhada»:

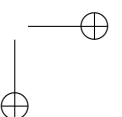
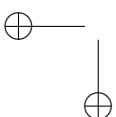
«Vimo-lo, com aquele sorriso triste, enfrentar as maiores dificuldades. Não ter dinheiro para comer, mas não perder o entusiasmo por um projecto no qual confiava em absoluto. E lá ia fazendo os seus filmes»²⁹.

É esta imagem do realizador esforçado mas frustrado que tingirá subconscientemente a sua memória. A própria atitude do realizador, de excessiva modéstia, talvez desse azo a essa imagem, parecendo reforçar a ideia de fracasso, em vez de ser entendida como um alto grau de auto-exigência. Numa entrevista dada em 1963, Guimarães dissera acerca dos seus filmes anteriores:

²⁷ in *A Capital*, 1972, apud António, *ibidem*.

²⁸ Azevedo, 1973, in *Notícias da Amadora*, apud António, *ibidem*.

²⁹ in *Plateia*, 1975, apud António, *ibidem*.





«Considero-os como exercícios. Nada mais. A curta metragem “O Desterrado” foi o princípio. Actualmente, não se pode ver, com os seus arrebatamentos expressionistas e a sua sinceridade romântica. É ridículo. “Saltimbancos”, de Leão Penedo, que foi o meu primeiro filme de fundo, enferma de muita coisa semelhante. Foi sempre um filme inacabado, feito em condições únicas em Portugal, sem capital, sem ajudas, e só com os sacrifícios de todos os colaboradores. O filme reflecte tudo isso e resulta como obra de amador – incipiente. Não interessa. “Nazaré” pretendeu ser um filme realista com todas as suas implicações. Um filme de mar é um filme caro e difícil, para o qual não estávamos preparados, nem material nem tecnicamente. Apesar de sequências que não repudio. Sofreu amputações das quais se ressentiu consideravelmente. Quanto a “Vidas sem Rumo” era uma história minha, e talvez por isso o considere, entre todos os meus filmes, o melhor»³⁰.

Em 1972, todavia, mostrava-se mais consciente do papel histórico dos seus filmes:

«Os quatro primeiros filmes³¹ que realizei, considero-os um pequeno marco na história do cinema português. Embora não conseguidos totalmente, mesmo assim, foram um caminho que apontei para um verdadeiro e autêntico cinema nacional. Eu estava só, lutando ferozmente contra uma engrenagem que do cinema apenas se queria servir, sem olhar a meios nem a sequências. Os que podiam estar a meu lado, ou melhor, eu ao lado deles, tinham cruzado os braços, desistido, sem forças uns, descrentes outros. Os novos de hoje, felizmente, não sabem nem sonham os sacrifícios, melhor, o heroísmo que era necessário possuir nesse tempo para se fazer um filme com independência, sem qualquer apoio financeiro. (...) Quero com tudo isto dizer que os meus filmes eram bons? Evidentemente que não. Mal acabados, mal estruturados,

³⁰ in *Diário de Lisboa*, 1963, *apud* António, *ibidem*.

³¹ O primeiro destes quatro filmes foi a curta-metragem documental “O Desterrado”.





esteticamente indefinidos, tiveram o mérito de ser uma atitude de dignidade artística»³².

Em 1974, João Alves da Costa fazia um balanço da obra de Manuel Guimarães e do seu “esquecimento” pela História:

«Na história do cinema português, o nome Manuel Guimarães figura como um caso exemplar. “Saltimbancos” e “Nazaré” constituem dois significativos marcos da estética do neo-realismo. Guimarães, companheiro de geração de Redol, de Manuel da Fonseca, de Namora, de Carlos de Oliveira e de Vergílio Ferreira, foi a grande aposta de um cinema comprometido com as esperanças do homem nacional. Todavia, a História não é historicista; e, depois do apogeu, decorreram anos de (quase) esquecimento. Entretanto, a mais jovem crítica cinematográfica reclama, agora, Manuel Guimarães como figura central do movimento neo-realista. E o cineasta, sempre a caminho, fiel aos princípios que decorrem de uma convicção, vai filmar “Cântico Final”, precisamente baseado num romance de um antigo companheiro de jornada: Vergílio Ferreira»³³.

Cântico Final ficaria inconcluso pela morte do seu autor em 1975 e Guimarães cairia efectivamente no esquecimento. Em 1977, Luís de Pina³⁴, apontando a “capacidade de Manuel Guimarães para exprimir o povo” e reconhecendo-lhe claramente a influência do neo-realismo italiano e o seu “esforço”³⁵, aponta-lhe ainda um “desagradável melodramatismo”:

³² Entrevista ao *Diário de Lisboa* por Lauro António, *apud* António, *ibidem*.

³³ *in Diário Popular*, *apud* António, *ibidem*.

³⁴ No primeiro dos textos aqui citados que é historiográfico e não já de crítica jornalística.

³⁵ «Que aconteceu de significativo durante os anos cinquenta, para além do ano zero que foi 1955? Apenas o esforço de Manuel Guimarães, tentando no cinema português as formas renovadoras do moderno cinema europeu, nomeadamente do neorealismo italiano, apenas os acertos formais de “Chaimite” ou de “O Cerro dos Enforcados” ou de “O Primo Basílio”, mas obras que se situam longe, fora da realidade concreta do país actual, numa forma de evasão que as dificuldades podem explicar (PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: SEC, 1978: 56).





«“Saltimbancos”, em 1951, mostra a capacidade de Manuel Guimarães para exprimir o povo, mas também os limites de um temperamento, em que o diálogo, nem sempre cinematográfico, e o sentimento, nem sempre autêntico, por vezes provocam um desagradável melodramatismo. Mas “Saltimbancos” tem a poeira das nossas estradas e a nostalgia poética do circo, como “Nazaré”, em 1953, mostrará a gente real da praia, com um recorte plástico excepcional para o nosso meio, e como “Vidas sem Rumor”, em 1956, mostrava a pobreza urbana e a dificuldade de viver, apesar das mutilações que sofreu»³⁶.

Apesar das qualidades reconhecidas, Pina refere recorrentemente que é uma obra «nem sempre acompanhada da necessária qualidade cinematográfica» (1978: 42), acrescentando ainda uma série de defeitos que me parecem injustos:

«O esquema narrativo convencional, demonstrativo, quantas vezes literário, teoricamente dialético, exigia um cineasta com outro nervo, outra maneira de construir os personagens, outra alegria até. Não bastou a Manuel Guimarães um apurado senso estético: as suas imagens são belas, mas são sobretudo imagens de pintor, surgem-nos frias, compostas, *quadros*, mesmo quando o conflito ou o sentido último da fábula, como em *O Trigo e o Joio* atingem grande dignidade humana. (...) Hoje (...) compreendemos também que a tristeza, a apatia, a resignação terrível de quase todos os momentos significativos dos seus filmes, tinham um nome, um nome visível para quem souber ler para lá das imagens: o nome da eterna companheira da nossa vida (e da sua), o nome da Morte»³⁷.

Henrique Alves Costa, em 1978, contará como conheceu Guimarães na apresentação de *Saltimbancos*:

«a sua primeira longa metragem realizada quase em condições artesanais e com um orçamento muito esganado, do que o filme

³⁶ PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega, 1977: 56-57.

