

CINEMA EM PORTUGUÊS

VIII JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

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

CINEMA EM PORTUGUÊS

VIII JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
VIII Jornadas

Editores

Frederico Lopes
Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-293-1 (papel)
978-989-654-295-5 (pdf)
978-989-654-294-8 (epub)

Depósito Legal

408365/16

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2016

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

© 2016, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

Introdução Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria	9
Abertura das Jornadas J. Paulo Serra	13
Carlota Joaquina. O cinema na reafirmação da memória Márcia Motta	17
O “cantador-narrador” e as Produções de Memórias na Era Vargas: Uma análise do filme <i>Parahyba Mulher Macho</i> Márcio Zanetti Negrini	29
A Arquitectura dos Filmes de António de Macedo Luís Urbano	41
Forças, Figuras. Notas sobre a arte figural de Pedro Costa Diogo Nóbrega	55
A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo Iván Villarrea Álvarez	71
Algumas Tendências do Cinema Português Contemporâneo Daniel Ribas	87

Introdução

A presente publicação reúne sete das nove comunicações apresentadas durante as VIII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 9 e 11 de novembro de 2015 na UBI, organizadas pelo Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Ao longo da última década, o cinema português tem sido uma preocupação central dos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da UBI, procurando contribuir para uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da prática cinematográfica entre nós e dando continuidade a um projeto desenvolvido pelo Labcom.IFP, na linha de investigação dedicada ao cinema, visando promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa. Para além da natural importância para os alunos de Cinema da própria instituição, as Jornadas Cinema em Português têm-se consolidado nacional e internacionalmente como um espaço privilegiado e reconhecido de fórum sobre problemáticas atuais que juntam investigadores e professores que se dedicam ao estudo do cinema em língua portuguesa, com abordagens diversas.

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

Respeitando o seu próprio histórico, a oitava edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar.

Na sessão de abertura, J. Paulo Serra deu as boas-vindas aos participantes e, lembrando o desaparecimento recente de Manoel de Oliveira e de José Fonseca e Costa, fez um elogio deleuziano à criação cinematográfica e à singular obra desses dois cineastas.

No primeiro bloco deste volume, dois investigadores brasileiros apresentam resultados de trabalhos em torno da história, política, memória e representação cinematográfica: Márcia Motta aflora o debate historiográfico em torno da rainha Carlota Joaquina (1775-1830) usando o cinema como mediador desse processo de reafirmação da memória; Márcio Zanetti Negrini parte da análise fílmica para documentar tentativas de edificações das memórias durante o período de Getúlio Vargas, um período de grande fulgor ideológico na história brasileira.

No bloco intermédio, Luís Urbano e Diogo Nóbrega abordam as singularidades das obras de duas figuras maiores da história do cinema português de diferentes gerações: António de Macedo, e todo o seu contributo para a renovação do cinema português nos anos 60 e 70, e Pedro Costa, que com um universo referencial muito específico tem conquistado um reconhecimento internacional ímpar.

No último bloco, apresentamos os textos dos dois conferencistas convidados, que procuram reflectir de forma sistemática sobre a mais recente produção de cinema em Portugal, atendendo simultaneamente aos aspectos relacionados com os modos de produção, circulação e recepção. Iván Villarme Álvarez, que atravessou o Atlântico desde a cidade equatorenha de Milagro, apresentou uma conferência sobre a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo, combinando uma reflexão teórica com um trabalho de campo em torno de um *corpus* específico de filmes e autores portugueses que representam a internacionalização do cinema português contemporâneo. Daniel Ribas, por seu lado, partilhou algumas reflexões

sobre questões que investiga há muitos anos e sobre as quais tem diversa obra publicada, nomeadamente a renovação do cinema português a partir da curta-metragem nas últimas duas décadas.

A imagem escolhida para a capa da presente publicação é também uma homenagem ao cineasta José Fonseca e Costa, figura destacada do cinema português que faleceu em 2015. Para assinalar a obra deste importante cinéfilo e cineasta, foi organizado também um pequeno ciclo de cinema *in memoriam* com algumas das principais obras de Fonseca e Costa que acompanhou os três dias das VIII Jornadas.

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

Os editores

Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria

ABERTURA DAS JORNADAS

J. Paulo Serra¹

Por uma infeliz coincidência, no ano de 2015 morreram dois dos mais importantes cineastas portugueses de sempre: Manoel de Oliveira e José Fonseca e Costa; este último foi mesmo objeto de uma pequena “memória” nestas VIII Jornadas do Cinema em Português, com a passagem de três dos seus filmes: *O Recado*, de 1972, *Balada da Praia dos Cães*, de 1987, e *Cinco Dias, Cinco Noites*, de 1996.

Cada um destes realizadores foi, à sua maneira, um criador de cinema em português, sobre os portugueses, para portugueses. Mesmo quando falavam da humanidade, eles falavam de Portugal e dos portugueses.

Gostaria de aproveitar esta oportunidade para uma breve reflexão sobre dois filmes, um de cada um destes criadores.

De Manoel de Oliveira destaco aqui um filme que, não sendo certamente o seu mais conhecido, nem um dos seus mais típicos, é dos que eu mais admiro: *A Caixa*, de 1994. Baseado numa peça de Prista Monteiro e com argumento do próprio Oliveira, o filme tem fotografia de Mário Barroso e produção de Paulo Branco, tendo o trabalho de laboratório estado a cargo da Tobis Portuguesa. Conta no seu elenco com atores tão

1. J. Paulo Serra é professor com agregação no Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior - UBI. É doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior - UBI. É Investigador do LABCOM.IFP e Presidente da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior - UBI. Contacto: paulo.serra@labcom.ubi.pt.

conhecidos como Luís Miguel Cintra, Glicínia Quartin, Ruy de Carvalho, Beatriz Batarda, Diogo Dória, Isabel Ruth, Sofia Alves, Miguel Guilherme, Rogério Samora e José Wallenstein.

No caso de Fonseca e Costa, o filme é o exitoso *Kilas, o Mau da Fita*, de 1980, escrito por Fonseca e Costa, Sérgio Godinho e Tabajara Ruas, e que tem fotografia de Mário Barroso e António Escudeiro, e música de Sérgio Godinho.² Também este filme conta com atores sobejamente conhecidos dos portugueses, como é o caso de Mário Viegas, Lia Gama, Luís Lello, Milú, Paula Guedes, Adelaide Ferreira, o brasileiro Lima Duarte.

De acordo com Deleuze, criar é ter uma ideia - e pode-se ter ideias nas ciências, na filosofia, nas artes ou noutros domínios específicos (não há ideias em geral). Criar em cinema é ter uma ideia e materializá-la sob a forma de “blocos de movimentos-duração”.³

Aceitando esta visão de Deleuze, procuremos determinar a que “ideia” sobre Portugal e os portugueses correspondem os referidos filmes de Manoel de Oliveira e de José Fonseca e Costa. Partiremos, para isso, das características das personagens de ambos os filmes e do tipo de olhar que os realizadores adotam sobre as mesmas.

O Cego, de *A Caixa* (interpretado por Luís Miguel Cintra) e o *Kilas, o Mau da Fita* (interpretado por Mário Viegas) têm em comum duas características assinaláveis.

A primeira é que ambos são aquilo a que hoje se chamaria “empreendedores”, isto é, pessoas que são capazes de montar o seu próprio “negócio” e viver à conta dele – o Cego no ramo da pedinchice (com a sua caixa das esmolas), o *Kilas* no ramo da chulice⁴ (da madrinha, da Pepsi Rita e de várias outras mulheres). Este caráter “empreendedor” é ainda mais digno de nota se

2. A sua banda sonora inclui canções tão belas como a “Balada da Rita” ou o “Fado do Kilas”, ambas cantadas por Pepsi Rita /Lia Gama.

3. Gilles Deleuze (1987, 17 Mai). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%99rences&langue=1>

4. No sentido daquilo que a *Infopédia* define como “atitude de quem vive à custa de alguém”. Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico (2003-2015). *Chulice*. Porto: Porto Editora. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/chulice>

repararmos que ambos os negócios se centram na exploração do seu próprio corpo por cada uma das personagens - por defeito, no caso de um (a cegueira), por excesso, no caso de outro (a atração metrosssexual)...

A segunda característica é que ambos são os epicentros de verdadeiros “parques humanos” (Sloterdijk), bem conhecidos dos lisboetas mas até então pouco retratados no cinema. Esses “parques” incluem algumas das espécies zoológicas que pululam nas tabernas, nos cabarés e noutros vários locais públicos (bairros, praças, ruas, escadinhas, etc.) da capital: prostitutas, delinquentes e pelintras de todos os géneros, mais ou menos à margem da lei e, nalguns casos, à margem da própria vida.

Contudo, nenhum dos filmes adota um olhar moral ou ideológico sobre as suas personagens, os seus contextos sociofamiliares, os seus modos de vida. O seu olhar é, antes, um *olhar antropológico*, isto é, um olhar que, através da ficção, retrata um certo Portugal e certos portugueses, nos dá a ver o que são um certo Portugal e certos portugueses.

Assim, apesar de também localizarem a sua ação nos bairros populares de Lisboa, ambos os filmes contrastam, fortemente, com os que foram feitos nos anos 40 e 50, e de que são exemplos *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941), *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943) ou *A Menina da Rádio* (Arthur Duarte, 1944) – que nos apresentam uma Lisboa de bilhete-postal, para turista ver, com os seus bairros e pátios tradicionais, habitados por pequeno-burgueses e meninas casadoiras cujo desejo mais ardente é serem ricos e importantes ou, então, casar com alguém que o seja...

Nesse sentido, podemos dizer que ambos os filmes se encontram completamente impregnados de documentário – uma impregnação a que também não será alheio o facto de ambos os realizadores se terem dedicado ao documentário em certas fases da sua vida: no caso de Oliveira, o seu primeiro grande filme foi mesmo um documentário, o *Douro, Faina Fluvial*, de 1931; quanto a Fonseca e Costa, antes da sua primeira ficção - *O Recado*, de 1972 - realizou vários documentários sobre a indústria e o turismo, e, mais recentemente, os documentários *Música, Moçambique* (1980/81) e *Os mistérios de Lisboa or What the Tourist Should See* (2008/09). Aliás, e generalizando, em nosso entender todo o filme é “docu-ficção”, isto é,

simultaneamente documentário-ficção e ficção-documentário – o que pode variar é o grau de presença de cada um dos elementos, sendo essa variação que nos leva a falar em “documentário” ou em “ficção”.

Mas dizer “olhar antropológico” - não moral, não ideológico - não significa dizer olhar apolítico; antes pelo contrário. De facto, se entendermos a política no seu sentido mais geral, grego-aristotélico, como uma tomada de decisão coletiva sobre que tipo de futuro será mais conveniente para a comunidade dos cidadãos, então nada haverá de mais político do que dar a ver, a essa comunidade, o que (como) ela é. Ver o que é, tomar consciência do que é, é a condição necessária – mesmo se não suficiente - para que a comunidade possa um dia vir a ser uma outra coisa, mais conveniente para todos.⁵

Reside aqui, também, a justeza da conhecida exigência da “arte pela arte”: é ao ser arte – e não ideologia, ou arte “comprometida” – que a arte ganha toda a sua importância e valor políticos. O “compromisso” do artista é com a sua arte, não com algo que lhe seja exterior e heterónimo, o que tornaria essa arte algo de instrumental e menor. Tal como dizia Gide, “É com bons sentimentos que se faz má literatura.”⁶

É certo que o cinema – a arte – não se esgota neste seu efeito político. No entanto, este seu efeito é, certamente, um dos que desde sempre mais contribuíram para a valorização do cinema como arte e como saber.

5. Cf., sobre esta questão, Jacques Rancière (2005). *A política da arte e seus paradoxos contemporâneos*. Conferência no Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política, SESC Belenzinho, São Paulo, 17 a 19 de abril de 2005 (Tradução: Mônica Costa Netto). Disponível em: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=380>

6. André Gide (1981). *Dostoïevski*. Paris: Gallimard, p. 163 : «C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature.» Esta frase, repetida depois por Gide noutros textos, é proferida originalmente pelo escritor num conjunto de conferências públicas sobre Dostoievski que tiveram lugar em 1921, em Paris. No entanto, como adverte Gide noutro texto, o seu aforismo não implica que só se possa fazer literatura com maus sentimentos - mas antes que, e sob pena de se degradar, a literatura deve afastar de si qualquer tentação “edificante” (cf. André Gide (1997). *Journal*, Tome 2, 1926-1950. Paris: Gallimard, 2 septembre 1940).

CARLOTA JOAQUINA. O CINEMA NA REAFIRMAÇÃO DA MEMÓRIA

Márcia Motta¹

Resumo

Poucas personagens marcaram tanto a história e a memória do Brasil como Carlota Joaquina. Quando da exibição do filme Carlota Joaquina, a princesa do Brasil, em 1995, o país teve acesso a uma determinada visão sobre aquela mulher: feia, devassa e que odiava sua estadia forçada em terras brasileiras. As interpretações primorosas de Marieta Severo, como Carlota, e Marco Nanini, como Dom João VI, ajudaram a fincar raízes sobre as características, estilo de vida, vícios e virtudes daquela personagem e reafirmaram uma determinada visão sobre sua trajetória e ações políticas. A presente comunicação pretende deslindar o embate entre a História e Memória sobre o passado colonial brasileiro e sua interface com o filme, produzido pela Carla Camurati e um dos maiores sucessos do cinema brasileiro

Palavras-Chave

Carlota Joaquina. História. Memória.

1. Márcia Maria Menendes Motta é professora titular do Departamento e do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF. É doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Contacto: menendesmotta9@gmail.com.

1. Carlota: entre a História e a Memória

Há um enorme e infundável debate na historiografia sobre as razões pelas quais uma personagem sintetiza um demarcado contexto histórico de um país. De fato, não há razões para se discutir o imponderável, pois por mais que analisemos o passado, talvez seja impossível deslindar porque um indivíduo torna-se o emblema de um tempo.

Entre tantos que circulam na memória nacional brasileira, é sempre interessante trazer à luz e, mais uma vez, algumas das facetas de uma das mais importantes figuras da História, que se (re)constrói sobre o contexto da independência do Brasil: Carlota Joaquina. Filha primogênita do Rei da Espanha, Carlos IV e de sua esposa, D. Maria Luísa Teresa de Bourbon, e nascida em 1775, Carlota casou-se com apenas dez anos com o príncipe português D. João. Teve uma atuação decisiva nas discussões que envolveram o processo da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil. Suas cartas, recolhidas e tornadas públicas pela maior especialista brasileira sobre a personagem – Francisca de Azevedo - revelam as angústias de uma jovem mulher, refém de um contexto político que contrapunha os interesses portugueses ao de sua terra natal: a Espanha (AZEVEDO, 2003; 2007). Na incomensurável literatura sobre o período, é consenso afiançar o protagonismo de Carlota no complexo processo de negociações políticas que envolveram, por exemplo, a chamada “questão ciplastina”. Naqueles anos, as turbulências na Europa iniciadas a partir da Constituição de 1812 na Espanha desvelaram um novo acordo político, assentado no liberalismo, garantindo, por conseguinte, a supremacia da Carta Constitucional em relação à Coroa. Carlota Joaquina era declaradamente anti-revolucionária. Seus anteriores esforços de se consagrar sucessora da Monarquia Espanhola evidenciavam suas tentativas de ser representante da Coroa nas Américas. Em Cádiz, as cortes espanholas estiveram envolvidas na discussão sobre a revogação da lei Sálica, o que permitiria a Carlota Joaquina assumir a regência, mesmo sendo mulher. No entanto, como se sabe, o seu direito eventual de suceder ao trono foi reconhecido mas, logo depois – precisamente em janeiro de 1814 – Fernando VII, o irmão de Carlota, foi libertado por Napoleão, o que a impediu de assumir seu lugar.

Mas se os historiadores são concordes em reafirmar o protagonismo e a importância de Carlota Joaquina², como explicar a consagração de uma memória nacional que se pauta preferencialmente numa leitura jocosa, deslegitimadora de um passado tão difícil de deslindar?

De todo modo, é mais do que razoável admitir que a memória e a história não são similares. Se a história aposta na descontinuidade, ela é simultaneamente um registro, distanciamento, problematização, crítica, reflexão. No seu esforço de se contrapor à memória, a história tem ainda o objetivo de denunciar e investigar os elementos que foram sublimados ou mesmo ignorados por aquela companheira. Logo, quaisquer que tenham sido as intenções de seu construtor, a memória só se explica pelo presente. Por conseguinte, ela recebe incentivos para se consagrar enquanto um conjunto de lembranças de determinado grupo. “São, assim, os apelos do presente que explicam porque a memória retira do passado apenas alguns dos elementos que possam lhe dar uma forma ordenada e coerente” (MOTTA, 2012).