³⁷ in *Textos CP* de 14-07-1989.





se ressentia visivelmente. Consciente das limitações do filme, ele me dizia ter sido a sua modesta contribuição para tirar o cinema português do charco em que se ia metendo os pés e um esforço para integrar-se na corrente neo-realista que na altura perpassava na nossa literatura. Depois disso, nunca deixei de estar atento à sua trajectória, quase comovente, feita de ilusões e derrotas, de anseios e frustrações. Manuel Guimarães era um homem simples, modesto, sincero, honesto, que aguentava com estoicismo os seus desaires, na esperança sempre adiada de um dia poder dar a medida total das suas capacidades. Levou-o a morte quando por fim poderiam surgir-lhe melhores perspectivas para uma carreira feita até ali de frustrações e de derrotas, de que a censura, castradora e repressiva, fora a maior culpada. A censura e a falta de apoio financeiro»³⁸.

O retrato que Alves Costa faz de Guimarães como *homem simples, modesto, sincero e consciente das limitações* do primeiro filme, será citado por Pina, em 1987, e tornar-se-á estigma deste autor mal conhecido: uma quase confissão das suas *limitações*, que Pina indica como “fraquezas no argumento e no *découpage*”:

«Era um filme simpático, com alguma gente nova no cinema, orçamento reduzido, filmagens em exteriores e nos locais da acção, mas em que o realizador afirmava uma verdadeira sensibilidade, um acentuado gosto plástico, uma capacidade nítida para construir uma atmosfera, embora revelasse algumas fraquezas nítidas no argumento e no seu *découpage*» (Pina, 1987a: 124).

Sobre *Nazaré*, Pina dirá que Guimarães “não atinge o equilíbrio”, sem sequer pôr a hipótese de que esse desequilíbrio pudesse ter sido causado pelos cortes da censura, que provavelmente já seriam do seu conhecimento:

«(...) Outro escritor ligado ao neo-realismo, Alves Redol, assinava o argumento, a sequência e os diálogos, mas os simbolismos, algo literários, presentes na acção tiram força à história,

³⁸ COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.



que consegue de novo encontrar na paisagem nazarenos elementos plásticos necessários à correcta definição visual do enredo. No entanto, chega a haver algum exagero no processo e Manuel não atinge o equilíbrio revelado, anos atrás, pela Maria do Mar, de Leitão de Barros (...)» (Pina, 1987a: 125).

Luís de Pina dirá ainda que a tentativa de Guimarães para acompanhar o neo-realismo foi *ingénua* e que *seguiu modas segundo receitas e etiquetas*, na mesma frase pondo em dúvida a sua *seriedade e qualidade cinematográfica* – e assim reduzindo Guimarães a autor menor:

«Manuel Guimarães tentou assim, talvez ingenuamente, exprimir-se através de um estilo “neo-realista”, fundindo a recente tradição literária nacional com o exemplo do “neo-realismo” cinematográfico italiano, julgando ainda que, pelo facto de estar na moda, essa aderência poderia salvar o cinema nacional. Esquecia Manuel Guimarães que a seriedade ou a qualidade do cinema nada tinham a ver com escolas, receitas, ou etiquetas, mas com o mérito objectivo do produto, fosse ele qual fosse (...)» .

De seguida, fala no “erro do neo-realismo”, associando Guimarães a Perdigão Queiroga nessa intenção de trazer o neo-realismo ao cinema:

«O erro do “neo-realismo” (por muito útil que fosse, politicamente defender esta intenção, mas de boas intenções está o inferno cheio...) continuou noutros autores como Perdigão Queiroga, logo em 1951, com *Sonhar É Fácil* (...)» (*ibidem*).

Pina estende assim o âmbito das pretensões neo-realistas a qualquer filme adaptado ou com participação de autores neo-realistas (como Rogério de Freitas³⁹, Leão Penedo⁴⁰ e Manuel da Fonseca⁴¹) o que é, esse sim, um erro da crítica, ao extrair uma definição de neo-realismo a partir das obras literárias adaptadas, em vez das características das obras cinematográficas, como defenderei adiante.

³⁹ *Sonhar é Fácil* (Perdigão Queiroga, 1951)

⁴⁰ *Sonhar é Fácil* (Perdigão Queiroga, 1951), *Saltimbancos* (Manuel Guimarães, 1951), *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962).

⁴¹ *Os Três da Vida Airada* (Perdigão Queiroga, 1952)



Jorge Leitão Ramos dirá no seu Dicionário: «O neo-realismo não existiu no cinema português, mas teve um praticante pouco afortunado, Manuel Guimarães»⁴².

40 anos passados dos primeiros filmes de Guimarães, Bénard da Costa fará uma outra reavaliação histórica, acusando-os de “pobreza estética” e *espantando-se* com os elogios da época⁴³, que assim se acham tingidos da mesma insuficiência estética. Acerca do seu último filme, *Cântico Final* (1975), Bénard da Costa reforça a ideia de que Guimarães nunca pôde “recuperar a imagem” e corresponder às expectativas que nele tinham sido depositadas um quarto de século atrás:

«a doença do cineasta malogrou mais este projecto – ambicioso – e não permitiu a Manuel Guimarães, nem postumamente, recuperar a imagem de que nos inícios dos anos 50 tanto se havia esperado» (Costa, 1991: 154).

Em 1997, no ciclo dedicado a Manuel Guimarães na Cinemateca, Bénard da Costa, assinalando a «boa ocasião para rever a obra de Guimarães sem as paixões dos anos 50 e 60», ressalta todavia o “percurso populista e sentimental inaugurado por [Saltimbancos]».

«o pior do filme – o lado que mais envelheceu – é o palavreado retórico confiado à voz “off” ou a mistura da sinfonia de Beethoven com a história dos saltimbancos. Sempre que Manuel Guimarães quis sublinhar o efeito foi infeliz, e às vezes mesmo desastroso».

Ao acusar este filme de *retórico* e *envelhecido* revela, creio eu, um preconceito geracional, também ele envelhecido. Assim, julgo que a desvalorização de Guimarães enquanto autor deriva de um certo *parti-pris* dos críticos

⁴² RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português, 1962-1988*. Lisboa: Caminho, 1989: 389.

⁴³ Sobre *Saltimbancos*: «“Primeiro passo para um cinema melhor”, chamou-lhe Alves Redol (1911-1969), expoente do neo-realismo. Chegou a comparar-se o filme a De Sica. Com idêntico entusiasmo foi saudado o filme seguinte do cineasta (*Nazaré* de 1952, com Vírgílio Teixeira e Helga Liné, baseado num argumento do próprio Redol), mas a nuvem fora apressadamente tomada por Juno e hoje só nos podemos espantar com tais ditirambos face à pobreza estética dessas obras. As esperanças postas em Guimarães cedo se desvaneceram» (1991: 108).



adeptos da geração de 60 contra o cinema classicista e melodramático, por influência dos movimentos vanguardistas do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague*. Esta geração, situada numa transição de paradigmas, entra em contradição quando toma como modelo estético o neo-realismo italiano, mas, por outro lado, rejeita a *marcação* ideológica do neo-realismo literário a que pertencia Manuel Guimarães, e em que se inspiram ainda grande parte dos cineastas no novo cinema. Todavia, outros historiadores continuam a reproduzir estas opiniões e preconceitos, sem reverem e reavaliarem o justo mérito deste autor mal-amado.

Referências bibliográficas

- ANTÓNIO, Lauro (org.). «Manuel Guimarães: dossier». Obra dactiloscrita depositada na biblioteca da Cinemateca, s.d.
- AZEVEDO, Manuel de. *À Margem do Cinema Nacional*. Porto: Cine-clube, 1956.
- BORDWELL, David. *Narration in Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: IN-CM, 1991.
- COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- FRANÇA, José-Augusto. *Dez Anos de Cinema*. Lisboa: Sequência, 1960.
- PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega, 1977.
- PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: SEC, 1978.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português, 1989-2003*. Lisboa: Caminho, 2005.



Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português (1967-74)

Paulo Cunha

O DEBATE EM TORNO DE UM SUPOSTO “DIVÓRCIO” entre público(s) e cinema português acompanhou o percurso do cinema português durante as décadas de cinquenta e sessenta, quando uma nova geração cinéfila procurava encontrar caminhos para a renovação da cinematografia nacional.

O propósito desta apresentação será comentar um dos principais momentos da relação entre o novo cinema português e o(s) público(s) de cinema em Portugal. Objectivamente, proponho analisar quatro propostas de radicalidade estética ou formal em simultâneo com a evolução do relacionamento do novo cinema português com o(s) público(s) e com o mecenato privado entre 1967 e 1974.

Produções António da Cunha Telles

À semelhança do que acontecera anos antes com a ‘nouvelle vague’ francesa, que reuniu o consenso da crítica de cinema e o agrado do público francês e internacional, a geração que promoveu o designado novo cinema português tentou, numa primeira fase, conquistar o grande público sem prescindir da qualidade estética das suas propostas. A esperança de sucesso junto do público era tal que as Produções Cunha Telles se apoiavam numa estrutura de produção contínua pré-determinada, ou seja, segundo testemunho do próprio Cunha Telles (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 51), os filmes foram rodados sucessivamente sem aguardar pelas estreias dos anteriores: “quando se estreia os *Verdes Anos*, já o *Belarmino* está filmado e quando este por sua vez estreia, já o *Domingo à Tarde* está filmado”.

Como é possível confirmar em várias outras declarações e depoimentos de vários membros do novo cinema, sobretudo os elementos das Produções Cunha Telles, a falta de público foi uma desilusão e uma surpresa que contribuiu para a falência deste primeiro período do novo cinema. Como confessa Fernando Lopes (1970, p. 25), parece “que todos nós contávamos um pouco

Cinema em Português, 83-92



excessivamente com a existência de um público ‘esclarecido’, para utilizar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cineclubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes”. Na mesma publicação, Paulo Rocha (1970, p. 23) lembra que o novo cinema tentou “seduzir” o público, mas este “não fez o que havia a fazer por parte dele, ou não o deixaram fazer, os distribuidores, as leis, o condicionalismo geral não o deixou fazer”. Finalmente, Cunha Telles (1970, p. 29) lembra que, apesar das diferenciadas campanhas de *marketing* operadas nos seus diferentes filmes, o público “abandonou” o compromisso assumido pelo novo cinema: “Em relação aos *Verdes Anos* tudo foi feito de acordo com o realizador [...]. Em relação ao *Belarmino* o lançamento foi feito pela via dos cineclubes. [...] Em relação ao *Domingo à Tarde*, o lançamento foi feito cientificamente por uma agência de publicidade [...] que estudou a maneira de orientar o público”.

O fracasso comercial dos filmes das Produções António da Cunha Telles (1962-1967) marcou de forma irremediável o relacionamento da nova geração de cineastas dos anos 60 com o(s) público(s) de cinema portugueses.

Observemos então agora, cronologicamente, os dados concretos recolhidos sobre a recepção dos filmes produzidos pelas Produções António da Cunha Telles entre 1963-67:

Os verdes anos (1963), de Paulo Rocha

Estreou, em Novembro de 1963, em simultâneo em duas salas de Lisboa – São Luís e Alvalade – permanecendo duas semanas em cartaz, totalizando 67 sessões (40 no São Luís e 27 em Alvalade).

Belarmino (1964), de Fernando Lopes

Estreou no Avis, em Lisboa, em Novembro de 1963, onde permaneceu cerca de três semanas, sendo exibido em 46 sessões.

Crime de Aldeia Velha (1964), de Manuel Guimarães

Estreou no Éden, em Lisboa, também em Novembro de 1963, onde permaneceu durante três semanas, totalizando 63 sessões. Na quarta semana passou para o Lys, também em Lisboa, onde foi exibido mais 8 vezes (total de 71 sessões).

As ilhas encantadas (1965), de Carlos Vilardebó

Estreou, em Março de 1965, no Tivoli, em Lisboa. Permaneceu apenas a primeira semana em exibição, somando somente 19 sessões.

Domingo à tarde (1965), de António de Macedo

Estreou no Império, em Lisboa, em Abril de 1965, onde permaneceu apenas 1 semana (15 sessões), passando depois para o Estúdio onde esteve mais 2 semanas e foi exibido em mais 31 sessões (46 sessões no total).

O trigo e o joio (1965), de Manuel Guimarães

Estreou em Novembro de 1965, no Monumental, onde permaneceu 2 semanas e registou um total de 30 sessões.

Catembe (1965), de Faria de Almeida

Proibida a sua exibição pela censura.

Mudar de vida (1967), de Paulo Rocha

Estreou na sala lisboeta Estúdio, em Abril de 1967. Permaneceu nesta sala durante 5 semanas consecutivas, durante as quais teve 3 sessões diárias. Totalizou 103 sessões, o melhor registo dos filmes das Produções Cunha Telles.

Sete balas para Selma (1967), de António de Macedo

Estreou em Novembro de 1967, em duas salas lisboetas em simultâneo – Éden e Alvalade – onde permaneceu durante a primeira semana. Na segunda semana passou para a sala Odeon. No total das três salas, totalizou 3 semanas em exibição e 53 sessões.

As dificuldades financeiras obrigaram Cunha Telles a procurar alternativas criativas e a promover uma nova estratégia de produção, onde se valorizava um forte carácter populista e comercial. A experiência *Sete Balas para Selma* resultou num rotundo fracasso comercial e promoveu a ruptura de Cunha Telles com a nova geração. João César Monteiro, o *enfant terrible* da crítica de então, acusou o produtor e o realizador de traição à “batalha comum por um Cinema Novo”: este filme “só pode ser encarado como empresa reaccionária, carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal” (MONTEIRO, 1969, p. 125).

Por outro lado, perante a impossibilidade de prosseguirem a realização de filmes de fundo, os realizadores da nova geração recorreram a géneros de

cinema alternativos para continuarem a exercitar e a desenvolver a sua actividade. Como observa Luís de Pina (1986, p. 143), a nova geração desenvolveu-se técnica e artisticamente nos designados cinemas especializados, particularmente no documentário institucional e no filme publicitário. Este “fenómeno curioso”, que permitiu “desenvolver um tipo de produção capaz de suportar as crises nas melhores condições”, foi “uma verdadeira escola de realizadores” (PINA, 1977, p. 138). Perante a morte do velho cinema, e apesar da falência de Cunha Telles, a nova geração cinéfila continuava viva e mostrava capacidade de sobrevivência e vontade de contrapor uma estética cinematográfica própria ao cinema português de então.