E ainda:

É preciso destacar ainda que a memória exerce um poder incomensurável na construção de uma identidade de grupo, consagrando os elementos pelos quais os indivíduos se vêem como pertencentes a um determinado coletivo, muitas vezes em detrimento de outrem. A força desta memória aglutinadora é realimentada, reforçada, reinventada constantemente, principalmente em situações onde uma reflexão externa tenta solapar ou minar os elementos que unem o grupo e lhe confere um sentido particular (Ibidem: 25).

Há que se perguntar, portanto, qual o papel do filme Carlota na reafirmação da memória sobre esta personagem. Em outras palavras, qual foi o impacto do filme na reafirmação de uma memória tão empobrecedora?

2. Entre os estudos mais marcantes e que renovaram a historiografia sobre a Rainha, destacam-se importantes trabalhos, que, - ao esquadrihar a trajetória política de Carlota Joaquina e a produção acadêmica sobre a personagem, - forneceu uma contribuição decisiva sobre o tema: PEREIRA, 2008; VENTURA & LYRA, 2012.

2. O filme na retomada

Quando da exibição do filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, em 1995, o país teve acesso a uma determinada visão sobre aquela mulher: feia, devassa e que odiava sua estadia forçada em terras brasileiras. A obra foi considerada o filme da chamada retomada do cinema brasileiro e foi realizado entre os anos de 1993 a 1994. A então jovem atriz Carla Camurati foi diretora, pesquisadora, co-autora do argumento e do roteiro do filme. Ela também foi a responsável pela captação dos recursos para a sua realização e distribuição. O diretor de fotografia era o então jovem Breno Silveira que mais tarde seria nacionalmente conhecido pela direção de dois filmes de grande sucesso nacional: *2 filhos de Francisco* (2005) e *Gonzaga de Pai para Filho* (2012).

Estreado sem nenhuma propaganda, em 06 de janeiro de 1995 (no mesmo ano e mês em que ascendeu ao poder Fernando Henrique Cardoso) e em quatro cinemas da cidade do Rio de Janeiro, *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* foi assistida por 25 mil pessoas entre os dias 06 a 24 do mesmo mês. O filme participou de 40 festivais e se estima que levou um milhão e meio de espectadores ao cinema (COPACABANA, em linha).

Para os estudiosos da história do cinema no país, ele pode ser considerado um filme artesanal. Alguns chegam mesmo a afirmar que

“descobriu-se, com alívio, que Camurati era fraca de entrevista e boa de câmera: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* é interessante, ágil, quase sempre bem realizado artisticamente e, em muitos momentos, aproximou-se da tradição carnavalizadora do cinema brasileiro dito histórico” (SILVA, 2008).

À discussão da retomada do cinema se somava à noção de que Camurati revisitava a tradição carnavalesca da cinematografia brasileira, o que a permitiria “apresentar o histórico como interpretação explícita (...) introduzindo inversões hierárquicas e cronológicas com finalidade crítica e evidenciando laços de esclarecimento recíproco entre o presente de filmagem/ exibição e o passado tematizado” (Ibidem: 3). Por este viés, as

críticas feitas pelos historiadores como Ronaldo Vainfas (2001) e Villalta seriam desprovidas de sentido, já que o objetivo de Camurati não era fazer uma caricatura no sentido depreciativo do termo, mas produzir uma visão cômica sobre um passado reconstruído pela diretora. Por conseguinte, a crítica histórica teria que dar conta “de seu projeto narrativo, para não cobrar fatos ou informações em abstrato (ou a partir dos estudos monográficos, tomados como referência absoluta), sem entender quais os fatos e as informações da obra cinematográfica” (SILVA, 2008: 3). De todo modo, para além da eterna discussão da interface entre história e cinema, a diretora acionou a História para legitimar sua obra, o que a colocou em intrincadas discussões, como veremos adiante.

De imediato, é indiscutível o fato de que o grande mérito do filme é o de ter sido interpretado por pelo menos dois atores memoráveis, ícones da dramaturgia brasileira. A presença e a atuação de Marieta Severo e Marcos Nanini não são meros detalhes. É possível mesmo afirmar que a popularidade destes dois atores tenha sido decisiva para o sucesso de *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*. À época do lançamento, Marieta Severo – então esposa de Chico Buarque de Holanda – já era uma atriz muito popular, principalmente após sua atuação nas novelas *Ti, Ti, Ti* (1986) e *Que Rei sou eu?* (1989), ambas escritas por Cassio Gabus Mendes. A primeira, uma comédia sobre os caminhos e descaminhos da moda e a segunda, uma sátira a um hipotético reino, em 1786. A primeira é considerada, até hoje uma das novelas de maior audiência do país. A segunda teve também um sucesso inenarrável e “brinca com as mazelas da sociedade e do governo em um local chamado “Avilan”, em que nada funciona direito e tem sempre problemas” (UOL, em linha).

A preparação da personagem Carlota – protagonizada por Marieta Severo - implicou todo um processo de construção da feiura da personagem, fazendo de sua imagem, o cartaz-propaganda da obra. Num vestido vermelho ao ressaltar seus peitos fartos, Carlota é apresentada ao público brasileiro, com suas joias, seu leque e sua feiura. D. João aparece no cartaz, do lado esquerdo, numa figura bem menor, onde apenas aparece o seu rosto, enviando uma mensagem: é um bobão!



Fig. 1 – Cartaz do filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*.

De todo modo, não menos importante foi a atuação inesquecível deste ator: Marco Nanini, como D. João VI. Em 1995 Nanini já era conhecido como um dos maiores atores de teatro, cinema e televisão no país, tornando-se ainda mais popular quando compôs a equipe do programa humorístico TV Pirata, entre 1988 a 1990. Um dos maiores sucessos do gênero, a TV Pirata foi criada por Miguel Arraes e contou com uma equipe de humoristas já bastante conhecida, como Luís Fernando Verissimo e com uma nova geração, que mais tarde iria formar outro programa do gênero: *Casseta & Planeta*, de enorme apelo popular.

Em suma, as interpretações primorosas de Marieta Severo, como Carlota, e Marco Nanini, como Dom João VI, ajudaram a fincar raízes sobre as características, estilo de vida, vícios e virtudes daquelas personagens. Ao mesmo tempo, firmaram uma leitura sobre o passado do nascimento da Nação, construindo uma memória simplificadora das querelas que

envolveram a personagem que deu nome ao filme. Mas se é possível apostar nesta assertiva, é importante lembrar que foi Carla Camurati que acionou a história como o seu argumento de autoridade. É o que veremos a seguir.

3. A diretora e a construção da Memória

Em entrevista concedida ao Programa *Roda Viva* em 02 de fevereiro de 1995, portanto um mês após o lançamento, a jovem Carla Camurati foi apresentada como uma artista que havia acrescentado, em sua condição de cineasta, mais um item em seu extenso currículo. Aos 34 anos, ela já havia feito “teatro infantil, filmes eróticos, novelas da TV Globo, foi capa da revista *Playboy*, ganhou o prêmio de melhor atriz em 1985” (RODAVIVA, em linha). Logo no início do programa, ela confirma conhecer o presidente Fernando Henrique Cardoso, empossado no mesmo mês do lançamento do filme. Quando perguntada o porquê da escolha do tema, ela respondeu:

Eu queria fazer um filme sobre a história do Brasil. Esse era o meu desejo e eu não sei nem explicar por que [tive esse] desejo. Às vezes você não explica por quê, né? Eu queria que o meu primeiro filme fosse sobre a história do Brasil. Aí eu comecei a ler, ler, ler, ler, e cheguei nesse período, que eu achei que era o período mais legal. É um período de transformação do Brasil e onde o Brasil está completamente conectado com a Europa, de uma maneira que, quando a gente estuda no colégio, você não consegue entender direito. E tinha uma coisa infantil, uma relação infantil, de quando eu estava no colégio e aprendi sobre esse período, que era o fato de a Carlota Joaquina ter ido embora do Brasil dizendo: “Dessa terra, não quero nem o pó!”; que eu era criança e quando eu aprendi isso era uma coisa tão absurda. [Eu pensava:] “gente, por que ela tratou a gente assim? Por que ela não queria...?”. E era engraçado isso, né? Quer dizer, você acaba tendo uma memória e quando bate na sua cabeça, você, depois, mais velho, lendo, você fala: “é mesmo, olha, é ela!”. E aí eu comecei a estudar sobre o período, e comecei a focalizar Carlota, porque, a bem da verdade, Dom João [João VI]... a gente acaba

até tendo um pouco mais de noção sobre Dom João. Mas a Carlota, menos ainda, quer dizer, a única coisa que você sabe dela é isso. E ela era uma mulher interessante, entendeu? Era uma mulher, para o período, que acabou ficando com uma máscara um pouco diferente do que ela era, ela tinha qualidades que você não sabe...” (Ibidem)

Ao ser indagada qual era a imagem sobre Carlota Joaquina antes da realização do filme, Camurati respondeu que era péssima. Em seguida, o entrevistador pergunta se o filme teria alterado aquela imagem. Ela então atestou: “Um pouco sim, talvez sim. (...), mas o objetivo não é nem recuperar, nem restaurar a imagem de ninguém. Eu não queria nem denegrir e nem restaurar; o que eu queria era contar um movimento histórico onde o Brasil entra e onde ela seria o fio condutor” (Ibidem).

Tanto nesta como em outras entrevistas, Carla Camurati afirma e reafirma que teria estudado muito para produzir o filme, feito com pouquíssimos recursos, já que sua intenção era a de provar que era possível realizar filmes sem contar com um orçamento milionário, conquistando todas as plateias. Ela escolheu um tema histórico porque era apaixonada pela História. Em uma outra entrevista, ela afirmara que “o cinema é uma linguagem forte, que pode trazer, além de entretenimento, também conhecimento”. E continuava: “acredito que a História é a ficção do Homem. É o grande romance da humanidade” (CAMURATI, 1996).

O que ela teria querido dizer com as frases: “a história é a ficção do homem” e “é um grande romance da humanidade”? É quase impossível responder. De qualquer forma, é razoável ao menos indagar se a abordagem de Carla Camurati estava mesmo assentada em estudos históricos sobre a personagem objeto de seu filme ou se a jovem diretora apenas e tão somente reiterou uma imagem, ainda que difusa, marcada pela redução das características da personagem como uma mulher altamente sexualizada e particularmente feia.

Ao analisar o filme, o historiador mineiro Luiz Carlos Villata ressalta que é preciso considerar ao menos duas questões centrais para se compreender uma fonte. A primeira é a de que a história “nasce das interrogações levantadas pelo sujeito a partir de perspectivas, anseios, angustias e

parâmetros que são do seu próprio tempo, do seu presente” A segunda, os vestígios do passado não são inocentes, pois as fontes “expressam as relações de força estabelecidas à época de sua produção” (VILLATA, 2004). Para além das instigantes reflexões daquele autor mineiro, as duas assertivas nos permitem discutir duas chaves de leitura sobre o filme. A primeira é: qual teria sido a abordagem histórica que Carla Camurati utilizou para redigir o roteiro? A segunda, em que medida ela reafirmou a memória do desinteresse de Carlota Joaquina sobre as terras do Brasil?

É coerente inferir que a leitura de Carlota se restringiu à obra *Carlota Joaquina: a rainha devassa*, de João Felício dos Santos. O livro desnuda uma personagem muito culta, corajosa e marcada por uma sexualidade sem limites, o que a tornava uma mulher reiteradamente infiel. Mas o autor deste livro também não era qualquer um. Ele já havia escrito vários romances históricos e tornou-se de fato um especialista neste tipo de literatura. Em 1962, ele já havia ganhado um prêmio nacional pelo romance *Gamba Zumba* e escreveu sobre Carlota seis anos depois. Em 1976 escreveu ainda um livro não menos famoso: *Chica da Silva*, sobre uma das mais singulares escravas do Brasil Colonial (SANTOS, em linha).

Se compararmos o filme ao romance escrito por Felício dos Santos, é coerente inferir que a forma literária do filme é transplantada para o cinema. Na sinopse do livro escrito em homenagem ao centenário de nascimento do autor, em 2011, está registrado:

Trata a novela da permanência, forçada por Napoleão, da corte de Dom João (depois VI) no Brasil. (1808 a 1821). A vida venturosa de Carlota Joaquina, a única Rainha que o Brasil teve (as demais foram Imperatrizes), seus desmandos, suas loucuras, sua ninfomania, sua desmedida inteligência e vivacidade, malícia, pertinácia, arrebatamentos e enorme ambição. Tudo isso é montado em forma de romance, com fundo absolutamente verídico. Para que se tenha uma pequena idéia da incrível personalidade daquela mulher, segundo o testemunho do padre Lagosta, seu contemporâneo e vítima, menina ainda, Carlota Joaquina, em sua noite de núpcias, começou por atirar um castiçal de prata na testa do príncipe Dom João que, depois de socorrido pelo cirurgião do

Paço, ainda na mesma noite, teve arrancado um pedaço do lóbulo de uma orelha por uma dentada feroz da terrível espanhola, ainda adolescente. O livro termina com uma alegoria ligeira ao célebre episódio histórico das sapatilhas atiradas ao mar, já a rainha de volta a Lisboa, “para não levar para Portugal nem a poeira dessa terra de negros. (Ibidem)

Não vou me alongar aqui nas similitudes entre o filme e o livro de João Felício dos Santos, pois pouco me importa se Camurati se inspirou no livro, mas não quis se comprometer com aquele ator. O sintomático, a meu ver, é que ambas as obras, a escrita em 1968 e o filme de 1995 tem o mesmo conteúdo final, reiterando a ideia de que a personagem teria saído do país sem querer levar nada, “nem mesmo o pó”.



Fig. 2 – Cartaz promocional ao filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*.

Esta frase talvez seja mero detalhe em torno da memória que se criou sobre a personagem e reforçada pelo sucesso da então jovem diretora. Mas o mais instigante disso tudo é que ao consagrar tal memória, Camurati consolidou uma imagem de Carlota Joaquina, sem ao menos se dar conta de algo elementar. Para quem se apresentou como uma leitora atenta da História, ela deixou escapar o óbvio: Carlota Joaquina era a proprietária do Engenho da Rainha, local do hoje tradicional bairro carioca da classe média/baixa do Rio de Janeiro. Neste sentido, ao argumentar na sua entrevista de que ela tinha aprendido algo absurdo e infantil, o fato de a Carlota Joaquina ter ido embora do Brasil dizendo: ‘Dessa terra, não quero nem o pó’, a diretora reforçou uma imagem tacanha e reduziu a complexidade da trajetória da

personagem histórica. Ao fazer isso, ela construiu sim uma caricatura de uma personagem que sintetiza, como já disse, a complexidade do processo de construção da nação e do papel de Carlota no não menos complexo rearranjo político do período. Assim, a despeito dos intentos da diretora e das tensões sempre frequentes entre a História e o Cinema, o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* reforçou uma memória sobre o passado, onde a mulher Carlota consagrou-se como feia, extremamente sexualidade e infantil.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, Francisca (2003). *Carlota Joaquina na Corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Azevedo, Francisca (2007). *Carlota Joaquina. Cartas Inéditas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Camurati, Carla (1996). “Motivo da Indicação”. In *Prêmio Cláudia*.
- CopacabanaFilmes(em linha). Disponível em: <http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brazil>. Acesso em 10-IV-2016.
- Motta, Márcia Maria Menendes (2012). “História, Memória e Tempo Presente”. In: Cardoso, Ciro; & Vainfas, Ronaldo (eds.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Pereira, Sara Marques (2008). *D. Carlota Joaquina. Rainha de Portugal*. 2a edição ampliada. Lisboa: Livros Horizonte.
- Rodaviva (em linha). Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/673/entrevistados/carla_camurati_1995.htm. Acesso em 10-IV-2016.
- Santos, João Felício dos (em linha). Disponível em: <http://www.joaofeliciodossantos.com.br/biografia.html>. Acesso em 10-IV-2016.
- Silva, Marcos (2008). “Caricatura como pensamento”. In: *O olho da história*, n.º 10, abril de 2008.
- UOL (em linha). Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/04/05/novela-que-rei-sou-eu-estrea-no-dia-7-de-maio-no-canal-viva.htm>. Acesso em 10-IV-2016.

- Vainfas, Ronaldo (2001). “Carlota Joaquina: caricatura da história”. In: Soares, Marisa; & Ferreira, Jorge (org.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, pp. 227-236.
- Villata, Luiz Carlos (2004). “Carlota Joaquina, Princesa do Brazil”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.º 62, junho/agosto, pp. 239-262.
- Ventura, Antônio; & Lyra, Maria de Lourdes Viana (2012). *Rainhas de Portugal no Novo Mundo. Carlota Joaquina. Leopoldina de Habsburgo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

O “CANTADOR-NARRADOR” E AS PRODUÇÕES DE MEMÓRIAS NA ERA VARGAS: UMA ANÁLISE DO FILME *PARAHYBA MULHER MACHO*

Márcio Zanetti Negrini¹

Resumo

O artigo realiza uma análise fílmica do filme brasileiro Parahyba Mulher Macho (1983), de Tizuka Yamazaki, com o objetivo de investigar como as instâncias narrativas operam de modo a visibilizar um novo narrador para o filme. O personagem “cantador-repentista” é alçado como “cantador-narrador”, na medida em que os enquadramentos em ponto de vista subjetivo de Anayde Beiriz, personagem-tema desta cinebiografia, executam um exercício dialético junto ao ponto de vista subjetivado da câmera como narradora onisciente. No jogo estabelecido entre tais movimentos da montagem, as memórias da professora, poetisa e jornalista paraibana são mobilizadas no encontro com o “cantador-repentista”. Assim, as relações político-sociais, das circunstâncias sócio-históricas inscritas na Era Vargas, e os afetos da protagonista mesclam-se e se revelam por meio da presença de um novo narrador.