Os “filmes do desespero”

Em mais que uma entrevista, já ouvi o realizador António de Macedo usar a expressão “filmes de desespero” para classificar um conjunto de três filmes – o seu *Nojo aos cães*, *O cerco* (António da Cunha Telles, 1969-70) e *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes, 1968-70) – que foram produzidos sensivelmente na mesma época (entre 1968-72), que atravessaram penosas condições de produção e que, segundo Macedo, foram concebidos com um mesmo espírito de revolta perante o panorama do cinema português de então. Nas palavras do próprio Macedo, estes filmes foram “feitos com ‘sangue, suor e lágrimas de quem os dirigiu e dos directos colaboradores’, sacrifícios apenas mitigado pelo contributo de empresas a que os cineastas estavam ligados.”

Para esta apresentação, decidi recuperar a expressão de “filmes do desespero” para a aplicar a um outro *corpus* fílmico distinto. Quero empregar – por considerar mais adequada – a expressão “filmes do desespero” a um conjunto de quatro filmes produzidos entre 1968 e 1973 que assinalaram o momento de maior radicalidade e experimentação estética no percurso do novo cinema português.

Os filmes a que me refiro são: *Uma abelha na chuva*, *Nojo aos cães*, *Pousada das chagas* (Paulo Rocha, 1971-72) e *A sagrada família: fragmentos de um filme-esmola* (João César Monteiro, 1973).

Do *corpus* proposto por Macedo, decidi excluir *O cerco* para esta minha classificação porque, apesar de ser um filme feito com “sangue, suor e lágrimas”, penso que não opta pela radicalização estética enquanto estratégia



criativa mas, pelo contrário, em mecanismos de rentabilização financeira – como a inclusão de *product placement* – e na conquista do gosto do grande público.

Uma abelha na Chuva (1968-72)

“A ‘Abelha na chuva’ é o filme que eu fiz auto-financiado, com a colaboração de amigos. Portanto, eu fiz o filme que quis fazer, na minha cabeça e um pouco, digamos, frustrado com o não-êxito comercial do ‘Belarmino’. Eventualmente, se o ‘Belarmino’ tivesse sido um êxito comercial, eu não teria feito aquela ‘Abelha na chuva que fiz. Então, se é para ser radical, vamos ser radicais até ao fim!” (LOPES, 1998).

Depois de *Belarmino*, Fernando Lopes surpreendeu com uma obra muito distinta da sua primeira longa. Como sustenta José Manuel Costa (1985, p. 131), esta evolução foi muito natural no contexto das novas vagas europeias, seguindo um caminho radicalizado na oposição à narrativa clássica americana e à interpretação naturalista.

A produção de *Uma abelha na chuva*, a partir da obra homónima de Carlos de Oliveira, começou em 1968, na ressaca da falência das Produções António da Cunha Telles, e prolongar-se-ia até 1972. Das inúmeras dificuldades de produção, a falta de dinheiro foi a mais significativa e ditou a adopção de uma estratégia experimental por parte do seu realizador-produtor: a rodagem e montagem do filme foram sendo intercaladas pela produção de pequenos filmes publicitários que asseguravam a subsistência da empresa Média Films. O moroso processo de montagem favoreceu o espírito de experimentação e o desejo de desafiar as convenções.

Fernando Lopes desmontou o enredo da obra de Carlos de Oliveira – eliminando personagens e grande parte das contextualizações geográficas e sociológicas, e reinventou a obra de uma forma surpreendente. As experimentações também se verificam ao nível da banda sonora, apostando recorrentemente no desfasamento entre a imagem e o som.

Com *Uma abelha na chuva*, Fernando Lopes (1970, p. 62) pareceu assumir um risco justificado pelo “desespero”: “Apostámos sinceramente em filmes muito pessoais, sem nos importarmos que viessem a atrair 8 ou 80 espectadores”.





Nojo aos cães (1970)

“Eu próprio fiz o *Nojo aos cães* também nessa situação de desespero, em que eu disse: ‘Vou fazer um filme da minha própria revolta!’ Portanto, até contrariando, em certa maneira as minhas próprias convicções de que o filme tem de ser, naturalmente a expressão do seu autor, mas também tem que ser um cinema que o público possa ver agradavelmente e possa ver sem problemas, que não afaste o público.” (MACEDO, 1998).

Nojo aos cães é uma obra totalmente independente de constrangimentos económicos ou comerciais, tendo sido produzido sem qualquer subsídio oficial ou mecenato na Fundação Calouste Gulbenkian. Tal como *Uma abelha na chuva*, este filme foi um projecto pessoal do realizador que o concretizou entre outros trabalhos de carácter mais técnicos, como os filmes institucionais e publicitários.

Por dificuldades financeiras, Macedo decide rodar o filme em película positiva – que significava menores custos que a película negativa – o que dava ao filme um efeito estético inovador. Como conta o realizador, estas experiências pictóricas começaram por volta de 1962 e haviam sido já experimentadas em *Domingo à tarde* (MACEDO, 2007, p. 5).

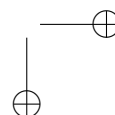
Para além dos materiais, o pendor experimentalista do filme também está presente no “uso desarticulado de registos visuais e sonoros” e a montagem cria um efeito de “distanciação-precaridade”.

O filme foi considerado “perigoso e contrário aos interesses nacionais” e a sua exibição foi proibida pela censura até 1974. Apesar de proibido pela censura, Macedo conseguiu uma autorização excepcional para participar no Festival de Bérghamo de 1970, para o qual foi seleccionado.

Pousada das chagas (1971-72)

Esta encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian é bastante representativa de uma transição de paradigma estético verificado no novo cinema português na viragem para a década de 1970, onde sobressai de forma clara e definitiva a rejeição das influências formais e estéticas do neo-realismo e da *nouvelle vague*.

Para M. S. Fonseca (1985a, p. 123), uma das principais características de *Pousada das chagas* é uma “cada vez mais expressa consciência da forma e



matéria cinematográfica (...) que implica um – também consciente e premeditado – decréscimo da comunicação com grandes públicos”.

Entre os experimentalismos da *Pousada* conta-se: um gosto barroco da cor, uma excessiva preocupação cénica e uma interpretação demasiado teatral. Paulo Rocha resumiria estas experiências a uma tentativa de promover uma estética do excesso que segue os mecanismos da arte moderna.

Pousada das chagas constitui a primeira obra de uma evolução no percurso de Paulo Rocha que teria o seu expoente máximo em *A ilha dos amores* (1982).

A sagrada família: fragmentos de um filme-esmola (1971-72)

A sagrada família foi a terceira obra de João César Monteiro – depois da encomenda *Sophia* (1968) e do projecto pessoalíssimo *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), subsidiado parcialmente pela Fundação Calouste Gulbenkian.

A sagrada família é mais uma obra experimental que segue o caminho traçado em *Quem espera...*, mas desta feita mais intimista e com uma atitude mais radical e provocadora, mesmo ofensiva em relação aos próprios espectadores.

Sobre este filme, M. S. Fonseca (1985b, p. 134) afirmaria: “*A sagrada família* é talvez o único filme português feito de raiva. A depuração formal é extrema e corresponde, de resto, a igual depuração temática, se é que faz algum sentido estar a separar uma e outra num filme além dos limites como é este.”

O radicalismo do filme era tão consciente que João César Monteiro, apesar de ver concluída a rodagem vários meses antes da revolução de 1974, decidiu preservar o filme e não arriscou sequer submetê-lo ao visionamento do exame prévio. O filme acabaria por ser exibido publicamente apenas depois do fim da ditadura, em 1975.

Já na sua experiência cinematográfica anterior – onde a censura pretendia impor vários cortes a *Quem espera...* – o cineasta optara por recusar as “sugestões” da censura, ainda que isso significasse a não exibição do filme. Esta opção de Monteiro demonstra exemplarmente que estes “filmes de desespero” eram produzidos para uma espécie de catarse do seu autor e não admitiam



qualquer espécie de intervenção exterior – quer das características do mercado cinematográfico quer da acção da própria censura.

Algumas considerações finais

“Só me interessa fazer filmes onde o grande centro seja o meu umbigo – que não é notável –, sem público, fora do público, contra o público, de preferência em casa e em sítios da casa, como a banheira, a cama e a retrete. [...] O público, para mim, não existe. [...] Quando tiver de fazer um filme para o público, acho que faço um filme pornográfico e espectacular” (João César Monteiro cit. in LOURO, 1981, p. 20).

Apesar de excessiva e radical, esta declaração de João César Monteiro expressa de forma inequívoca e transparente uma importante fase do novo cinema português, uma fase transitória entre as Produções António da Cunha Telles e a criação do Centro Português de Cinema.

O principal motivo do fracasso comercial das Produções Cunha Telles terá sido o não-convencimento de um grande público que, alegadamente, era detentor de uma menor cultura cinéfila. No período do novo cinema, quem ditava o sucesso comercial de um filme não era o público cinéfilo, mas o grande público composto maioritariamente por espectadores da classe média urbana que, décadas antes, sentenciava o sucesso da comédia à portuguesa. Faltou talvez um apelo ao espectador convencional, depositando-se imensa expectativa nos espectadores tidos como mais “esclarecidos” que, reflectindo as discussões internas do novo cinema, não correspondeu massivamente ao apelo (CUNHA, 2007, p. 357).

Apesar do sucesso pontual de algum filme específico, esta derrota sempre foi assumida como o “calcanhar de Aquiles” do novo cinema: “não tanto pela não entrada de dinheiro (as receitas de bilheteira, num mercado reduzido como o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos de um filme, com valores crescentes a partir dos anos setenta), mas pelo défice de legitimação, que se irá acentuando” (MONTEIRO, 2000, p. 335).

Ironicamente, foi o fracasso comercial das primeiras propostas fílmicas que parece ter convencido a generalidade dos cineastas que a sua existência teria de ser garantida à margem das leis do mercado. Esta consciência de uma





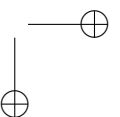
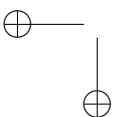
posição de marginalidade perante o mercado cinematográfico potenciou uma prática fílmica mais voltada para o radicalismo e o experimentalismo.

A partir de 1968, o moroso processo de formação da cooperativa de produção Centro Português de Cinema permitiu a esta nova geração de cineastas “fazer filmes em cuja concepção a conquista de um público não pesava, ou se quiserem não era um elemento vital”. Como lembra Fernando Lopes, o que mais interessava à geração do novo cinema “era a presença em Festivais e a reacção da crítica internacional. Julgávamos que os filmes acabariam por se impor de fora para dentro” (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 66).

Progressivamente, a nova geração de cineastas passou a ter outro público de referência que não o português. As boas recepções internacionais de alguns filmes dos anos 60 parece ter convencido a apostarem definitivamente na internacionalização dos seus filmes. Ao contrário do grande público português, que estava condicionado por décadas de censura cinematográfica e de isolamento cultural sentenciados pela ditadura salazarista, os jovens cineastas portugueses acreditavam que o público cinéfilo internacional estaria preparado para receber e aceitar as novas propostas fílmicas, viabilizando financeira e esteticamente o novo cinema português.

Bibliografia

- Cinema Novo Português 1962-74* (1985). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- CLEMENTE, Mário (1972) – «Os Pedros Sós, as críticas, a Gulbenkian e o Povo Português». In: *Plateia*, 597, 11-VII-1972, pp. 40-41.
- COSTA, José Manuel (1985) – «Uma abelha na chuva». In: *Textos Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- CUNHA, Paulo (2007) – «O Público e o Novo Cinema Português». In: *Estudos do Séc. XX – O(s) tempo(s) dos media*, revista do CEIS20, Coimbra.
- FONSECA, M. S. (1985a) – «Pousada das chagas». In: *Textos Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- FONSECA, M. S. (1985b) – «Sophia de Mello Breyner Andresen. Quem espera por sapatos de defunto morre descalço. A sagrada família». In: *Textos Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.



- LOPES, Fernando (1970) – «Cinema Novo, Ano 7». In: *Jornal de Letras e Artes*, 274, III-1970, p. 25.
- LOPES, Fernando (1998) – «Uma abelha na chuva». Depoimento prestado no documentário *Novo Cinema – Cinema Novo, da série História do Cinema Português*, prod. Acetato Filmes. Disponível em rede em: ncinport.wordpress.com/2009/07/03/uma-abelha-na-chuva-1968-71/.
- LOURO, Maria Regina (1981) – «João César Monteiro. Cinema contra o público». In: *Cinema Novo*, 17, III-VII-1981, pp. 19-21.
- MACEDO, António (1998) – «Nojo aos cães». Depoimento prestado no documentário *Novo Cinema – Cinema Novo, da série História do Cinema Português*, prod. Acetato Filmes. Disponível em rede em: ncinport.wordpress.com/2009/07/22/nojo-aos-caes-1970/.
- MACEDO, António (2007) – *Como se fazia cinema em Portugal. Inconfidências de um ex-praticante*. Lisboa: Apenas Livros.
- MONTEIRO, João César (1969) – «7 balas para Selma». In: *O Tempo e o Modo*. 67. I-1969.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2000) – «Uma margem ao centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’». In: TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O Cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- PINA, Luís de (1977) – *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.
- PINA, Luís de (1986) – *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ROCHA, Paulo (1970) – «Cinema Novo, Ano 7». In: *Jornal de Letras e Artes*, 274, III-1970, p. 23.
- TELLES, António da Cunha (1970) – «O Passado, o Presente e o Futuro. Uma entrevista em 3 tempos com António da Cunha Telles». In: *Jornal de Letras e Artes*, 275, IV-1970, pp. 28-31.