Palavras-Chave

Cinema brasileiro. Análise fílmica. Política e subjetividade. Narrativa e visualidade.

1. Márcio Zanetti Negrini é doutorando em Comunicação Social, área de concentração Práticas e Culturas da Comunicação, por meio do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Brasil. Contacto: marcioznegrini@gmail.com

1. Introdução

Este artigo propõe-se a realizar uma análise do filme *Parahyba Mulher Macho* (1983), da diretora brasileira Tizuka Yamazaki, com o objetivo de revelar um personagem cuja atuação produz novas significações narrativas para o filme. Sugere-se o “cantador repentista”, e sua inscrição visual nessa cinebiografia, como forma de amplificar os sentidos políticos e as narrações ensejadas na história de vida da professora, poetisa e jornalista paraibana Anayde Beiriz. Assim, tal narrador é lançado como possibilidade de atualização das produções de memórias sobre a Era Vargas.

Nota-se que o encontro entre Anayde Beiriz e o “cantador repentista” articula a relação entre cinema, política e memória, não circunscrevendo esse filme apenas às questões político-sociais de governo, ou, ainda, de gênero, explicitadas pela narrativa. Entende-se que o encontro entre a poetisa e o “cantador-repentista” revela uma produção político-afetiva, cujas formas de resistência ao estado de coisas político-social põem em evidência sentidos de modo a desomogeneizar as experiências políticas inscritas na edificação histórica do varguismo. Por novas disposições político-afetivas, realizadas por histórias menores, assume-se, por meio de Deleuze (2013), a ligação entre o político e os afetos como ativação, ou seja, ação de transformação das condições históricas.

Compreende-se a Era Vargas como um processo em que foram exercitadas tentativas de edificações das memórias. Percebe-se por meio disso a elaboração da imagem de Getúlio Vargas nos meios de comunicação de Estado da sua época, e, contemporaneamente, também no cinema brasileiro, e nas mídias sociais digitais, em vista de salvaguardar o imaginário do “grande homem frente à nação”. Assim, este trabalho entende o varguismo como uma prática de homogeneização dos saberes históricos em que, entretanto, os personagens desse filme biográfico podem mostrar, através de histórias menores, fragmentos de memórias que possibilitam revelar novos agentes políticos de transformação da experiência histórica.

A escolha em analisar essa cinebiografia é refletida por meio de Seligmann-Silva (2005: 135), para quem os filmes são agentes de memória, uma vez que o cinema caracteriza-se pela “escritura tecnológica” da história. Tal

abordagem de base benjaminiana possibilita compreender os filmes biográficos como “arquivos de desejos” (Ibidem: 20). Ou seja, em que pese a escolha de um personagem secundário à narrativa sobre a vida de Anayde Beiriz, o “cantador repentista”, busca-se trazer à tona expressões políticas que, mesmo minoritárias, mobilizem aspirações de resistência à ordem homogeneizadora das verticalizações das memórias.

No tratamento sugerido para as análises do que se denomina personagem menor, referindo-se ao “cantador-repentista”, compreende-se, por meio da noção de “história” benjaminiana, que tal personagem é integrante de um processo histórico em que se pode apresentar “vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1994: 223). Neste sentido, o trabalho realizado dá a ver um personagem que revela formas de vidas passíveis de produzirem renovações através de sua presença, como produtora de ações políticas e saberes históricos visibilizados por meio das memórias no filme *Parayba Mulher Macho* (1983).

Entende-se também por histórias menores o que Deleuze e Guattari refletem como “minorias internas, endógenas, intralinguísticas” (2011: 52). Percebem-se essas minorias como o pequeno papel do personagem “cantador repentista”, assumido como um agente político inscrito na totalidade da montagem cinematográfica do filme que ora se analisa.

A biografia sobre a vida de Anayde Beiriz articula as relações socioafetivas da personagem, narrando-a no contexto da Era Vargas. Por meio da relação imagem-narrativa, sugere-se o aparecimento do “cantador repentista” como um novo narrador dessa experiência sócio-histórica. Com isso, a análise que se desenvolve leva ao primeiro plano narrativo outra voz da história que não apenas a personagem-tema da cinebiografia investigada.

2. Os deslocamentos das instâncias narrativas e a visualidade fílmica

Este filme, em alguma medida, já sinaliza para a narração de histórias menores em contraste ao erigir historiográfico do projeto varguista, ou seja, a história de vida de Anayde Beiriz. Desse modo, as relações socioafetivas da protagonista, implicadas em enquadramentos sob o seu ponto de vista subjetivo, revelam as significações de seus olhares para o mundo. Com isso,

tais molduras da câmera possibilitam visualizar variações na narrativa que dão a ver histórias, ainda menores, produzidas pela ação do “cantador-repentista”.

A narrativa se inicia com o registro da câmera em terceira pessoa, quando o narrador onisciente apresenta Anayde Beiriz já adulta e inscrita na circunstância pré-revolução de 30. Este momento da historiografia brasileira representa o movimento da Aliança Liberal, que, liderada por Getúlio Vargas, após o assassinato do então Governador do Estado da Paraíba e aliado de Vargas, João Pessoa, por João Dantas, amante de Anayde Beiriz, retira do poder o Presidente Washington Luís, dando fim à denominada República Velha. A circunstância sócio-histórica dessa revolução origina o deslocamento do poder de Estado das oligarquias de coronéis, visando à inauguração de um novo ciclo político no país, sob a liderança de Getúlio Vargas.

Anayde Beiriz e o jornalista João Dantas são amantes que exercitam suas sexualidades registrando os momentos íntimos do casal por meio de poesias, escritas pela mulher, e registros fotográficos da nudez de seus corpos. Os afetos do casal são invadidos quando a casa em que vivem é ocupada pela polícia do Estado da Paraíba por ocasião do assassinato do Governador João Pessoa por João Dantas. O jornalista mostra o desejo de manutenção das oligarquias rurais dos estados da Paraíba e de Pernambuco, os quais, no filme, sintetizam o quadro político-social da primeira república brasileira. Ao assassinar o chefe de governo da Paraíba, o opositor da Aliança Liberal leva ao limite a tentativa de contrarrevolução. Com isso, produz o estopim para que o grupo de apoio a Getúlio Vargas execute sua resistência ao Governo Federal. Assim, Anayde Bieriz terá seus afetos, suas memórias fotográficas e poéticas expostos à sociedade conservadora da época como forma de retaliação a João Dantas.

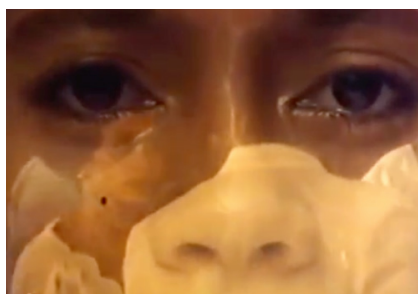


Fig. 1-6 – Deslocamentos narrativos entre o narrador onisciente e a narradora “mulher macho”.

A estrutura circular da montagem cinematográfica permitirá notar que a narrativa é iniciada com a deflagração da revolta armada no estado da Paraíba. Nesse sentido, ao término do filme, o desfecho do final da vida de Anayde Beiriz confunde-se com o começo da revolução. No entanto, já no início da película, o narrador onisciente cede espaço à narradora em primeira pessoa (Figura 01). Tal efeito é produzido visualmente por meio do registro da câmera que, pelo movimento da decupagem, enquadra o rosto da protagonista em primeiro plano, produzindo uma fusão entre as temporalidades do presente e do passado. Desse momento em diante, fica claro que é a memória da protagonista que conduzirá a narração. Dessa forma, pode-se apontar três operações narrativas no filme: o narrador onisciente – câmera em terceira pessoa –, a narradora “mulher macho” – Anayde Beiriz, colocada em primeira pessoa através do enquadramento em primeiro plano, junto à fusão das imagens entre o presente e o passado – e o “cantador-narrador”, que será apresentado adiante, ao emergir pelo exercício dialético entre o narrador onisciente e a narradora “mulher macho”.

Com base nas figuras anteriores, percebe-se que a narrativa passa a operar a partir das reminiscências da personagem biografada. A perspectiva da memória para o tratamento dessa análise é compreendida com Gagnebin (2014), e sua leitura da “rememoração”, proposta com base nos escritos de Walter Benjamin. Tal abordagem propicia que este trabalho investigue uma cinebiografia inscrita no varguismo, dando destaque a um personagem menor, o “cantador-repentista”, que é proposto como um novo narrador para o filme. Isso decorre do uso da linguagem cinematográfica, pela qual se assume o ponto de vista da narradora “mulher macho” como lugar de leitura capaz de trazer ao presente “atualizações” sobre o passado pelos movimentos de transformação imanentes ao processo histórico.

A interpretação que se realiza parte de Anayde Beiriz, a personagem-tema, para apresentar o “cantador-repentista” como um “cantador-narrador”, o qual revela novos depoimentos sobre o processo histórico. Ou seja, compreende-se que esse personagem possibilita descortinar a “narração da história” inscrita na edificação da Era Vargas, em que se insere a narrativa sobre a vida dessa mulher paraibana, pois tal circunstância historiográfica “cumprir uma função precisa: encobrir os momentos revolucionários do

curso da história, isto é, os momentos nos quais a história poderia ter sido outra” (GAGNEBIN, 2014: 203). Posto isso, o personagem “cantador repentista”, um sujeito anônimo e secundário à narrativa, talvez, esteja menos visibilizado na totalidade da montagem, mas nem por isso invisível e, portanto, atuante nas memórias cinematográficas sobre o varguismo.

3. O encontro entre a narradora “mulher macho” e o “cantador-narrador”: algumas evidências de transformação das memórias

A narrativa biográfica *Parahyba Mulher Macho* (1983) insere-se em uma totalidade homogeneizante da chamada Era Vargas, para introduzir a militância político-social de gênero de uma mulher que vive em uma sociedade caracterizada pelo coronelismo, que, inclusive, aleija as mulheres do direito ao voto. No entanto, o que se destaca do papel militante de Anayde Beiriz é o exercício de seus afetos, e, implicado a isso, o desfrutar do seu corpo e de sua sexualidade, em contraste com o conservadorismo da sociedade em que vive.

A professora, poetisa e jornalista é apresentada no filme como uma mulher que atua politicamente pela afronta à moral de uma cidade no interior do estado da Paraíba, no final dos anos 20. Anayde é retratada desde sua infância, passando por sua formação como normalista em um colégio para moças. Neste período, a poesia, como forma de narrar ao mundo seus afetos, já aparece no enfrentamento à normatização que esta sociedade impele às mulheres.

Quando adulta, Anayde Beiriz envolve-se amorosamente com João Dantas, e os dois tornam-se amantes. Sem cumprir o regramento social de um casamento, o casal começa a viver sua experiência afetiva desafiando a comunidade local. Se a percepção política de Anayde Beiriz difere da do seu amante, que é a favor da manutenção das oligarquias coronelistas, o conflito entre ideais políticos não distancia este casal de apaixonados. Eles exercem suas sexualidades, pesando sobre a mulher a provocação da ira moral da sociedade de sua época.

A intervenção do “cantador-repentista” ocorre pelo entrelaçamento das questões político-sociais e político-afetivas implicadas nesta biografia fílmica. Este artista da cultura popular brasileira utiliza a improvisação oral e torna-se um novo narrador do filme por sua presença em imagem e voz. Tal personagem, que não é nominado e não possui designações que o relacionam diretamente ao eixo dramático da narração, aparece na biografia de Anayde Beiriz e promove colisões entre memórias que constituem a tradição do interior da Paraíba e memórias que renovam a experiência histórica nesse lugar.

Toma-se emprestada a noção de “visualidade” em Didi-Huberman (2010: 83), para se propor o aparecimento do “cantador-repentista” como uma nova possibilidade de narrador dessa cinebiografia, designando-o como um “cantador-narrador”. Assume-se a leitura desse autor sobre a “imagem dialética” em Walter Benjamin valendo-se do movimento entre o ponto de vista subjetivado, como plano de composição da câmera, que é a narradora em terceira pessoa (narrador onisciente), e o que aqui se sugere como um ponto de vista subjetivo de Anayde Beiriz (narradora “mulher macho”). Entende-se por isso o que foi colocado nas figuras 1-6, na medida em que o filme utiliza como proposição narrativa uma montagem circular, cujo enredo desenvolve-se por meio das memórias de Anayde desde sua infância. Com isso, percebe-se que a “visualidade” do enquadramento cinematográfico em ponto de vista, na perspectiva da reminiscência, acontece pelo contato, ou pela colisão, entre fragmentos de memória. Esta perspectiva lançada sobre a relação imagem-narrativa, nesta análise fílmica, compreende como um personagem secundário pode se revelar um novo narrador para o filme. Anayde Beiriz não vai ao encontro do “cantador-repentista”, ele se faz presente pela coincidência de uma ação dramática em que a mulher e seu amante debatem questões políticas de Estado junto a outros sujeitos que, também, não são nominados pela narrativa. São personagens anônimos. Reunidos, eles discutem a circunstância sócio-histórica do país. O “cantador-repentista” está ao fundo, deslocado do grupo. Então, o improvisador, com sua viola, entoava um canto, no qual, com base no diálogo do grupo, trata de questões político-sociais. Ao perceber isso, Anayde levanta-se e vai ao encontro do cantador (Figura 7 - 10) e, por meio de um jogo de improvisar,

junto ao tema social, são apresentadas as disposições político-afetivas da poetisa. Seu amor por João Dantas, o lugar social que lhe é imputado como mulher, o seu corpo e seus desejos mesclam-se com o estado de coisas político-social e aparecem transformados por meio da improvisação da personagem junto ao “cantador-narrador”.

Na sequência ilustrada pela Figura 7-10, em um primeiro momento, o “cantador-narrador” aparecerá de óculos escuros e com a cabeça posicionada de forma quase firme, como quem não vê o que ao seu lado se movimenta, apenas acompanha o som, ou seja, como um cego. No entanto, o cantador sente e, com isso, improvisa. Assim, neste primeiro momento, ele trata das questões político-sociais inscritas na pré-revolução de 30. Logo, sua narração, ou “cant(ação)” da história, se desloca para o político-afetivo implicado na biografia de Anayde Beiriz. Talvez por isso



ele possa ser compreendido como um novo narrador, por sua presença, sua materialidade fílmica, por mobilizar e conectar memórias socioafetivas, as quais são histórias menores capazes de atualizar imaginários sobre a “Era Vargas”.

4. O encontro entre a narradora “mulher macho” e o “cantador-narrador”:

O deslocamento produzido pela mudança de enquadramento do ponto de vista subjetivado (narrador onisciente) para o ponto de vista subjetivo (narradora “mulher macho”) apaga, momentaneamente, a instância narrativa que homogeneiza a memória da personagem biografada, como uma totalidade no fluxo contínuo da montagem. Sendo assim, é produzido um espaçamento temporal, cujo deslocamento realizado sob o ponto de vista subjetivo de Anayde Beiriz lança um olhar sobre o personagem “cantador-repentista”. Por circunstância do movimento da montagem, há um recentramento que, novamente, estabelece a condução da biografia ao narrador onisciente, o qual, conforme a Figura 01, é a própria memória da narradora “mulher macho”. Percebe-se que, neste jogo produzido pela relação imagem-narrativa, realizam-se revelações e ocultamentos compreendidos como característicos às produções das memórias. São por esses movimentos que o “cantador-repentista” constitui-se como presença, ou seja, pela própria circunstância das ausências executadas no movimento das imagens engendradas pela narração.

Assim, coloca-se em evidência o “cantador-repentista” que, por meio desse movimento da montagem, e da memória, irrompe a totalidade da narrativa fílmica, visibilizando-se como um narrador, outro, ou um devir-cantador. O “cantador-repentista”, agora como “cantador-narrador”, insere-se na cultura popular, especialmente a do nordeste brasileiro, como um improvisador, aquele que se vale da oralidade na mobilização de afetos que contam sobre as formas de vida em lugares onde, por vezes, viver é improvisar como maneira de dar conta da aridez do cotidiano.

Referências bibliográficas

- Benjamin, Walter (1994). *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 7a ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (2013). *Conversações*. 3a ed. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2011). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 2. 2a ed. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. 2a ed. São Paulo: Editora 34.
- Gagnebin, Jeanne Marie (2014). *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Jeffman, Tauana (2012). *Comunicação e imaginário: Getúlio Vargas nas redes sociais*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Disponível em: < http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4584> Acesso em: 08/04/2015.
- Seligmann-Silva, Márcio (2005). *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34.