Nova Geração?: a geração curtas chega às longas

Daniel Ribas

NO FINAL DOS ANOS 90, o cinema português estava vivo e recomendava-se: para além da maior parte dos autores consagrados estarem a filmar com alguma regularidade, uma nova geração chegava ao fim da década com um bom número de obras que demonstravam uma certa maturidade. O clima económico e político era também favorável, com uma época de aparente prosperidade social de que o símbolo máximo foi o clima de euforia colectiva marcado pela Expo 98, em Lisboa. Desse final de século, sobraram alguns filmes importantes, como “Os Mutantes” (1998), de Teresa Villaverde, “Ossos” (1997), de Pedro Costa, “Corte de Cabelo” (1996), de Joaquim Sapinho, ou até “O Fantasma” (2000), de João Pedro Rodrigues.

A relevância destes filmes, para além de marcar o surgimento de uma nova geração de autores, estava na forma como eles faziam um conjunto temático bastante uniforme cuja unidade base era a colocação de jovens como protagonistas, num mundo social que os estrangulava, como nota Carolin Overhoff Ferreira: “Some of the most interesting Portuguese feature films of the 1990s are preoccupied with the representation of adolescent and the way they construct their subjectivity”, “These films (...) show the adolescent’s complicated transitional identity faced with crisis of family, unemployment, and migration.” (Ferreira, 2005: 35 e 36). Esta unidade temática reflectia uma necessidade de o cinema português olhar para a sua realidade social, mas de uma forma “inérita”: “O que estes filmes conseguiram, pela primeira vez, foi reagir muito imediatamente ao que era, ou parecia ser, próprio do seu tempo, (...) e não o que era, ou parecia ser, específico da sua cultura nacional.” (Baptista, 2008: 177)

Ao mesmo tempo que se dava esta pequena revolução de uma nova geração de cineastas, no contexto da longa-metragem, em paragens menos mediáticas também se trabalhava num movimento que haveria de surpreender o panorama cinematográfico português. Sinal disso é a publicação de um artigo no jornal *Público*, da autoria de um dos mais eminentes críticos de cinema portugueses, Augusto M. Seabra, que chamava a atenção para um possível nascimento de uma geração de cineastas que trabalhavam especificamente na

Cinema em Português, 93-101



curta-metragem (Seabra, 2000: 11). (Seabra teve o cuidado de titular o seu artigo com o plural: “Gerações Curtas”). Este movimento nas curtas-metragens teve o seu momento fulcral, desde o início da década de 90 e durante todos os anos, no Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde, que funcionava como uma espécie de radar da produção nacional.

Esta explosão da curta-metragem foi um efeito directo da diversificação das políticas de apoio ao cinema iniciadas logo no início da década de 90 (quando nasceram os apoios específicos a curtas-metragens). Mas o período decisivo para o crescimento exponencial da produção de filmes de curta duração deu-se apenas no final da década, com o aumento significativo dos apoios públicos: “ (...) no período 1998/2000 foram (...) apoiadas [pelo ICAM] 59 curtas-metragens (...)” (Costa, 2000: 6), ao contrário das 22 que foram produzidas desde que, em 1992, foram introduzidos apoios específicos a curtas-metragens. Este apoio massivo a este formato possibilitou uma janela de oportunidade para a experimentação e para o surgimento de novos valores que tinham, assim, a possibilidade de se mostrar.

É no ano 2000 que o festival publica um interessante estudo denominado “Geração Curtas”, que permitiu fazer um balanço da produção de curta-metragem na década anterior. À distância, poderemos ver agora que seria nesses anos de final de década e do início do século XXI que uma série de novos realizadores começaria a experimentar diferentes abordagens no formato curto. Entre eles estavam nomes como Sandro Aguilar (“Estou Perto”, 1997; “Sem Movimento”, 2000; “Corpo e Meio”, 2001), Miguel Gomes (“Entretanto”, 1999; “Inventário de Natal”, 2000; “31”, 2001); Raquel Freire (“Rio Vermelho”, 1999); António Ferreira (“Respirar (Debaixo d’Água)”, 2000); Tiago Guedes/Frederico Serra (“O Ralo”, 1999; “Acordar”, 2001); Jorge Cramez (“Erros Meus”, 2000; “Venus Velvet2”, 2002). Para além destes autores, outros integraram este novo “movimento” já com curtas-metragens na década de 90, como Marco Martins, João Pedro Rodrigues ou Margarida Cardoso, entre outros.

Entre todos há algumas características comuns, apesar da sua diversidade criativa e isso sente-se, sobretudo, na necessidade de pensar a estética própria do filme (e da curta-metragem como género). Também as histórias (apesar de muito diferentes entre os realizadores) provam que há uma certa distância de um discurso enraizado no cinema português sobre a sua diferença, como nota Augusto M. Seabra: “Um dos dados mais interessantes da proliferação



de curtas-metragens nos últimos anos é o facto de ocorrer exteriormente à reiteração de uma tal ‘diferença portuguesa’.” (Seabra, 2000: 15) Para Seabra, apesar da existência de diferenças, nesta Geração Curtas: “(...) predomina um cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo.” (Seabra, 2000: 11)

Para além das novas circunstâncias cinematográficas destes filmes, apareceu também um novo paradigma de produção, com o surgimento de diversas estruturas de produção novas como reflexo do apoio constante do ICAM e, também, com a massificação da produção em vídeo digital que, de certa forma, passaria a constituir uma realidade alternativa ao custo exagerado da película. Passaríamos a contar, nesses anos, com produtoras como O Som e a Fúria, Zed Filmes, Rosa Filmes, Contracosta, Terrafilmes, o núcleo à volta dos Artistas Unidos e até a passagem à produção cinematográfica de produtoras de publicidade, como a Krypton ou a Diamantino Filmes.

Apesar de as curtas-metragens terem tido alguma difusão para além dos festivais (houve um pico de estreias comerciais em 2003, com 16 curtas distribuídas em complemento com longas-metragens), a grande importância destas gerações curtas foi a passagem destes realizadores para a longa-metragem. A relevância futura da década de 2000 passará certamente também (mas não só) pelas primeiras obras destes realizadores. Convém lembrar, também, que, para esta conjuntura, muito ajudou a criação de subsídios específicos para a produção de primeiras (e segundas) obras de longa-metragem pelo ICAM, em 1996. É, pois, neste sentido, que poderemos dizer que a década de 2000 foi uma década de primeiras obras, muitas delas recebidas com bastante entusiasmo e que voltaram a ser recompensadas com empenho nos maiores festivais internacionais.

Neste artigo, abordaremos dois grupos de autores como estudos de caso para tentarmos estabelecer uma possível visão de conjunto. Esta visão dupla implica o reconhecimento das proveniências destes autores: por um lado, os autores que se formaram na Escola de Cinema e depois começaram de imediato nas experiências das curtas-metragens; e, por outro, através de alguns autores que tiveram experiências prévias na realização profissional de publicidade. No primeiro caso, estão Miguel Gomes e Sandro Aguilar; no segundo, a dupla Tiago Guedes/Frederico Serra e Marco Martins. Este grupo conseguiu já alguns relativos sucessos de bilheteira, demonstrando uma apetência dos espectadores para verem filmes de novos realizadores, com novos pontos de





vista. “Alice” fez cerca de 35 mil espectadores, “Coisa Ruim”, perto de 30 mil e “Aquele Querido Mês de Agosto”, um pouco mais de 20 mil espectadores. No lado contrário, tanto “A Zona” como “Entre os Dedos” e “A Cara que Mereces” figuram entre os mil e três mil bilhetes vendidos.

Do nosso ponto de vista, numa primeira fase agruparemos os casos de Marco Martins e da dupla Tiago Guedes/Frederico Serra. Por um lado, estes realizadores têm formações diversas: se Marco Martins é produto da Escola de Cinema, Tiago Guedes e Frederico Serra têm, sobretudo, formação recebida fora de Portugal (Londres e Nova Iorque). Contudo, mais do que essas formações é relevante constituir este pólo devido às experiências prévias que estes realizadores tiveram (e ainda têm) na publicidade. Os três são dos realizadores mais requisitados no mercado publicitário português, com carreiras bastante relevantes e até com alguns prémios internacionais. Parece-nos também que a marca publicitária aparece nos filmes que produziram. Para este caso de estudo, interessa-nos focar os filmes “Alice” (2005), de Marco Martins e “Entre os Dedos” (2008) de Tiago Guedes/Frederico Serra.

Curiosamente, estes dois filmes assemelham-se, muito devido à sua aproximação realista da narrativa e, por outro lado, à forma cinematográfica como trabalham essa narrativa. Há, nos dois casos, uma evidente necessidade de construir um bom argumento, que contenha uma história linear, com progressão para as personagens. Também é evidente que sentem uma necessidade de trabalhar sobre uma realidade bastante localizada e cosmopolita, no caso a cidade de Lisboa. E os dois filmes convocam uma cinematografia muito específica, que nos remete para o laboratório de aprendizagem do trabalho dos realizadores em publicidade. Nesse sentido, os filmes trabalham bastante a sua fotografia, tornando-os em casos práticos da importação das técnicas publicitárias e das experiências que os filmes publicitários proporcionam. Na verdade, um filme publicitário (como tanto Martins como Guedes/Serra fizeram) tem orçamentos superiores (em Portugal) a uma produção para curta-metragem, possibilitando assim tanto recursos humanos como material técnico para superar os níveis anteriores. Isso é particularmente marcante na abordagem estética dos filmes, já que a imagem obedece a um série de mecanismos para potenciar a sua carga emocional, optando por uma linguagem de montagem rápida e cujos planos são densamente construídos.

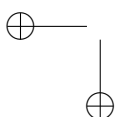
No caso de Marco Martins, deter-nos-emos na sua primeira longa-metragem: “Alice” (2005). O realizador já produziu mais uma longa-metragem que





ainda não foi exibida em Portugal (“How to Draw a Perfect Circle”). “Alice” é construído através de uma história baseada em factos verídicos, sobre um pai que altera toda a sua vida para procurar a filha que desapareceu. A desestruturação toma conta do núcleo familiar, afastando progressivamente Mário e Luísa (os pais). Esta linha narrativa coloca-se no centro de uma construção cinematográfica que aposta numa visão de Lisboa que será o palco de todo o filme. Assim, o projecto nasce de uma necessidade de traçar uma história realista e convocando todas as estratégias cinematográficas para estabelecer esse programa. Contudo, o filme transforma-se numa entidade cinematográfica própria, já que o realizador aplica no filme várias técnicas fotográficas para ampliar a visão de uma Lisboa escura, rodeada de nuvens e de mau tempo: o azul dominante convoca, assim, uma cidade fria (e até antagónica com outras versões de uma Lisboa solar) e anónima.

Em Tiago Guedes/Frederico Serra a estratégia cinematográfica é muito semelhante. A dupla de realizadores já tem uma carreira cinematográfica relevante, quer através das suas curtas (“O Ralo” e “Acordar”), quer através dos vários projectos que assinaram para a SIC Filmes (um empresa de produção de telefilmes para o canal privado SIC). Contudo, a sua estreia em longa-metragem só se dará com “Coisa Ruim”, em 2005. O filme é uma tentativa de fazer um filme de género demarcado, neste caso o terror/fantástico, mas parece-nos que, em termos da narrativa, essa tentativa terá falhado (sobretudo devido à incongruência e à falta de contexto de género no cinema português). Contudo, o filme é já uma afirmação daquilo que os realizadores gostariam de fazer do ponto de vista da abordagem estética. Essa vontade será expressa apenas no segundo filme da dupla, “Entre os Dedos” (2008), onde constroem uma história realista e aplicam a estrutura narrativa do filme-mosaico. No filme confluem várias narrativas: uma família de desempregados que vive no exterior de Lisboa; um filho que, prestes a morrer, não se relaciona bem com a mãe; e a enfermeira que não consegue compreender o pai, um ex-soldado da guerra colonial com sintomas de stress pós-traumático. Desde a temática (o desemprego, as margens sociais, a doença) até à construção das cenas, o filme mostra uma necessidade da ficção voltar a encarar o real, detalhando a vida contemporânea. Mais uma vez, a estética traduz-se numa linguagem que tanto tem de realista, como de experimental, aplicando as técnicas que os realizadores trazem da publicidade (e que, também por isso, serão mais reconhecíveis nos espectadores). Em “Entre os Dedos”, os realizadores também tomaram

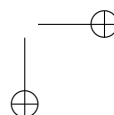
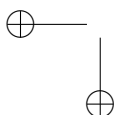




uma decisão arriscada ao decidir filmar a preto e branco. Contudo, a câmara nervosa, que está em constante movimento e o jogo com a profundidade de campo (a falta dela através dos desfoques) convocam uma linguagem eminentemente publicitária e, ao mesmo tempo, com uma carga visual intensa.

Um outro pólo cinematográfico ganhou alguma relevância nestes últimos anos ao redor de uma pequena produtora de cinema: O Som e a Fúria. Nascida para produzir as curtas-metragens de vários realizadores da nova geração, através do impulso que obteve com o aumento dos subsídios no ICAM durante os anos 90, a produtora cresceu em número de produções e em projectos de novos realizadores, a ponto de se lançar na produção de longas-metragens. O sucesso desta nova abordagem pode ser aferido através dos casos de Sandro Aguilar e Miguel Gomes. Ambos vêm directamente do fulgor da Geração Curtas no final dos anos 90 e início da década, quando realizaram filmes bastante relevantes para esse contexto, como “Entretanto”, de Miguel Gomes ou “Corpo e Meio” de Sandro Aguilar (os dois projectos tiveram percursos invejáveis no circuito dos festivais). A obra de ambos na curta-metragem é numerosa e até de estilos bastante opostos, mas a abordagem autoral de ambos é a mesma: parte da necessidade de ver o realizador como um autor de projectos artísticos, que promove um ponto de vista único. É assim que, no contexto desta produtora, nascem pequenos filmes admiráveis com uma força poética invejável.