A ARQUITECTURA DOS FILMES DE ANTÓNIO DE MACEDO

Luís Urbano¹

Resumo

António de Macedo foi um dos principais autores da primeira vaga de filmes que marcaram o Cinema Novo Português, nos anos sessenta do séc. XX. Apesar da singularidade dos filmes do arquitecto lisboeta ter sido desvalorizada pela historiografia do cinema português - circunstância que recente e afortunadamente começou a ser corrigida - as suas primeiras longas-metragens são, não apenas exemplo da diversidade das abordagens daquele período, mas também paradigmáticas do uso do espaço urbano e arquitectónico no cinema. A partir da análise dos filmes Domingo à Tarde, 7 Balas para Selma e A Promessa, será realçada a importância da formação em arquitectura no cinema produzido por António de Macedo e a forma como cenários reais e de estúdio são intencionalmente utilizados na narrativa. Serão, assim, confrontadas três abordagens no uso do espaço: a interioridade da fria e asséptica arquitectura hospitalar do IPO em Domingo à Tarde; a extravagância pop dos panoramas de Lisboa em 7 Balas para Selma, maioritariamente filmado em espaços reais exteriores; e a conjugação, em A Promessa, dos espaços rurais exteriores das aldeias piscatórias do Litoral Norte de Portugal com cenários interiores construídos em estúdio.

Palavras-Chave

Arquitectura. Cinema. António de Macedo.

1. Luís Urbano é professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), Investigador no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU) e Editor da JACK – *Jornal de Arquitectura e Cinema*. Contacto: luis.urbano@arq.up.pt.

O Arquitecto António de Macedo, mais conhecido como realizador de cinema, terminou o curso de Arquitectura em 1958, na Escola de Belas Artes de Lisboa, à época uma escola com uma visão academista e conservadora. A atitude colaboracionista da direcção da Escola contribuía largamente para um sentimento de revolta no meio estudantil e, nas palavras do próprio cineasta, “o espírito da parte dos professores era o mais fechado possível. De todas as Faculdades que havia, a de Arquitectura era a mais revolucionária de todas. Uma vez safei-me de ir preso pela PIDE porque adoeci e faltei. A PIDE tinha inesperadamente entrado por ali adentro e começou a fazer interrogatórios, fechou as portas todas. Nós vivíamos num ambiente estudantil tenso.” (MACEDO, 2013). Como consequência desse ambiente, os alunos refugiavam-se no Café Chiado, onde faziam os trabalhos escolares e liam livros e revistas de arquitectura, discutindo Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto ou a Bauhaus.

Ainda como estudante de arquitectura António de Macedo começou a trabalhar na Câmara Municipal de Lisboa, exactamente na secção de Arquitectura. Quando terminou o curso, foi promovido e transferido para um outro departamento, onde aproveitou alguma ‘flexibilidade de horário’ para começar a fazer pequenos filmes em 8 e 16mm. “O *Verão Coincidente* e o *Nicotiana*, foram os dois documentários com que eu me estreei profissionalmente no cinema. Eu fazia em paralelo com o trabalho na Câmara. Na altura em que comecei a trabalhar em cinema não havia Escola de Cinema, e percebi que o que eu tinha estudado como arquitecto, a visualização que a arquitectura me deu, ajudava-me a criar os movimentos de cinema e isso tornou-se uma experiência extremamente interessante. Quando eu fiz o meu primeiro filme de longa-metragem, aí, saí da Câmara.” (Ibidem).

Domingo à Tarde (1966), a terceira experiência da nova vaga de filmes produzidos por António da Cunha Telles, foi, nas palavras de Fernando Lopes, “um dos filmes fundadores daquilo com que sonhávamos nesses idos anos sessenta: um *novo cinema português*.” (Fernando Lopes cit. in MOZOS, 2012: 106). O filme de António de Macedo conta a história da relação de um médico, Jorge (Rui de Carvalho) com uma paciente, Clarisse (Isabel de Castro), a quem é diagnosticada uma leucemia, e os atritos dos primeiros

encontros transformam-se numa desesperada história de amor que termina com a morte da protagonista. O filme introduz elementos inovadores, característica essencial dos filmes da nova vaga portuguesa, a começar pela forma como compõe a narrativa, numa descontinuidade temporal que revela logo o final da história: Clarisse morre, deixando Jorge atormentado com a impossibilidade de a salvar. Livres da tensão de descobrir o desenlace da trama, e através de *flashbacks* e narrações em voz *off*, deixamo-nos contaminar pelas inquietações que o filme explora.

Ao contrário dos seus contemporâneos, Macedo não estudou cinema no estrangeiro. Formou-se no cineclubismo, vendo filmes, e devorando todos os livros da Cinemateca da altura. A *Nouvelle Vague*, tão importante para os outros cineastas portugueses da sua geração, nunca penetrou no cinema de Macedo, que sempre se sentiu mais próximo do *expressionismo alemão*, de Eisenstein, de Griffith, de Ingmar Bergman, e da junção de todas essas influências que encontrou em Orson Welles. Foi esse ambiente que quis recriar no pequeno filme que se desenrola dentro de *Domingo à Tarde*, a que os personagens assistem numa sala de cinema, onde domina uma atmosfera opressiva e se desenvolve mais intensamente o desejo de ficção do realizador, numa espécie de curta-metragem de terror que remete para o universo fantástico que explorará noutras obras. “Quando hoje se vê o *Domingo à Tarde*, aquilo é tudo menos neo-realista, inclusivamente aquele filme que eu meti dentro, que não está no romance, um filmezinho dentro do filme que os personagens vão ver, é um filme altamente fantástico, dentro daquela linha dos *Nibelungos*, precisamente aquela mitologia germânica, nórdica, Dreyer também.” (MACEDO, 2013). Esse pequeno filme, com a banda sonora invertida para parecer estrangeiro, aparece repetidas vezes ao longo da narrativa, tendo sido filmado nas ruínas do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, uma “paisagem árida e estranha” (MACEDO, 1967: 50) que José Fonseca e Costa também filmará na sua estreia como realizador, uma curta-metragem sobre o Hotel do Mar, em Sesimbra.

Mas é na forma inovadora como se relaciona com o espaço que o filme de Macedo se destaca. Escreveu João Lopes: “*Domingo à Tarde* pode ajudar a definir um triângulo português cujos outros dois vértices pertencem a *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, e *Belarmino*, de Fernando Lopes. O seu

território comum é a cidade, ou melhor, a consciência cinematográfica de que a sua descrição exige novas matrizes narrativas.” (João Lopes cit. in MOZOS, 2012: 9-10). António de Macedo, num estilo frontal que lhe trará dissabores, desmente qualquer intenção em explorar uma faceta lisboeta no filme. “A escolha de Lisboa como pano de fundo para toda aquela acção tão dramática e pungente não se deveu a nenhuma opção ‘inteligente’ e sofisticadamente poético-cultural. Foi pura e simplesmente comodismo. A história decorria num hospital (interiores) e nas ruas e ambientes duma grande e anónima cidade (exteriores). Pois bem, para mim que sou lisboeta (nasci no Bairro Alto) e habito em Lisboa, era-me mais cómodo filmar em Lisboa do que Tavira ou Bucareste. Se eu vivesse no Porto, provavelmente a acção do *Domingo à Tarde* passar-se-ia tranquilamente no Porto, e não vejo lá muito bem que diferença isso faria ao carácter do filme.” (António de Macedo cit. in MOZOS, 2012: 11-15).

Apesar de Macedo recusar essa filiação numa mitologia lisboeta, o filme não deixa de ser fundamentalmente urbano, o que se percebe pelos lugares onde foram filmadas as principais cenas, mesmo que a cidade, enquanto lugar de acção, permaneça ausente. Uma das excepções a esta opção do realizador é o plano inicial do filme, que mostra as traseiras daquilo que depois percebemos ser um hospital, numa periferia onde passam linhas de comboio que voltam a marcar presença ao longo do filme, ainda que por vezes apenas por sugestão transmitida pelo som. Essa recusa da cidade, e a exploração de uma certa condição de interioridade, é o centro do filme de António de Macedo. Quase toda a acção de *Domingo à Tarde* se passa no interior de um hospital com o arquitecto-realizador a explorar espaços planos e despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente fria. Esse gélido ambiente hospitalar é transmitido pelo excesso de brancos no cenário, fazendo lembrar a radicalidade da arquitectura moderna, que nos seus primórdios terá herdado algumas conquistas da ciência médica. Aliás, parte do filme foi rodado no *Pavilhão do Rádio*, um edifício desenhado pelo Arquitecto Carlos Ramos no início dos anos 30 do séc. XX que utiliza uma linguagem extremamente depurada e funcionalista que associamos ao Movimento Moderno.

Nessa relação entre arquitectura e medicina, o crítico de arquitectura Mark Wigley vai mais longe, quando diz que “a arquitectura moderna se juntou à bata branca dos médicos, aos azulejos brancos das casas de banho, às paredes brancas dos hospitais. Ainda assim o ponto não é sobre a higiene per se; é sobre um certo ar de limpeza. Ou, mais precisamente, sobre a limpeza do olhar, a higiene da visão ela própria. Lavar mais branco purifica o olhar mais do que o edifício.” (WIGLEY, 2001). A formação em arquitectura de António de Macedo ainda na vigência do Movimento Moderno, conjugada com a influência do universo da ficção científica, talvez ajudem a explicar o seu fascínio pela tecnologia e maquinaria hospitalar. Esse fascínio torna-se evidente no belíssimo plano com Rui de Carvalho e Isabel Ruth em contraluz em frente de um painel de radiografias ou na sequência em que aguardamos pelo resultado dos exames que confirmarão o diagnóstico fatal de Clarisse, numa montagem que vai acelerando o ritmo e aumentando a tensão, mostrando imagens de aparelhos radiográficos em constante rotação. Há igualmente uma hegemónica presença do branco em *Domingo à Tarde*, apenas contrariada na incrível sequência da transfusão de sangue, última esperança de cura de Clarisse, em que Macedo abandona a película a preto e branco e permite que uma explosão de cor invada o écran, contaminando a própria arquitectura, já que as paredes reflectem também o tom dominante da cena.

A cidade reaparece numa das mais emblemáticas cenas do filme, em que Jorge descobre Clarisse numa boíte na parte antiga de Lisboa, abandonada ao prazer nocturno de encontros furtivos, em que os corpos de desconhecidos se aproximam sensualmente, numa experiência só possível por saber que a morte se acercava. É a representação da cidade nocturna enquanto lugar de liberdade, o único onde se admitia um relaxamento do quotidiano cerceamento dos costumes. Mas a recusa da cidade volta a ser acentuada por um desejo de fuga, materializado numa viagem em direcção à periferia por uma auto-estrada ainda em construção. Primeiro Jorge, e depois Clarisse, aceleram o carro num desafio à morte, numa alucinante sequência de ultrapassagens perigosas e curvas apertadas, que termina numa brusca travagem que os deixa a escassos centímetros de um tronco de árvore.

O filme acaba como começa, mas o que no início se mostra, isto é, o comboio a cortar o plano de prédios periféricos de uma Lisboa ausente, é agora apenas sugerido através do som do rodado nos carris e do apito ensurdecedor que leva Jorge ao desespero. Um ruído que no final do filme sabemos ser provocado por um maquinista que perdeu igualmente a mulher naquele hospital, espaço central de *Domingo à Tarde*. Apesar dos cortes impostos pela Censura em Portugal, onde o filme apenas estreou no ano seguinte, o filme foi seleccionado para a secção competitiva do Festival de Veneza de 1965, onde foi exibido na íntegra e aclamado pela crítica, obtendo o Diploma de Mérito.

Na sua segunda longa-metragem, *7 Balas para Selma* (1967), António de Macedo cria uma película inteiramente dedicada a Lisboa: “*7 Balas Para Selma* é que é o meu grande filme lisboeta.” (MACEDO, 2013). Foi também, e previsivelmente, o mais odiado filme do *novo cinema português*. Se em *Domingo à Tarde* dominava o preto e branco e um ambiente frio e opressivo, *7 Balas para Selma* explora ostensivamente uma Lisboa ultracolorida e *pop*, numa crónica de espionagem, tiros e perseguições, em total contraciclo com a ‘narrativa’ que se estava a construir em torno do novo cinema. A presença de Lisboa em *7 Balas para Selma* teve, para António de Macedo, “uma intenção maldosa e muitíssimo bem definida. Quando escrevi o guião fi-lo a imaginar determinados cenários, cores, geometrias e onírico-urbanizações e as suas facetas tinham a ver, muito concretamente, com a Lisboa que eu vivia e conhecia bem. Devo, de resto, acrescentar que a escolha de Lisboa para cenário constituía uma autêntica provocação, porque sendo o filme um *thriller* de aventuras policiais com muita acção e pancadaria - que o pobre espectador português, nessa época pseudo-pacata e salazarenta, estava habituado a que só acontecessem ‘nas Américas’ - obrigá-lo a ver perseguições nas Escadinhas do Duque e no Rossio, fugas em autocarros da Carris, raptos no Jardim da Patriarcal e lutas de morte no elevador de Santa Justa, era um verdadeiro insulto, sendo para mim uma experiência divertidíssima, pelo escândalo que certamente iria provocar (e provocou) e pelo gozo quase orgástico que esse delirante desafio me proporcionou, para grande fúria da *intelligentsia* bem pensante deste provinciano país.” (António de Macedo cit. in MOZOS, 2012: 11-15). António de Macedo

reconhece a intencionalidade na escolha dos cenários e as contrariedades que o filme, e ele próprio, sofreram: “Eu fui de propósito aos sítios mais conhecidos da cidade de Lisboa. E isto era impensável, eu tinha que ser crucificado. Um crime destes não podia ficar impune.” (MACEDO, 2013). E tanto assim foi que o filme garantiu a António de Macedo a hostilidade de quase todos os cineastas do novo cinema e o seu apagamento, próximo da censura, da historiografia do cinema português. “A própria história dele foi apagada. Nas histórias do cinema o nome de António de Macedo começou, literalmente, a desaparecer.” (SOUZA DIAS, 2014).

Fernando Lopes dirá que “*7 Balas* era o contrário de tudo o que tínhamos sonhado”; Paulo Rocha acrescentará, “António de Macedo é um *outsider*, um tipo esotérico de que é difícil descobrir as raízes, seduzido pela vanguarda, logo muito separado da corrente natural dos outros cineastas portugueses.” (Paulo Rocha cit. in MELO, 1996: 70). Mas caberá a João César Monteiro, nas páginas da revista *O Tempo e o Modo*, o papel de defender a ‘dama ofendida’. Dirigindo-se depreciativamente a António de Macedo como ‘Sr. Arquitecto’ – subentendendo-se que a formação em arquitectura desqualificava Macedo como realizador – César Monteiro acusará: “Um filme como *7 Balas para Selma* só pode ser encarado como uma empresa reaccionária carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal.” (MONTEIRO, 1969). A suposta traição terá sido intencional e Macedo reconhece: “Eu fazia parte do *cinema novo*, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos cinquenta, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a ‘escola do bocejo’. Eu faço um cinema de conteúdos e não um cinema de formas. Os meus colegas eram muito formalistas, muito gramaticais.” (António de Macedo cit. in LAMEIRA, 2012).

7 Balas Para Selma começa por mostrar as ruas da Lisboa antiga, centrando-se maioritariamente na Baixa, numa longa e alucinante sequência de perseguição, que se inicia no Elevador de Santa Justa com um simbólico *travelling* ascendente que revela uma vista da Lisboa pombalina, e que termina numa luta num autocarro de dois andares a percorrer a Rua do Ouro. Por razões orçamentais, e ao contrário da intenção inicial do

realizador, os cenários são, na sua grande maioria, reais, não deixando de revelar o fascínio de António de Macedo pela ficção científica. José de Matos-Cruz, um dos poucos críticos e historiadores que defendeu Macedo, escreveu: “Em *7 Balas para Selma* abundam, assim, correrias, perseguições de automóvel, caça ao homem, tiroteios, acrobacias, emboscadas, para além duma incidência sobre o insólito e a arquitectura da cidade, nos seus ritmos e mosaicos de quotidiano, onde germina o corpo subterrâneo da aventura. Para além da atracção de Macedo pela electrónica, a estética e as técnicas publicitárias, o que sobressai – sobre a montagem trepidante e o requinte acústico, o recurso a cores fortes e aos grandes planos ou a ambientação em cenários modernos – é o recorte duma sátira sobre o universo violento e implacável dos agentes secretos.” (MATOS-CRUZ, 1985: 124-125). A intriga policial de *7 Balas para Selma* gira em torno de um par de detectives que procura evitar que um aparelho electrónico chegue às mãos de um grupo de malfeitores, que assim dominariam o mundo. Mais do que a saga James Bond, como foi apontado à época, Macedo destaca como influências a banda desenhada e os ‘serials’, “fitas que o encantaram na infância e juventude, o *Flash Gordon*, eram esses modelos de fitas de peripécias.” (António de Macedo cit. in OLIVEIRA, 2014).