No caso de Miguel Gomes, a abordagem é puramente cinéfila, convocando citações constantes, tanto de um imaginário infantil, como de um imaginário culto onde é aplicada uma fina ironia. Gomes é “(...) realizador com apurado sentido formal, estilo marcado, mais cérebro que tripas (...)” (Ramos, 2000: 19). Isso transbordou no primeiro filme de longa-metragem: “A Cara que Mereces”, um ensaio ainda experimental da sua linguagem e em “Entretanto”, a sua curta mais celebrada. Contudo, a vitalidade do autor apenas se solidificou com o lançamento de “Aquele Querido Mês de Agosto”, um filme que ganhou uma aura de objecto inclassificável em Portugal e em outras partes do mundo. Com este filme, Gomes conseguiu também obter alguma projecção no exterior: alguns críticos viram mesmo, no filme, a revelação de um génio cinematográfico. A grande virtude de Gomes é conseguir manejar, admiravelmente, a contradição entre ficção e documentário, envolvendo ambos numa narrativa que confunde essas distinções. De uma realidade típica portuguesa, com seu carácter etnográfico, Gomes deu-nos um filme sincero, onde essa superfície





antropológica não é, de todo, aquilo que mais interessa. O projecto é mais denso, provoca mais do que um olhar de desdém porque entra na profundidade das personagens. Nas palavras de Lupi Bello, Miguel Gomes “comete a proeza de, sem quaisquer laivos de auto complacência e no registo do humor, uma doçura e uma estima pelo humano absolutamente raros, elevar à estatura de figuras de tragédia grega as personagens ‘banais’ [de um filme que tem] um olhar desideologizado e, por isso, límpido, verdadeiramente realista (...)” (Bello, 2009).

Em Sandro Aguilar, há também um projecto específico de cinema. Por um lado, Aguilar é, provavelmente, aquele que, tecnicamente, melhor filma e os seus projectos são sempre olhares espantosos sobre a realidade. Contudo, o autor faz uma abordagem totalmente diversa dos seus contemporâneos ao recusar a linearidade narrativa. Por um lado, ele é muito próximo da realidade, já que o seu olhar se cola aos pequenos dramas de certos personagens, envolvidos numa atmosfera de uma cidade fria. Nesse sentido, há muitas aproximações que se podem fazer, ao nível da cena, com os trabalhos já citados de Marco Martins e de Tiago Guedes/Frederico Serra. Com um grande impacto na curta-metragem, Aguilar destacou-se, por exemplo, com o seu olhar para o Porto em “Corpo e Meio”, uma curta singular que assinala o tempo nostálgico de um homem que perdeu alguém. Sem muita explicação narrativa, a câmara admira essa personagem na sua dor de perda, provocando uma carga emocional no espectador. Será nesse registo que Aguilar se estreará na longa-metragem, com “A Zona”. Filme difícil pela sua falta de linearidade, o projecto também provocou um confronto inusitado com os espectadores e tornou-se um filme incompreendido. Contudo, o filme mantém o projecto cinematográfico do autor, mostrando como Aguilar aposta numa visualidade contemporânea, tomando a cena como a estrutura nuclear dos seus filmes. Nesse sentido, “A Zona” é um filme visualmente fascinante, que está próximo de um cinema-poesia, ao mesmo tempo que, ao nível da cena, se ancora numa realidade que também se propõe relatar. Numa tentativa de contar uma narrativa podemos perceber a história de um homem e uma mulher que se encontram num hospital, depois de ambos terem perdido (ou estarem perto de perder) alguém a quem emocionalmente estavam ligados. Mesmo que o filme se coloque numa estrutura labiríntica, ele aproxima-se das curtas que Aguilar já fizera e onde a tremenda realidade das coisas é mostrada através do pro-





longamento temporal do plano (ao contrário de Martins e Guedes/Serra que apostam numa montagem mais ritmada).

É curioso olhar estes quatro casos de estudo e comprovar, desde logo, a sua diversidade e capacidade com que podemos afirmar quatro olhares cinematográficos. Todos estão no início de carreira, uns com filmes mais marcantes do que outros. E a estes quatro poderíamos acrescentar outros que também começam a provocar um interesse pela sua obra. Nomes como João Pedro Rodrigues, António Ferreira, Margarida Cardoso, Catarina Ruivo ou Jorge Cramez podem e devem ser tidos em conta neste contexto. Contudo, isso será matéria para um estudo mais ambicioso e mais sustentado naquilo que eles vierem a fazer nos próximos anos. Assim como aconteceu na década de 80 ou na década de 90, parece-nos que nem todos manterão o rumo ou terão, sequer, meios viáveis para continuar uma “carreira”.

Os cinco autores (Aguilar, Gomes, Martins, Guedes/Serra) aqui estudados convocam uma forma bastante particular de ver o cinema. Há sinais de alguma continuidade entre as obras desta possível nova geração, que, ao mesmo tempo que produz filmes totalmente diferentes da tradição da “Escola Portuguesa” dos anos 70 e 80, se ancora também no trabalho produzido por esta ao reivindicar um cinema artístico, uma visão de autor que nenhum deles renega (quer pelas declarações produzidas, quer pela análise das obras). Parece-nos também que há novos referenciais nesta novíssima geração que não pode ser negligenciada. Num mundo onde a circulação é rápida, estes realizadores encontram as suas referências num cinema de autor mundial, que tanto pode ir das experiências limites do russo Sokurov (como em Aguilar), até à construção do filme mosaico de Alejandro González Iñárritu (como na dupla Tiago Guedes/Frederico Serra). Até nisso não serão diferentes de outras épocas, como os cineastas no Novo Cinema se ancoraram na visão que tiveram na *nouvelle vague* francesa.

Em conclusão, estes cinco autores, apesar das suas diferenças, ancoram-se em histórias e narrativas que nos aproximam a um olhar sobre a realidade, recusando um ponto de vista anterior a essa realidade. Nesse sentido, três destas narrativas constroem-se a partir de acontecimentos marcantes: o desaparecimento de uma criança em “Alice”; a morte, a doença e o desemprego em “Entre os Dedos”; a morte e a doença em “A Zona”, enquanto “Aquele Querido Mês de Agosto” trabalha sobre uma família disfuncional e os pequenos dramas de um Verão. Para além disso, todos têm uma relação muito próxima





com um ponto de vista realista na sua produção cinematográfica, fazendo uma construção do plano bastante densa (no caso de Martins, Guedes/Serra e Aguiar) que é também visualmente muito trabalhada.

Finalmente, resta-nos ainda arriscar dizer, porque em terreno movediço devemos arriscar, que outros autores já se perfilam nesta possível nova geração. Esses são os casos dos autores que recentemente já se tornaram uma realidade ao nível da curta-metragem: num registo bastante diverso João Nicolau (“Rapace”, 2006, e “Canção de Amor e Saúde”, 2009) ou Cláudia Varejão (“Fim de Semana”, 2007, e “Um dia Frio”, 2009). Ou mesmo o *nosso primeiro vencedor de uma Palma de Ouro no Festival de Cannes*, João Salaviza (“Arena”, 2009).

Bibliografia

- Baptista, Tiago (2008) *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa, Tinta-da-China
- Bello, Maria Rosário Lupi (2009) *Implosão no cinema português: duas faces de uma mesma moeda*. Lisboa, Universidade Aberta
- Costa, Pedro Berhan da (2000) “As Curtas estão em grande!” *Geração Curtas – 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*. Vila do Conde, Curtas Metragens, CRL.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2005) “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films.” *Camera Obscura* 20(2_59): 35-71.
- Ramos, Jorge Leitão (2000) “Geração Curtas?” *Geração Curtas – 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*. Vila do Conde, Curtas Metragens, CRL.
- Seabra, Augusto M. (2000) “Saudações às ‘Gerações Curtas’.” *Geração Curtas – 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*. Vila do Conde, Curtas Metragens, CRL.