A vontade de inovar na linguagem cinematográfica, que sempre acompanhou o cinema de Macedo, é particularmente visível em *7 Balas para Selma*: “Filmar planos mais ou menos cautelosos, longos travellings, isso pode ser muito bonito e maravilhoso, e merecer notas magníficas, mas não chega. Isso não é difícil, é fácil de fazer, tanto assim que eu fiz, no *Domingo à Tarde*. O difícil é fazer um filme cheio de cambalhotas, de aventuras, de campos e contra-campos e tudo aquilo dar certo, não haver falhas de *raccord*. Os *raccords* são uma das grandes dores de cabeça desse tipo de cinema.” (MACEDO, 2013). O filme é marcado por personagens unidimensionais, uma heroína duplicada (uma Florbela Queiroz às vezes loura, outras vezes morena), por sequências numa lógica de ‘*cliffhanger*’ ou pelo uso extrovertido da cor. “Uma das surpresas foi a utilização quase *pop* da cor. As cores são usadas, não só pictoricamente mas arquitectonicamente, por painéis. Eu uso as cores por painéis nos meus filmes.” (MACEDO, 2013). Um dos exemplos mais emblemáticos dessa vertente *pop* é uma das cenas musicais do filme,

uma espécie de vídeo-clip *avant-la-lettre*, com Macedo a filmar um cenário televisivo e as próprias câmaras, num acto auto-reflexivo de se filmar a ele próprio, em que deixamos de perceber se o que estamos a ver é o filme ou as imagens que as câmaras dispostas no cenário captam. Uma outra cena, das mais longas do filme, mistura perseguições automóveis, intermináveis tiroteios, lutas com retroescavadoras e paisagens desérticas na margem sul do Tejo, num cenário que utiliza plasticamente a Ponte 25 de Abril, ainda em construção.

O advento tecnológico, que marcou fortemente a cultura popular e o cinema dos anos sessenta, tem, em *7 Balas para Selma*, a sua possível versão nacional. Há no filme um predomínio de cenários industriais e futuristas, com Macedo a escolher como lugares de acção armazéns, fábricas e salas de controlo de centrais eléctricas, a que acrescenta rudimentares simulações de maquinaria supostamente sofisticada, deixando-nos na dúvida se são resultado da falta de meios, da ingenuidade do realizador ou de um exercício de ironia pós-moderna. À distância de quase quarenta anos, impõe-se a última hipótese, já que era patente a vontade de Macedo, não só de ir contra um modelo que se começava a estabelecer no *novo cinema*, mas também provocar alguma crítica instalada, destruindo os cenários e filmando algumas sequências que pertencem a um universo quase *gore*, como a degolação, com um disco de vinil, de um dos personagens maléficos que abundam no filme. Como já alguns críticos chamaram à atenção, António de Macedo foi o mais *punk*, talvez o único, dos cineastas portugueses. O filme revela, para além de tudo o mais, a coragem de um realizador que segue o seu caminho e explora um imaginário muito pessoal, contra tudo e contra todos, fazendo de António de Macedo um autor incontornável do cinema português.

Depois de *Nojo aos Cães*, filme revolucionário que dirige em 1970 e de que não darei aqui conta, António de Macedo realiza, em 1972, a sua quarta longa-metragem, *A Promessa*, que escolhe um cenário muito semelhante ao retratado em *Mudar de Vida*, já que foi filmado no seio de aldeias piscatórias do centro e norte do país. O filme partilha algumas das características do *novo cinema*, nomeadamente o fascínio por um mundo rural em desagregação, num retrato da miséria e das difíceis condições em que a generalidade

da população portuguesa vivia, visíveis tanto nos locais escolhidos para as filmagens - as aldeias de Mira, Tocha e Gala, ainda com formas palafitas de construção vernacular -, como no retrato dos personagens, presos a castradoras concepções religiosas da sexualidade e a duríssimas condições de trabalho. A única alternativa era a guerra em África ou a emigração, daí que nas aldeias portuguesas do final dos anos sessenta praticamente já só vivessem mulheres, crianças e velhos.

A *Promessa* foi o primeiro projecto de cinema de António de Macedo, que propôs a Cunha Telles fazer o filme logo depois deste ter produzido *Os Verdes Anos* e *Belarmino*. Macedo, no entanto, impôs como condição inabalável que o filme fosse rodado em película a cores, o que o produtor recusou por ser demasiado dispendioso. António de Macedo avançará então para a realização de *Domingo à Tarde*, a preto e branco, e por esse motivo *A Promessa* só se conseguiu materializar em 1972, já durante a vigência do Centro Português de Cinema, cooperativa de cineastas financiada pelo Fundação Calouste Gulbenkian. “*A Promessa* era um filme que eu sonhava fazer desde 1957, quando o Bernardo Santareno me ofereceu o livro dele; sempre fomos muito amigos. Foi um filme muito caro, houve aliás conflitos com os meus colegas.” (MACEDO, 1998).

No início d’ *A Promessa*, um grupo de ciganos atravessa numa carroça as dunas onde assentam as casas de uma dessas aldeias à beira-mar, procurando ajuda para um dos seus membros que tinha sido ferido. João (João Mota), o sacristão da aldeia, e Maria (Guida Maria), a sua mulher, oferecem-lhe asilo e comida, que acreditam ser suficiente, já que as feridas não parecem profundas. Enquanto esperam pelas melhoras do companheiro, os outros ciganos instalam-se numa praia próxima e rapidamente se empenham em vender relíquias pagãs aos locais, aproveitando-se da sua curiosidade e pouca instrução. Quando raptam e violam uma rapariga da aldeia, e desaparecem deixando para trás o companheiro ferido, instala-se o medo entre a população, ambiente que é filmado num tom de *western spaghetti* atlântico. À medida que vai recuperando as forças, Labareda (Sinde Filipe), o cigano ferido, estabelece amizade com quem o acolheu e muda-se para um moinho velho, onde se prepara para confrontar os irmãos. Maria continua a prestar-lhe cuidados e ajuda, o que origina um crescendo de boatos na

aldeia, já que todos sabiam da promessa que tinha feito com o marido antes do casamento: os noivos permaneceriam fiéis a um voto de castidade se o pai de João regressasse são e salvo de uma noite de tempestade no mar. Passado um ano, a ansiedade da não consumação do casamento ameaça o casal, o que é agravado pela presença de Labareda.

Do ponto de vista da arquitectura, *A Promessa* tem hoje o valor de documento histórico, pela forma como nos dá a conhecer um tipo de aglomerado entretanto desaparecido, e que o relaciona com o *Inquérito à Arquitectura Popular*, livro publicado no início dos anos sessenta que influenciou fortemente a arquitectura daquele período. Essas aldeias são constituídas por um alargado conjunto de casas de madeira sobre estacas ou assentes em muros, reduzidas a elementos básicos e quase todas iguais, sublinhando uma identidade comum em detrimento de manifestações individuais, como hoje é regra. A sequência de abertura de *A Promessa* apresenta esse contexto espacial, numa história que só existiria naquele lugar, naquelas condições, filmando a aldeia através de uma vista aérea, num virtuoso movimento de câmara que mostra o aglomerado de casas sobre o areal e acabando num plano mais aproximado de uma das casas onde se centrará parte da acção. Esses planos iniciais do filme “mostram a aldeia exactamente como ela era naquela altura e isso já não existe, deitaram tudo abaixo.” (MACEDO, 2013). O processo de reconhecimento que António de Macedo e a sua equipa fizeram na preparação do filme assemelha-se ao que as equipas de arquitectos desse *Inquérito à Arquitectura Popular* levaram a cabo. “Eu fui para lá fazer uma série de inquéritos, gravações e filmagens prévias. Fiz um levantamento exaustivo e descobri aquela zona. Concentrei-me na Tocha, que era onde havia um maior aglomerado, porque eram casas em cima da areia, hoje já não está assim.” (Ibidem). “Fui para aquela região com o António Casimiro, que era o cenógrafo e o figurinista, mais o director de fotografia, o Elso Roque.” (MACEDO, em linha). Os desenhos de António Casimiro são tanto de levantamento da arquitectura das aldeias como instruções para a construção dos cenários em estúdio, onde foram filmadas todas as cenas com interiores. Elso Roque tinha sido director de fotografia de *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha, e a fotografia que compôs para *A Promessa*, em consonância com a ousadia formal de Macedo, proporciona

momentos de quase exaltação, como na poderosa cena do rapto na praia, com imagens em câmara lenta e uma contínua repetição dos gestos, ou na pictórica última cena do filme. “Na *Promessa*, António de Macedo, procurou um exagero visual que compensasse o exacerbamento passional da peça de Bernardo Santareno, criando um universo claramente dinâmico da praia e do povo que a habita, mais em torno do gesto e da posição que da palavra.” (PINA, 1978: 57).

A estreia do filme esbarrou num impasse, já que a Censura obrigou ao corte de duas cenas fundamentais: um diálogo entre padres sobre o comércio das esmolos e a derradeira cena em que o casal finalmente consuma o casamento na presença do morto Labareda, ouvindo-se em fundo um cântico popular religioso. António de Macedo recusou-se a cortar as cenas proibidas e Fernando Lopes, enquanto presidente do CPC, liderou a comitiva que foi defender o filme perante a Censura. Apesar das divergências artísticas, os cineastas do *novo cinema* mantiveram-se unidos na luta contra a Censura e contra um regime sufocante. “Queríamos fazer um cinema de livre criação artística. Nisto estávamos de acordo. Depois do 25 de Abril, isso desapareceu, aí passaram a ser as divergências pessoais a ter mais importância.” (António de Macedo cit. in LAMEIRA, 2012). A *Promessa* obteve um significativo sucesso comercial, para o que não terá sido irrelevante o facto de ser a primeira obra portuguesa a mostrar dois corpos nus, mas provocou, mais uma vez, acesa polémica no meio cinematográfico e na crítica nacional, com a *Cinéfilo*, cujo editor era o mesmo Fernando Lopes que defendeu o filme perante a Censura, a atacar violentamente o filme. Apesar do injustificado descrédito de António de Macedo junto dos seus correligionários do novo cinema e da crítica portuguesa, A *Promessa* foi o primeiro filme português a ser oficialmente seleccionado para o Festival de Cannes, em 1973, onde foi muito bem recebido pela crítica internacional. No mesmo ano, vence o primeiro prémio do Festival de Cartagena e no ano seguinte, volta a ser premiado nos Festivais de Belgrado e de Teerão.

Depois de 74, o arquitecto-realizador fez ainda mais sete longas-metragens, mas nos últimos vinte anos deixou de ter condições para continuar a filmar, dedicando-se ao ensino e à investigação. Em conjunto com as curtas-metragens que realizou, António de Macedo consolidou, nas três longas-

metragens que aqui analisei, um percurso de uma notável singularidade, quer ao nível dos temas abordados, quer ao nível técnico e formal, quer na forma como filma o espaço, contribuindo significativamente para a diversidade do novo cinema, o que, depois de anos de apagamento na história do cinema português, começa finalmente a ser reconhecido. Recentemente a Cinemateca organizou uma retrospectiva da obra de António de Macedo, publicando um catálogo; a Academia Portuguesa de Cinema editou *Domingo à Tarde* em DVD; estreará em breve um documentário de João Monteiro sobre o seu cinema, *Nos interstícios da realidade*; e no concurso de Apoio à Finalização de Obras Cinematográficas 2015 do ICA foi-lhe atribuído um subsídio para *O Altar dos Holocaustos*.

Referências bibliográficas

- Lameira, João (2012). “O maverick do cinema português”. In: *Público*, 07 Setembro 2012.
- Macedo, António de (em linha). Entrevista a David Soares. Disponível em: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt>. Acesso em 10-IV-2016.
- Macedo, António de (1967). “Domingo à Tarde”. In: *Semana do Novo Cinema Português*. Porto: Cineclubes do Porto, p. 50.
- Macedo, António de (1998). Entrevista no documentário *Novo Cinema, Cinema Novo*.
- Macedo, António de (2013). Entrevista conduzida por Luís Urbano no dia 18 de Janeiro de 2013.
- Matos-Cruz, José (1985). “7 Balas para Selma”. In: *Cinema Novo Português 1960-1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Melo, Jorge Silva (eds.) (1996). *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, João César (1969). In: *O Tempo e o Modo*, n.º 67, Janeiro de 1969.
- Mozos, Manuel (org.) (2012). *O Cinema de António de Macedo*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Oliveira, Luis Miguel (2014). *Sete Balas Para Selma*. Folhas da Cinemateca Portuguesa.

- Pina, Luís de (1978). *Panorama do Cinema Português (Das Origens à Actualidade)*. Lisboa: Terra Livre.
- Sousa Dias, Susana de (2014). Entrevista no documentário *Nos Interstícios da Realidade – O Cinema de António de Macedo*.
- Wigley, Mark (2001). *White Walls. Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press.

FORÇAS, FIGURAS. NOTAS SOBRE A ARTE FIGURAL DE PEDRO COSTA

Diogo Nóbrega¹

Resumo

Tomando como horizonte a filmografia de Pedro Costa, este artigo funcionará como cartografia das condições de possibilidade de uma análise propriamente figural (analyse figural) da sua obra, cujo escopo seja definir o processo concreto elaborado pelos seus filmes na construção de um tipo próprio de figura humana (corpo).

Fá-lo-emos em três momentos. Primeiro, desenharemos uma arqueologia básica do conceito de figural (Lyotard), de acordo, por um lado, com a sua operacionalização pelo cinema (Brenéz) e, por outro, com a sua correspondência originária com o trabalho do sonho (Freud), tal como com uma ideia de força vital. Segundo, analisaremos o conceito de captura de forças (Deleuze) no âmbito da sua aplicação à obra de Francis Bacon. Finalmente, procuraremos traçar os princípios elementares de uma reversibilidade de ambos os conceitos no espaço cinematográfico do autor português, aqui considerado no quadro de um duplo movimento: como ruptura figural com uma prática normativa da forma; como figuração criadora de uma nova espécie de figura e de presença, a presença como diferença, pura forma-em-devir.

Palavras-Chave

Força. Figura. Figural. Corpo. Devir.

1. Doutorando em Estudos Artísticos - Arte e Mediações pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Contato: diogo_nobrega@hotmail.com.

O corpo já não é o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo.

Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo / Cinema 2*

O figural e o trabalho do sonho

O conceito de “figural” – forjado por Lyotard em *Discours, Figure* (1971) – tal como vem sendo recebido e transformado no plano dos estudos fílmicos por investigadores como Nicole Brenez, Jacques Aumont ou Phillipe Dubois, designa a disposição da imagem para se pensar a si mesma, afirmando-se como superfície sensível, facto cinematográfico², insubordinável às estruturas da linguagem, ou aos modelos dominantes da re-presentação inscritos num destino do cinema enquanto fábula.

Não se trata, pois, de reduzir o objecto fílmico a noções que o precedem e que nele serão identificáveis de acordo com procedimentos de analogia, mas de considerar os filmes em-si, de “reter o lucro”, na expressão de Rimbaud, face aos movimentos concretos de invenção figurativa que trabalham em cada filme, que os constituem, e que nos permitem reformular, expandindo, o conceito de figura. Joga-se, a este nível, uma analítica outra, propriamente figural, que reenquadre a imagem fílmica enquanto modo específico da matéria, para além de um regime particular de legibilidade, visibilidade, ou, ainda, de rerepresentação mimética da realidade. Tudo se passa como na célebre fórmula deleuziana: “*Une image ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle même toute sa réalité*” (DELEUZE, 2003: 199).

Dir-se-á, então, que o figural intervém não como espaço de oposição (ou irredutibilidade) visual face a ordens e ordenações outras, como a do discurso, por exemplo, mas como espaço de uma diferença constitutiva do

2. A noção de “facto cinematográfico”, tal como aqui a entendemos, encontra a sua genealogia mais imediata no espaço pictural/conceptual de Francis Bacon. Note-se, a esse respeito, o enunciado deleuziano: A questão, diz, pois, respeito à possibilidade de entre as figuras simultâneas haver relações não ilustrativas e não narrativas, nem sequer lógicas, sendo que a tais relações chamaríamos, precisamente, *matters of fact*. (DELEUZE, 2011).

sensível: nem legível, nem visível, nem imagem, nem re-presentation, mas devir. O que se dá a ver não é o resultado de um processo acabado de *mise en forme*, mas o espaço aberto do processo *en œuvre*, pura heterogeneidade. Uma abordagem desta natureza inaugura, como se depreende, uma instabilidade fecunda no conhecimento sobre a imagem, reentendendo-a no espaço aberto da sua fragilidade, espessura ou densidade própria, da sua opacidade eventual, potencial, i.e, das suas “virtudes problemáticas”, recuperando a terminologia de Brenez (1998).

Perguntar-se-á, rigorosamente, que tipo de análise poderá tornar possível a extensão de tal abertura, sem cair no indefinido, no abstracto? Como, por exemplo, escrever sobre cinema sem rerepresentar a obra, descrevendo-a, ou sem ceder à vacuidade de um gesto (uma inscrição, um enunciado) que se desloque entre o sentimental e uma espécie de metafísica aplicada? Neste particular, Brenez parece conceder-nos, tentativamente, algumas pistas:

L'analyse figural n'est pas une méthode doctrinaire et n'a pas vocation à le devenir: elle ne vise qu'une chose, la prise en compte de dimensions et de problèmes paradoxalement négligés dans les films et, à cette fin, s'appuie sur la mise en œuvre de quelques principes pratiques qui en aucun cas ne forment préceptes. Il s'agit d'une ouverture analytique à partir des films eux-mêmes et non d'une réglementation terminologique. (À la rigueur, la seule formule irrévocable serait la mise en garde de Gilles Deleuze: “Expérimentez, n'interprétez jamais (BRENEZ, 2015).

O texto fundador de Lyotard encontra o seu traçado genealógico na fenomenologia, por um lado, designadamente no último Merleau-Ponty, orientado para os espaços de invisibilidade do visível³, e, por outro, no desejo, no sonho e no inconsciente da psicanálise, método fundador, afinal, do primeiro protocolo clínico a não ser dominado pelo primado do visível.

3. A propósito de um diálogo e, de certo modo, de um contínuo de sentido entre Merleau-Ponty e Lyotard, poder-se-á consultar a análise de François Aubral disponível em AUBRAL (1999). Fará sentido, também, no quadro de um aprofundamento da temática pontiana, considerar o estudo de José GIL (1996); ou, ainda, a intervenção de Georges Didi-Huberman propondo-se como superação da oposição visível/invisível, através do conceito de visualidade, em DIDI-HUBERMAN (2011).

Poder-se-ia dizer, numa breve referência ao pensamento de Freud, que, entre um conteúdo latente (*Traumgedanke*), que decorre do desejo, e um conteúdo manifesto do sonho, o seu trabalho opera uma transformação (*Entstellung*), vale dizer, uma des-figuração. Não se trata, pois, aqui, de um processo de interpretação, comentário ou ilustração de uma ideia abstracta numa forma concreta, de um conteúdo latente num conteúdo manifesto. O que o trabalho do sonho (*traumarbait*) dá a ver, não é um discurso grafado sobre o desejo, mas a potência transgressiva de um desejo-em-acto, definindo um espaço original/originário que se não estrutura como linguagem, mas como campo de forças.

É precisamente neste espaço que Lyotard faz emergir a noção de figural, remetendo para um trabalho (uma crueldade, diria Artaud) do desejo sobre a figura como ordem pré-existente, autorizada. É este o sentido da sua fórmula: “*il y a une connivence radicale de la figure et du désir*” (LYOTARD, 2002: 271). Segundo o filósofo francês, o desejo investe a figura sob a forma de uma transgressão, de uma des-figuração. Freud considerava, de facto, que a satisfação do desejo no sonho não decorre da possessão e da fruição do objecto desejado. Inversamente, contém, em-si, a ausência desse objecto: “*Le désir – escreve o autor – se constitue comme puissance de plaisir sans satisfaction de besoin*” (FREUD, 2012: 273). Neste contexto, os órgãos não têm por função satisfazer uma necessidade, mas devir zonas erógenas. O corpo, por sua vez, devém “sem órgãos”, fragmentado, des-figurado. O projeto conceptual de Lyotard, experimenta, precisamente, o impacto e a consistência do desejo em œuvre sobre a figura, ferindo-a, violentando-a, des-figurando-a⁴. Conclui o filósofo: “*Tels sont donc les modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité: transgression de l’object, transgression de la forme, transgression de l’espace*” (LYOTARD, 2002: 279).

4. Olivier Scheffer falará de uma figura-desfigurante, desfigurada. Veja-se, a esse título, SCHEFFER (1999).

Captura de forças e imagem

No quadro particular em que nos encontramos, não seria despidendo aproximarmos, através de um exercício comparativo, o “desejo” de Lyotard de uma determinada ideia de “força vital”, tal como a entendeu Nietzsche⁵, mas também, como veremos, Simondon ou Deleuze. É Olivier Scheffer quem propõe o problema:

On pourrait rapprocher ce désir de la force vitale, telle qu'elle s'entend depuis Nietzsche (...) Lyotard pense le désir comme un vitalisme foncier dont l'essence est de se manifester, de se montrer. La manifestation du désir est celle d'une transgression, d'une violence deformante et défigurante, car telle est la force constitutive du désir que d'être violence faite à un ordre législatif préalable (SCHEFFER, 1999: 920).

A noção de força tem uma longa história modulada no léxico da língua em que se exprimiram aqueles que fizeram a evolução do conceito, ora filósofos, ora físicos.

Essa história ficará, aqui, necessariamente, por cartografar. Dir-se-á, apenas, que ela começa, pelo menos, com Aristóteles e expande os seus avatares com Galileu, Newton, Leibniz, Faraday, Maxwell, Helmholtz, Nietzsche, Einstein, Heidegger, Simondon, Deleuze e muitos outros.

A obra do estagirita determina-se, efetivamente, como territorialidade primitiva/privilegiada, para qualquer exercício arqueológico sobre o conceito. É no espaço preciso de um estudo relativo ao movimento que caracteriza a natureza (*phusis*) e as suas diferentes modalidades (*mudança, deslocamento, geração, destruição*), que Aristóteles faz intervir os conceitos de *dynamis*, por um lado, e de *energeia* e *entelekheia*, por outro, de modo a diferenciar a força potencial (o “poder de”, mas, também, a “possibilidade de”, como esclarece Agamben⁶) e a força-em-ação (a energia ou enteléquia que coloca um corpo em movimento).

5. Aquilo que é vivo – escreve Nietzsche – quer manifestar a sua força (1999: 25).

6. Recordemos, neste particular, a análise expandida do filósofo italiano: “Queste domande ci introducono immediatamente nel problema di quel che Aristotele chiama *dynamis*, *potenza* (un

Não é este o local para uma reabertura exaustiva do dossier filosófico concernente ao pensamento de Aristóteles, propósito que excederia largamente os limites deste artigo e a nossa competência⁷. Dir-se-á, *en passant*, que o filósofo se desloca da física para a metafísica atribuindo à oposição “Potencialidade”/ “Atualidade” um valor ontológico que lhe permitirá, não apenas distribuir e justificar as categorias relativas ao ser, mas descrever o processus que permite a passagem de um ser-em-potência para um ser-em-ato. A este respeito parece oportuno recuperarmos a intervenção da filósofa e helenista francesa Barbara Cassin no seu *Vocabulaire Européen des Philosophies / Dictionnaire des intraduisibles*:

La dynamis aristotélicienne peut être utilisée pour designer tous les types de forces (physique, morale, politique, divine) qui seraient nommée potestas, mais aussi la potentialité nommée potentia, ou la faculté de (virtus), voire la possibilité (possibilitas) (CASSIN, 2004: 458-459).

No quadro da obra de Aristóteles, é o desdobramento da força potencial enquanto ação em vias de se fazer, i.e, de um movimento sem arché nem telos, capturado no seu funcionamento, um movimento intersticial, portanto, em figura de intervalo entre (*inzwischen*) um fim projetado e um fim advindo, que interessou, como se percebe, ao processo de des-figuração (*Entstellung*) freudiano entre conteúdos latentes e manifestos no “espaço” do sonho, e que importará destacar, doravante, a respeito de Deleuze, como se a filosofia não conservasse senão o momento de passagem entre dynamis e energia, processo que o filósofo francês declinará e reformulará ao longo de todo o seu pensamento, com o conceito de devir e o devir desse conceito.

termine rispetto al quale sarà bene ricordare che esso significa tanto potenza che possibilità e che i due significati non andrebbero mai disgiunti, come purtroppo avviene nelle tradizioni moderne)” (AGAMBEN, 2006).

7. Não deixaremos de referir, ainda assim, que, a respeito das investigações do filósofo sobre a potência e o ato, a leitura do seminário de 1931 de Heidegger continua a ser indispensável, exercendo uma influência relevante no pensamento contemporâneo, designadamente na obra de Agamben. Consulte-se, a esse título, HEIDEGGER, 1990.

É no momento em que se propõe consagrar um estudo à pintura de Francis Bacon, momento preciso em que se propõe, também, de um modo mais vasto, esboçar uma semiótica que reúna todas as artes à volta de um lógica da sensação, que Deleuze recaptura a noção de força herdada da física e da filosofia, transformando-a num dos seus principais personagens conceptuais.

O oitavo capítulo do ensaio dedicado a Bacon, designado, precisamente, *pintar as forças*, começa do seguinte modo:

De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, da sua autonomia respectiva, da sua eventual hierarquia, perde toda a importância. Porque há uma comunidade das artes, um problema que lhes é comum. Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. É aliás esta a razão pela qual nenhuma arte é figurativa. É exactamente o que significa a fórmula célebre de Klee: “Não se trata de dar o visível, mas de tornar visível”. A tarefa da pintura define-se como tentativa de tornar visíveis forças que o não são (DELEUZE, 2011: 111).

O problema determina-se claramente. Em pintura, como nas outras artes, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. Dir-se-ia que o gesto deleuziano declina, no seu movimento, todas as posições que, historicamente, pensaram ajustar a “questão das artes” elaborando a partir de uma certa ideia de re-apresentação figurativa (ou não) da realidade. A captura imanente de forças substitui-se à produção de formas: não se trata já de uma lógica reduplicativa face às formas existentes do real e da história da arte, ou de inventar formas outras, por meio de qualquer revolução formal. Antes, trata-se de tornar sensíveis forças realmente existentes, fazendo do artista uma espécie de operador no plano de uma sintomatologia das forças, de uma etiologia estritamente imanente, i.e, de uma lógica da sensação.

O carácter propriamente clínico de um tal captura depara-se-nos, deste modo, mais ou menos evidente. Parece jogar-se, aqui, uma dimensão receptora particular que nada tem que ver com passividade, mas que se

poderia designar por modulação concreta de forças reais, recuperada por Deleuze a partir da análise de Gilbert Simondon da individuação enquanto operação intensiva sobre um complexo de forças existentes (SIMONDON, 1998).

Um ajustamento conceptual neste sentido, herdeiro, a todos os títulos, de uma ideia propriamente nietzscheana do artista como médico da civilização, procedendo ao diagnóstico de forças (ainda) não sensíveis que se agitam num plano de imanência do *corpus* social, havia tido lugar, anteriormente, na obra de Deleuze, aplicada à literatura, designadamente à obra de Proust, de Kafka ou de Sacher-Masoch. Este último, por exemplo, exploraria os efeitos de subjetivação do masoquismo, revelando os seus mecanismos, não por qualquer defeito ou perversão, mas por ser, precisamente, escritor. É na qualidade de escritor, de artista, que Sacher-Masoch revela determinadas forças, posturas e relações que, sem a sua intervenção, permaneceriam ocultas, insensíveis (DELEUZE, 2007). Estamos ao nível de uma articulação problemática da literatura enquanto técnica produtora de afectos, enquanto *phénoménotechnique*, para nos servirmos do vocabulário de Bachelard. E é, justamente, nessa medida que Deleuze poderá falar, por um lado, de um “efeito Masoch” ou de um “efeito Proust” para essas margens da sexualidade que são o masoquismo e a homossexualidade, ou, por outro, de um “efeito Artaud” dobrando os limites do psiquismo e da linguagem, entre outros efeitos. A arte como exercício clínico situa-se, portanto, no plano do real, não do imaginário. E é a inscrição do gesto poético do artista num espaço propriamente empírico, enquanto gesto des-ocultador, como diria Heidegger, das forças reais que trabalham o campo social, que outorga, por sua vez, à arte uma dimensão outra, imediatamente crítica.

Desenvolvendo, poder-se-á dizer que a ideia de uma modulação de forças-em-acto sobre a matéria, ou melhor, sobre os materiais, recuperada, como referimos, de uma física da intensidade de Simondon, oferece-se como território particularmente fecundo⁸. Ali se determina uma acepção

8. Philippe Dubois, ancorado nos estudos pioneiros de Auerbach a propósito da etimologia e do campo semântico da noção de figura, recorda, precisamente, a associação originária, formal, entre figura e modulação.: Le sens premier et basique du mot est ainsi celui de “forme plastique” (extérieure): Fictor, cum dicit fingo, figuram, imponit – “le modeleur (sculpteur), quando il dit “je modèle”, impose

particular de individuação enquanto modulação, i.e, enquanto correlação de forças e materiais, não como imposição de uma forma sobre uma matéria passiva (Simondon, 1995). Esta análise permitirá ao autor desenvolver uma metafísica e uma epistemologia da intensidade, interceptada por Deleuze no plano de um pensamento estético. Uma forma é, doravante, um campo de forças, uma montagem móvel e provisória de forças tornadas sensíveis. A pintura de Bacon apresentar-se-á, neste particular, para Deleuze, como exemplo acabado de uma lógica simondoniana. Nos seus efeitos de deformação e des-figuração da figura, a sua imagem enuncia as relações do corpo existente com as forças que o afectam.

O que Deleuze designará, aqui, por figura será, precisamente, o modo específico da matéria pela qual Bacon dará a ver (e aqui “dar a ver” no sentido de Didi-Huberman, ou seja, “inquietar o ver”) as forças, as expectativas, os surtos, se se quiser, que trabalham num plano imanente do corpo. Deleuze e Lyotard nunca estiveram tão próximos. Visando a figura para além do discurso, procurando libertá-la da supremacia da história, da narração, da ilustração, etc., o projecto de Lyotard não operava por superações/reduções de natureza formal, abstratizantes. É a partir da figura que o seu projeto se reveste de um desejo profundo de medir (e exprimir) um espaço outro que, justamente, escapa aos limites do textual e da ordem discursiva: o outro da linguagem, o seu plano, propriamente, imanente, figural. Num gesto que se diria convergente com o de Lyotard, Deleuze, a propósito de Bacon, exprimir-se-ia nos seguintes termos:

A pintura não tem um modelo para representar, nem uma história para contar. A partir daqui a pintura tem, por assim dizer, duas vias possíveis para escapar ao figurativo: em direcção à forma pura, por abstracção; ou então em direcção ao figural puro, por extracção ou isolamento. Se o pintor permanece na Figura, se toma a segunda via, será pois para opor o “figural” ao figurativo (DELEUZE, 2011: 34).

une figura à la chose (1999: 12).

Bacon nunca pretendeu aplicar/renovar um eventual vocabulário das formas. A sua ação plástica interveio num plano outro, como subtração figural, ou, rigorosamente, como resultado de um reconfiguração do gesto pictórico enquanto captura de forças: o facto pictural liberta-se da organização óptica de um regime re-presentativo em favor de uma semelhança mais profunda, i.e, do trabalho da força sobre a figura, da abertura de um espaço figural da pura presença do corpo afectado.⁹

Cinema, corpo e intensidade

Face à reversibilidade de um espaço conceptual desta natureza, dever-se-á perguntar como ele funciona no plano da experiência cinematográfica? Aqui, a obra de Pedro Costa, progredindo, de filme para filme, cada vez mais depurada, rejeitando, a cada nova imagem, que o sensível se revista, designadamente, da forma securizante de uma história a contar (ou de um modelo a reproduzir), parece apresentar-se como resposta decisiva. Tal como em Bacon, está em causa a construção de um dispositivo de captação que liberte a figura do paradigma re-presentacional. Tal figura reenvia para uma ideia de traço¹⁰ específico, clínico, se se quiser, das artes plásticas, i.e, determina uma forma criativa (provisória), não o resultado de uma reprodução mecânica. Efetivamente, o autor não imita um referente, permite-lhe revelar-se a partir do real (BRENEZ, 1998).

9. O ideia de corpo que aqui se manifesta, distancia-se de uma filosofia do “corpo próprio”. Antes, parece remeter para a já célebre noção artaudiana de um corpo-sem-órgãos, tal como resgatada e transformada por Deleuze ao longo de todo o seu pensamento: *On peut croire que Bacon reencontre Antonin Artaud sur beaucoup de points: la Figure, c'est précisément le corps sans organes* (Deleuze citado por SAUVAGNARGUES, 2007: 51).

10. O desdobramento do conceito de traço é, aqui, fundamental. Bragança de Miranda, recuperando o pensamento de Benjamin, afirma uma acepção de traço (*spuren*) por oposição à de aura (1998: 95). Derrida, por sua vez, encontrará a expressão radical de um pensamento da “diferença” numa noção renovada de traço (*trace*) como intervalo (*écart*) entre passado e futuro: *Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-espaço do tempo ou devir tempo do espaço (temporização)*. (...) Uma vez que o traço não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence à sua estrutura (DERRIDA, 1986: 43-44; 62).

Joga-se, a este nível, uma devolução do trabalho cinematográfico ao corpo humano. Este, no entanto, não se limita a uma simples exterioridade revelando e constituindo a forma do ser. Exprime, também, uma espessura interior, um “dentro”, esboçado, precisamente, como energia material, como experiência da carne, fazendo da imagem um espaço de imanência corporalmente inscrito, onde os signos que representam devêm sintomas que encarnam (DIDI-HUBERMAN, 2007).

A nossa hipótese de investigação é, então, a seguinte: na imagem do cineasta português a figura não opera já como interpretação da palavra segundo uma lógica de encarnação visual do escrito (a história, o argumento, a certeza central que a precede..), mas como forças-em-ato, desenhando a superfície de emergência de uma *presença como diferença*, como possibilidade infinita, pura forma-em-devir.

A figura do corpo como diferença (ou o corpo como figura da diferença, como “formulação” provisória, como diferença-em-acto¹¹), imagem por pensar do pensamento, segundo nos parece, é esse modo específico da matéria atravessando ordens de variação sensível, intensa. *Esse corpo* – escreve Nancy - é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada, etc., etc (2000: 16). É o corpo como multiplicidade, como heterogénese, (a célebre *motilité* de Artaud). É o corpo como *atletismo afectivo*, arriscando-se no tempo, como efeito-corpo, efeito-Vanda, efeito-Ventura. Está em causa um processo de elaboração da figura humana a um nível propriamente figural, como substância de uma potência cinematográfica disruptiva, capaz de dobrar os limites de uma doxa da re-representação. A figura é, aqui, face um tal regime da imagem, o atributo que o limita e o acaba: a morte é a figura, é o *espaçamento mortal do corpo* (NANCY, 2000: 16).

11. Parece poder abordar-se uma figuração da presença lançada num trabalho do apagamento (*effacement*): não a sua negação pura e simples, mas sim o seu momento diferencial ou “diferante” (*différent*), como diria Derrida. Veja-se, neste sentido, a análise luminosa de Huberman ao conceito derridiano em DIDI-HUBERMAN (2011).

Dever-se-á precisar que, como em Bacon, a ruptura figural do gesto e da pesquisa plástica de Costa, não se faz, como se percebe contemplando as suas imagens, em favor de uma abstratização universalizante, essencialista da figura humana, como nalguns cinemas mais ou menos apressadamente designados por “experimentais” (SALVADÓ, 2010). Antes, faz-se por uma re-singularização do humano, necessariamente crítica e clínica, no quadro de uma modulação das forças que nele trabalham.

Tudo parece passar-se, como se disse, no plano de uma des-figuração de um regime medial afecto à “dinastia da representação”, na expressão de Foucault, vinculada à história, ao conflito, a um tratamento da figura como agente de elucidação dramática. O que um regime re-presentativo operacionaliza, face à figura humana, é, rigorosamente, uma privação da potência (aquilo que Aristóteles designava por *adynamis*, por oposição ao conceito de *dynamis* já aqui referido). Ora, o que a ruptura de Costa significa, desde logo, é um reinvestimento do humano enquanto ser-em-potência, exposto já não como pura *presença*, mas como puro *meio sem fim*. A emoção, a sensação, o pensamento emergem enquanto gestos, micro-afecções: a pequena dúvida nos olhos, *aquela leve tremor nos dedos* (COSTA, 2012: 29). Estamos ao nível do que José Gil, na pintura, ou Raymond Bellour, no cinema, apoiados nas teses de Daniel Stern, designariam por *percepções amodais*, *afectos de vitalidade*, qualificando a natureza enigmática da força enquanto estímulo perceptivo referido às formas, às intensidades, aos ritmos, aos afectos (BELLOUR, 2009). Joga-se, neste domínio, o que há de mais subjetivo e singular na vida psíquica e corporal do indivíduo. E é, rigorosamente, aqui que se deverá buscar o sentido possível de uma poética das forças.

Esta vida de ritmos originais não é própria apenas de um cinema assim produzido: encontra-se em todos os movimentos do quotidiano. Mas Costa transforma-os, condensando-os e concentrando-os onde se achavam dispersos, ampliando-os quando eram imperceptíveis na vida, pondo-os no centro do movimento filmado, fazendo da imagem o local de traços de expressão que se caracterizam pela sua intensidade. *Local*, aqui, no sentido que Nancy lhe confere:

Local não deve ser entendido no sentido da porção de terreno da província ou do território reservado. Mas no sentido pictural da cor local: a vibração, a intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um acontecimento da pele, ou de uma pele como lugar de acontecimentos (2000: 17).

No quadro de uma taxinomia da figura no cinema de Pedro Costa, poder-se-á, finalmente, falar da figura como uma determinada ideia de corpo. Ora, a ideia de corpo que ali se explicita, com particular incidência de *Ossos* em diante, é, inevitavelmente, uma ideia de sujeito, uma arqueologia da subjetividade, ou melhor, da corporeidade do humano como prática de subjetivação, como algo que define e delimita um espaço que lhe é familiar e dentro do qual estabelece um em-casa, uma ecologia do próprio. O corpo exerce-se como des-figuração radical de um sujeito plenamente constituído (“*un sujet unaire*”, como diria Lacan). Em Costa, a figura do sujeito Vanda, por hipótese, não é uma entidade anterior e possibilitante relativamente aos modos do corpo, não se fixa numa identidade unitária, complexifica-se afirmando-se como prática, processo, devir-sujeito. Vanda não tem um corpo: é um corpo.

Dir-se-á, concluindo, que a questão do sujeito convoca, necessariamente, a análise do dispositivo em que este se deixa capturar, ou melhor, do dispositivo como exocondição de possibilidade de sujeito, aliás, de um devir-sujeito. Efetivamente, arriscar modos outros de ver/sentir, novos regimes de produção da realidade, é a potência criadora do cinema de Costa, a base da sua experimentação figurativa: reduzir, abreviar até à intensidade, definir uma economia criativa em função das forças que se exercem sobre um corpo.

Dever-se-á, pois, indagar como o dispositivo de captação que Costa vem desenvolvendo, progredindo de um regime analógico para um regime digital de produção, intervém como *zona* encarregada de des-fazer as coordenadas históricas do aparelho (*l'appareil*) cinema, i.e, a maquinaria pesada, a extensão das equipas, as estruturas hierárquicas, os mapas de produção, os períodos limitados de rodagem, etc., em favor de uma redução drástica dos meios humanos, económicos e tecnológicos envolvidos. Está em causa

a abertura de um espaço (uma posição), que redefina a própria experiência cinematográfica. No momento em que o vórtice da técnica liquefaz a solidez da terra e a própria distinção milenar que a afirmou contra o mar (não por acaso o internauta fala em navegar a rede/vida) Costa radicaliza a ideia de posição enquanto estratigrafia de um modo de habitar que confronta o inumano com o humano: *um estúdio reservado* – diz - *onde o cinema possa recomeçar* (COSTA, 2012: 65). É este, de facto, um enquadramento possível da já célebre frase de João Bénard da Costa: *o século XXI abriu com No Quarto da Vanda* (2009: 185).

O que parece jogar-se na frase enigmática de Bénard da Costa é, precisamente, o modo particular de efracção est-ética que Pedro Costa, ou o dispositivo Pedro Costa, se assim o podemos designar, operacionaliza face a uma determinada figura da história, uma determinada historicidade. É contra o possível de uma história como necessidade, como processo, como “potencia cega do real”, na expressão de Nietzsche, que um cinema de forças se faz. Esta espécie de interrupção (ou *profanação*) da cronologia, esta transformação da experiência do tempo pela assunção de um tempo outro, um tempo-Vanda, um tempo-Vitalina, um tempo-Ventura, um tempo-Pango etc., um *kairos*, propriamente existencial, é o verdadeiro conteúdo implícito da obra, a sua explícita mensagem de resistência.

Este devir-menor do tempo (e do cinema), reivindica-se de um poder negativo (uma negatividade) de deflexão do existente (e do existente cinematográfico, desde logo) em favor de uma (mais) livre experiência do tempo em que um corpo se expõe e se profere. Caber-nos-á, porventura, doravante, nesse espaço limite que é, na verdade, o cinema de Costa, perseguir a fórmula de Nancy: *pensar o espaçamento do tempo, o tempo como corpo* (2000: 42).

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2006). “La Potenza del Pensiero/ A Potência do Pensamento”. In: *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Vol 18, n.º 1, 11-28.
- Aubral, François (1999). “Variations Figurales”. In: AUBRAL, François & Chateau, Dominique (Eds). *Figure, Figural*. Paris: Editions L’Harmattan.
- Miranda, José Bragança de (1998). *Traços/ Ensaios de Crítica da Cultura*.
- Brenez, Nicole (1998). *De la figure en general et du corps en particulier: L’invention figurative au cinéma*. Bruxelas: De Boeck.
- Brenez, Nicole (2015). “De la figure en general et du corps en particulier”. Disponível em: <http://www.debordements.fr/spip.php?article367>. Acesso em 10-IV-2016.
- Bellour, Raymond (2009). *Le Corps du Cinema: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: Éditions P.O.L.
- Cassin, Barbara (2004). *Vocabulaire Européen des Philosophies / Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil.
- Costa, Pedro (2013). *No Quarto da Vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, Gilles (2003). *Deux Régimes de fous/ Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2007). *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (2011). *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Derrida, Jacques (1986). *Margens da Filosofia*. Porto: Rés-Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Lisboa: Dafne.
- Freud, Sigmund (2002). *L’interprétation du rêve*. Paris: PUF.
- Gil, José (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções / Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Heidegger, Martin (1990). *Metafísica de Aristóteles/ Sobre a essência e a realidade da força*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Liotard, Jean-François (2003). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.

- Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Para Além do Bem e do Mal*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Salvadó, Glória; & Benavente, Fran (2010). "From figura to figural". In: *Akademisk Kvarter*, vol 1, pp. 130-139.
- Sauvagnargues, Anne (2007). "L'art comme symptomatologie, capture de forces et image". In: Batt, Noelle. *Forces-figures: Faire sentir les forces insensibles*. Paris: Presses Universitaires Vincennes.
- Scheffer, Olivier (1999). "Quest-ce que le figural?". In: *Critique*, n.º 630, pp. 912-920.
- Simondon, Gilbert (1998). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Editions Jérôme Millon.

A DIMENSÃO TRANSNACIONAL DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Iván Villarimea Álvarez¹

Resumo

A crítica cinematográfica costuma estudar as relações e semelhanças entre filmes portugueses para assinalar os elementos que os distinguem doutros filmes doutras nacionalidades. Esta abordagem, no entanto, é incompleta no contexto da globalização e da pós-modernidade, quando o presente e o futuro dos cinemas nacionais depende da sua maior ou menor conexão com as grandes redes estéticas e económicas globais: assim, quanto maior é a conexão, maior será a distribuição desses filmes e, portanto, mais possibilidades terá um país e uma cultura de ocupar um lugar relevante na geopolítica do cinema. A partir desta lógica, o objetivo deste artigo é inverter a abordagem tradicional dos estudos sobre cinemas nacionais para explorar os vínculos transnacionais dos filmes e dos cineastas portugueses, a fim de compreender a sua posição dentro do sistema-mundo do audiovisual contemporâneo.

Palavras-Chave

Cinema Português. Cinema Nacional. Cinema Transnacional. Cosmopolitismo.

1. Iván Villarimea Álvarez é professor visitante de Linguagem e Produção Cinematográfica na Universidad Estatal de Milagro (Equador). Doutor em História da Arte pela Universidad de Zaragoza, é autor de *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (Wallflower Press, 2015) e co-autor de *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). Contato: ivillarimea@gmail.com. Uma versão mais completa deste mesmo texto foi, entretanto, publicada na *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (v. 3, n. 1 (2016), 101-120).

O propósito deste texto é inverter a abordagem tradicional dos estudos sobre cinemas nacionais (neste caso, sobre o cinema português) para explorar, pelo contrário, a sua dimensão transnacional. Quero analisar, em concreto, aquelas questões que permitem o diálogo entre filmes e cineastas portugueses com os seus equivalentes no estrangeiro: a primeira seria a conversão dos cineastas nacionais portugueses em cineastas globais; a segunda, a influência das referências cinéfilas alheias na formação do imaginário cinematográfico português contemporâneo; e a terceira, a importância crescente nos filmes portugueses do que a teórica dinamarquesa Mette Hjort (2009: 16-18, 20-21) chama “transnacionalismo epifânico”, “transnacionalismo por afinidade”, e “transnacionalismo cosmopolita”.

O conceito ‘cinema transnacional’ foi criado há já uns vinte anos para identificar aqueles filmes que mostravam os efeitos da globalização económica através da sua forma, do seu conteúdo, e mesmo da sua própria conceção como produto audiovisual. Uma das suas vantagens é que permite superar a dicotomia entre cinema nacional (entendido como um cinema próprio) e cinema estrangeiro (entendido como um cinema alheio). Porém, antes de seguir adiante, acho que devemos dedicar uns minutos a falar do conceito de ‘cinema nacional’.

Primeira questão: O que é um cinema nacional? Qual é a sua definição? O crítico britânico Andrew Higson distingue duas formas de identificar um cinema nacional. A primeira parte dum perspectiva endógena, que entende a nação em relação consigo mesma, com a sua história, a sua tradição, e os seus signos de identidade comum. A segunda, pelo contrário, adota uma perspectiva exógena para afirmar a particularidade dum cinema nacional mediante as suas diferenças com respeito a outros cinemas nacionais (HIGSON 1989, 36-46). O cinema português costuma ser definido da primeira forma, como uma expressão dos valores e elementos ligados ao conceito de ‘portugalidade’. Porém, a sua definição por oposição a outros cinemas nacionais não é tão frequente nem tão útil. Nesse caso, a única oposição evidente é a que confronta ao cinema de grande orçamento com o cinema de baixo orçamento. Os cineastas portugueses são plenamente conscientes das suas limitações económicas, mais esta circunstância não implica uma particularidade que possa diferenciar o cinema português

doutros cinemas nacionais pobres. Pelo contrário, esta característica é um elemento em comum que aproxima o cinema português a outros cinemas periféricos de Europa, Ásia, ou América Latina. De facto, o cinema português contemporâneo, segundo explica João Maria Mendes (2013: 97), gostaria de se ver classificado dentro da categoria do *world cinema*.

O interesse dos cineastas portugueses em associar os seus filmes a esta categoria marca uma mudança no processo de construção do conceito *cinema português*. Muitos cineastas, sem romper com a tradição nacional, começaram há uma ou duas décadas a procurar referentes, paralelos, ou simplesmente inspiração noutras cinematografias nacionais ou regionais. Este deslocamento desde uma autodefinição do cinema português em relação a si próprio para uma definição em relação a outras cinematografias estrangeiras tem a ver com a evolução recente do conceito de identidade: o filósofo francês Jean-Luc Nancy explica que a identidade passou de ser construída a partir da primeira pessoa do singular (eu) a pôr ênfase na primeira pessoa do plural (nós). Não pode haver existência individual sem coexistência com um outro. Qualquer 'eu', portanto, tem sempre um sentido social, expressa a relação de interdependência entre um sujeito e uma comunidade, estabelece uma comunicação bilateral ou mesmo multilateral (NANCY, 1996).

Se aplicarmos esta lógica às dinâmicas da globalização, podemos encontrar uma interdependência similar entre o local e o global. Algo é local em relação àquilo que é global, mais também porque desde uma perspectiva global pode interessar enfatizar uma determinada particularidade. Esta última ideia abre uma nova possibilidade para definir o cinema português como cinema nacional que não depende dos discursos gerados pelos cineastas portugueses. Desde esta perspectiva, o cinema português poderia ser uma invenção do exterior, da crítica e dos distribuidores estrangeiros, pelo menos desde os anos oitenta. Neste caso, a identificação do cinema português como um cinema nacional é produto da sua circulação internacional. Portanto, não podemos entender este conceito como uma entidade autónoma e isolada, sobretudo se queremos que siga sendo operativo no presente.

A percepção internacional do cinema português esteve limitada durante muito tempo ao trabalho de Manoel de Oliveira, um cineasta considerado simultaneamente como um autor nacional e como um autor global. Paulo Rocha, João César Monteiro, Pedro Costa ou Miguel Gomes seguiram exatamente o mesmo caminho que Manoel de Oliveira pelo circuito dos festivais de cinema. O facto de que o sucesso dos seus filmes nestes festivais anteceda à sua distribuição em Portugal confirma a tese, defendida por Tiago Baptista (2009: 310), de que o autorismo nacional foi construído a partir do estrangeiro. A dedução lógica que se pode fazer a partir desta ideia é que os cineastas portugueses precisam ser primeiro percebidos como autores globais para depois ser reconhecidos como autores nacionais.

Um volume elevado de autores globais procedentes dum mesmo país ajuda aos cinemas nacionais a ocupar uma posição de poder nas grandes redes estéticas e económicas que compõem o sistema-mundo do audiovisual contemporâneo. As relações de troca entre diferentes culturas conduzem a processos de transferência cultural que, segundo o semiótico russo Yuri M. Lotman, costumam estar divididos em cinco etapas: na primeira, os produtos culturais importados mantêm a sua estranheza e são mais valorizados que os produtos autóctones; na segunda, começa uma lenta reestruturação entre a cultura importada e a cultura local, na que aumenta a apreciação dos produtos autóctones; na terceira, essa reestruturação evolui numa fusão onde ainda é possível distinguir os modelos e valores importados; na quarta, a influência estrangeira fica definitivamente diluída na cultura local; e na quinta, a cultura recetora evolui até se converter numa cultura transmissora, capaz de influir noutras culturas através da exportação dos seus próprios produtos culturais (LOTMAN, 1990: 146).

O cinema português já percorreu três ou quatro etapas, mas a sua fraqueza económica não lhe permite ainda atingir o quinto nível. A oposição entre as comédias à portuguesa e o cinema clássico de Hollywood dos anos trinta, quarenta e cinquenta seria um bom exemplo da primeira etapa, que permite a introdução de novos formatos e paradigmas críticos numa determinada cultura para iniciar o seu posterior processo de regeneração. As tentativas do Novo cinema em aproximar o cinema português à modernidade europeia dos anos sessenta e setenta implicaria a entrada na segunda etapa, na que

o conteúdo seria local e a forma internacional. Os filmes que Manoel de Oliveira realiza a partir da *Tetralogia dos Amores Frustrados*, assim como o trabalho doutros cineastas modernos associados à Escola portuguesa, supõem a entrada na terceira etapa. Por último, a consolidação do cinema pós-moderno a partir do novo milénio permite enxergar a quarta etapa, mas os trabalhos dos poucos autores globais portugueses que há no presente, entre os que destacam Pedro Costa e Miguel Gomes, ainda não tiveram uma repercussão tão generalizada que permita identificar o cinema português como uma cultura transmissora.

O paradigma dos cinemas nacionais, no entanto, ficou obsoleto na mudança de milénio por causa da aceleração destes processos de transferência cultural. Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006: 4) argumentam que as estruturas epistemológicas e referenciais que os filmes contemporâneos requerem para ser descodificados estão a perder as particularidades nacionais e culturais que tiveram no passado. Esta explicação surge depois da quebra do paradigma anterior, mais há outros críticos, começando pelo próprio Andrew Higson, que procuram as causas da quebra nos defeitos de construção do paradigma. Num exercício de autocritica com respeito ao seu trabalho prévio, Higson (2006: 20) reconhece que o conceito de cinema nacional não faz justiça à diversidade interna e às sobreposições recíprocas das formações culturais contemporâneas. Para além disso, o próprio conceito de cinema nacional só faz sentido num contexto estável e estático, que não admite evolução nenhuma, pelo que qualquer definição do que pode ser um cinema nacional fica restringida a um momento histórico concreto. A sociedade portuguesa contemporânea é herdeira de todos os seus avatares anteriores: a sociedade autoritária do Estado Novo, a sociedade militante da Revolução dos Cravos, ou a sociedade consumista da III República. O cinema português, em paralelo, reflete o imaginário destas sociedades, onde sempre há permanências do passado e influências do estrangeiro. Por este motivo, os cineastas mais novos, especialmente aqueles abertamente pós-modernos, trabalham na interseção entre o cinema nacional (entendido como herdeiro da Escola portuguesa) e o cinema transnacional (entendido como a influência de referentes estrangeiros). Nesta disjuntiva, a filiação com a Escola portuguesa é apenas uma possibilidade estética entre

muitas, que depende dos gostos pessoais e da educação cinéfila de cada cineasta. A cinefilia está de facto na base de duas categorias do cinema transnacional analisadas por Deborah Shaw: as influências transnacionais e as aproximações críticas transnacionais. “Cada filme realizado”, explica esta crítica inglesa, “tem sido consciente ou inconscientemente moldado por produtos culturais preexistentes de qualquer lugar do mundo” (SHAW, 2013: 58). Esta afirmação reforça a ideia de que nenhum cinema nacional pode existir numa situação de completo isolamento, sobretudo num momento histórico marcado pela crescente interconexão e interdependência entre sistemas económicos, culturais e sociais.

Alguns exemplos muito evidentes de cineastas-cinéfilos seriam Pedro Costa, Manuel Mozos, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes ou João Nicolau. O caso de Gomes é tão paradigmático que Paulo Cunha chegou a escrever um texto titulado, precisamente, “Miguel Gomes, el cinéfilo” (CUNHA, 2014: 108-133). Nessas páginas, Cunha fazia um percorrido por algumas das referências que apareciam nos seus filmes anteriores a *As Mil e Uma Noites* (2015), e os resultados não podiam ser mais diversos em termos temporais, nacionais, estilísticos e genéricos: *A Cara que Mereces* (2004), por exemplo, contém elementos tomados de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *The Wizard of Oz* (1939) e da obra do cineasta norte-americano Wes Anderson; *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) atualiza a tradição portuguesa da ficção documental, representada por *Acto de Primavera* (1963) e *Nós por cá Todos Bem* (1978), num momento no que este género experimenta uma forte renovação internacional com títulos como *Entre les murs* (2008), *24 City* (2008), *Alamar* (2009), *Le quattro volte* (2010) ou *Todos vós sodes capitáns* (2010); e *Tabu* (2012), por último, inclui referências explícitas a *Tabu, a Story of the South Seas* (1931), *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1961), *Out of Africa* (1985) e *Paraíso Perdido* (1995), entre outros filmes.

O trabalho de reconhecimento destas referências forma parte dum jogo que os cineastas pós-modernos estabelecem com o seu público, embora Gomes não se limita a acumulá-las sem intervir nelas, senão que as processa, as transforma e as integra dentro do seu próprio universo criativo. Este jogo serve mesmo para explicar o dispositivo estético adotado durante a segunda parte de *Tabu*. Assim, a frase “Aurora tinha uma fazenda em África no sopé

do Monte Tabu” remete a uma linha equivalente de *Out of Africa*: “I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills”. A sua função narrativa é idêntica (as duas frases dão pé ao relato dum tempo passado), mas Gomes aproveita o reconhecimento por parte dos espetadores desta citação para dar uma dica sobre a origem das imagens que vamos ver a seguir. A frase em questão é pronunciada pelo personagem de Gian Luca Ventura, o antigo amante de Aurora, diante de Pilar e Santa, duas mulheres de meia-idade que sabemos que gostam muito dos relatos cinematográficos – Pilar vai várias vezes ao cinema durante a primeira metade de *Tabu* – e literários – Santa lê *Robinson Crusoe* (DEFOE, 1719) para as suas aulas de educação para adultos. A cara de incredulidade que compõe Pilar depois de ouvir essa frase sugere que o seu personagem também reconheceu a referência a *Out of Africa*, de forma que as imagens que veremos a partir de então poderiam ser o produto da sua imaginação cinéfila, alimentada por títulos clássicos – e estrangeiros – como *Mogambo* (1953) ou *Hatari!* (1962). Nesta sequência, a cinefilia de Gomes projeta-se sobre a cinefilia da sua personagem, e apela também à cinefilia dos espetadores sem marcar nenhuma fronteira nacional ou cultural. Portanto, a operação de pôr em imagens a paixão de Aurora e Gian Luca combina vários elementos transnacionais: um autor global que põe a uma personagem portuguesa a imaginar um continente alheio – África – a partir de referentes cinéfilos mormente norte-americanos.

João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata levam ainda mais longe este jogo de referências transnacionais em *A Última Vez Que Vi Macau* (2012), um filme que é muitos filmes ao mesmo tempo: um documentário sobre a cidade de Macau, um autorretrato urbano de Guerra da Mata, uma autoficção, um *thriller neo-noir*, um filme fantástico, um filme de catástrofes, e mesmo uma reescrita pós-moderna do filme *Macao* (Josef von Sternberg e Nicholas Ray, 1952). O próprio título é um trocadilho, porque pode fazer alusão à última vez que Guerra da Mata (quer o cineasta, quer o seu personagem nesta autoficção) viu Macau, a cidade, ou *Macao*, o filme). A fascinação pelo trabalho de Sternberg e Ray leva a Rodrigues e Guerra da Mata a reproduzir a sua iconografia com uma vontade caligráfica, mais com uns interesses completamente diferentes. Por exemplo, o personagem ao que Guerra da

Mata dá voz com uma dicção muito similar à dos detetives particulares dos *films noirs* dos anos quarenta chega à cidade por mar, como Julie Benson e Nick Cochran – os personagens que interpretavam respetivamente Jane Russell e Robert Mitchum em *Macao*. Ele vai ao encontro da sua amiga Candy, que trabalha como cantora de *night club* – mais uma vez, igual a Julie – mais só encontra os seus rastros: em concreto, um sapato e umas meias-calças – os mesmos objetos que Julie atirava e atingiam a Nick. Por último, os dois filmes situam uma das suas sequências mais importantes – a morte e desaparecimento dum personagem – nas docas de Macau. Todas estas coincidências são voluntárias, e ajudam o público e o personagem de Guerra da Mata a navegar entre o passado e o presente: o cineasta tem explicado em várias apresentações do filme que a cidade que ele conheceu na sua infância, nos anos setenta, tinha mais semelhanças com o Macau imaginário de Sternberg e Ray que com a cidade que ele encontrou quarenta anos depois. Neste sentido, por estranho que pareça, a referência cinéfila a um filme estrangeiro rodado completamente em estúdio resulta mais próxima, e mais fiel, às suas recordações emocionais.

Para além deste jogo cinéfilo, *A Última Vez Que Vi Macau* está concebido a partir da confrontação entre o passado colonial e o presente pós-colonial da cidade. Nesta disjuntiva, o personagem de Guerra da Mata é um sujeito deslocado, porque apenas pode reconhecer os seus locais de memória. A sua desorientação é o resultado das transformações urbanas e culturais da cidade, que aproveita o seu património colonial como reclame turístico. O relato da cidade mudou por completo, e só um ex-colono como Guerra da Mata parece preocupado pelo desaparecimento da herança portuguesa, já que implica o desaparecimento simultâneo do seu passado como indivíduo. A progressiva tomada de consciência da sua condição de sujeito pós-colonial reflete-se em muitas linhas do comentário, que emprega uma perspetiva subjetiva e individual para atingir uma dimensão coletiva e nacional.

O reencontro frustrado entre Guerra da Mata e a sua antiga cidade seria um caso de “transnacionalismo epifânico”, uma categoria na que “a ênfase”, escreve Mette Hjort, “está na articulação cinematográfica daqueles elementos de profunda pertença nacional que ficam sobrepostos com aspetos doutras identidades nacionais para produzir algo semelhante a uma

profunda pertença transnacional” (HJORT, 2009: 16; a tradução é minha). Outro filme português que poderia entrar nesta categoria seria *Ganhar a Vida* (2001), já que a sua forma e o seu conteúdo partilham elementos de diferentes tradições nacionais: por um lado, a tradição portuguesa, porque o seu relato decorre no interior duma comunidade de emigrantes lusos instalada num bairro periférico de Paris; por outro lado, a tradição francesa, porque esse mesmo relato pode ser percebido desde a perspetiva contrária, como um relato de imigrantes dentro do género do cinema de *banlieu*; e por último, a tradição europeia do cinema de autor, influenciada nessa altura pelas propostas do movimento cinematográfico dinamarquês *Dogma 95*, do que João Canijo tira algumas ideias estilísticas relativas à rotação com câmara digital.

Ganhar a vida é uma das muitas coproduções franco-portuguesas que se produzem desde os anos oitenta, pelo menos desde que o produtor Paulo Branco dividiu a sua atividade entre Lisboa e Paris. Os filmes financiados pelas suas empresas são exemplos de “transnacionalismo por afinidade”, isto é, uma categoria focada, segundo Hjort, “na tendência a comunicar com aqueles que são similares a nós, entendendo similaridade em termos de etnicidade, línguas próximas, e uma história de interação que deu origem a valores partilhados, práticas comuns, e instituições comparáveis” (HJORT, 2009: 17; a tradução é minha). Esta categoria é onde mais filmes portugueses encontram uma dimensão transnacional, porque sabem aproveitar o suporte económico estrangeiro para transformar essas relações de afinidade em sinergias criativas. Neste sentido, *Mistérios de Lisboa* (2010) é a grande obra-prima do “transnacionalismo por afinidade”: trata-se duma coprodução franco-portuguesa dirigida por um cineasta chileno – Raul Ruiz – que conta uma história falada em várias línguas e que decorre por quatro países diferentes – Portugal, França, Itália e Brasil. Qual é então a nacionalidade de *Mistérios de Lisboa*? É preciso que tenha apenas uma?

Raul Ruiz é também um dos casos mais claros de cineasta cosmopolita: primeiro começa a filmar no seu país natal, Chile; depois, durante a ditadura de Augusto Pinochet, continua a sua obra no exílio, em França; nestes anos também visita em várias ocasiões Portugal para fazer filmes com Paulo Branco; nos anos noventa emigra pontualmente aos Estados

Unidos para fazer lá filmes; e regressa também de modo recorrente ao Chile para filmar lá nos últimos anos da sua vida. Este nomadismo fez que Ruiz desenvolvesse uma identidade cosmopolita que lhe permitiu entrar e sair de diferentes cinemas nacionais, assim como transmitir a situação pessoal dos sujeitos deslocados pela história: indivíduos expatriados, pós-coloniais e pós-nacionais, que devem lidar com a emigração, o exílio, e umas sociedades de acolhida não sempre tão hospitaleiras como deveriam. Estas pessoas são os protagonistas dos filmes adscritos à categoria do “transnacionalismo cosmopolita”, que explora, segundo Hjort (2009: 20), “questões relevantes a determinadas comunidades situadas numa série de locais nacionais ou sub-nacionais às que o autor cosmopolita tem um certo acesso privilegiado”. A comunidade emigrante de *Ganhar a vida* é o sujeito característico do “transnacionalismo cosmopolita”, mais há um exemplo mais evidente no cinema realizado em Portugal: a saga cabo-verdiana filmada por Pedro Costa a partir de *Casa de Lava* (1994). Este tipo de populações têm sido privadas historicamente de representação porque não entram dentro do perfil de cidadãos nacionais. Porém, a sua perspectiva tornou-se essencial nas últimas décadas para compreender a experiência histórica e cultural das metrópoles ocidentais contemporâneas, como argumenta Homi Bhabha (1994: 6: a tradução é minha): as nossas sociedades, diz, devem enfrentar “a sua história pós-colonial contada através do fluxo de imigrantes e refugiados como um relato autóctone ou nativo dentro da sua identidade nacional”. Os cabo-verdianos de Lisboa são assim tão portugueses como os minhotos ou os algarvios, porque encarnam ao outro cultural que, como lembra Catherine Russell (1999: 24), sempre fez parte de nós próprios e das nossas nações. Sendo consciente desta situação, Costa leva vinte anos dando voz e visibilidade a esta comunidade, lutando para que a sua história seja também parte da história nacional portuguesa: primeiro, *Casa de Lava* introduziu no cinema português a figura do trabalhador africano emigrante empregado no setor da construção; depois, *Ossos* (1997) mostrou a morada destes trabalhadores e a sua relação com a cidade; *No Quarto da Vanda* (2000) ofereceu um relato oral da história dos seus bairros, representados pelas Fontainhas, no momento mesmo da sua destruição; *Juventude em Marcha* (2006) documentou a deslocação da comunidade para um bairro

novo, Casal da Boba, onde chegará junto com os seus próprios fantasmas; e por último *Cavalo Dinheiro* (2014) explora abertamente a memória histórica da comunidade, uma memória feita de traumas pessoais e laborais, que às vezes mesmo pode inverter os discursos fundacionais da nação portuguesa. Os intérpretes com os que trabalha Costa a partir de *Ossos* têm a virtude de ser à vez eles mesmos e todas as pessoas que alguma vez foram como eles: cabo-verdianos, drogados, imigrantes, os párias da história, os “ninguém de nenhures”. Ventura, por exemplo, representa às vitimas dos processos de globalização económica, mais também à aqueles emigrantes capazes de sobreviver à adversidade num entorno hostil até conseguir melhorar a sua qualidade de vida, como lhe lembra o fantasma de Lento numa das sequências finais de *Juventude em Marcha*. O sentimento de perda deste tipo de personagens não é representado nos filmes adscritos ao “transnacionalismo cosmopolita” como estados transitórios no caminho para a transcendência ou a tragédia, senão como uma condição permanente. O seu drama não pode responder a um arco argumental fechado, porque atinge ao conjunto da sua vida: depois do filme acabar, a saudade destes sujeitos (de Ventura e de Lento) permanece fora do ecrã, lá onde viva uma pessoa deslocada.

Outro exemplo é a protagonista de *Transe* (Teresa Villaverde, 2006). Este personagem sofre este mesmo destino durante a sua longa viagem desde Rússia até Portugal, passando por Alemanha e Itália. Vítima das redes de tráfico de pessoas e de exploração sexual, primeiro perderá a sua liberdade, depois a sua identidade, e finalmente a sua própria vontade, a sua capacidade de resistência. Este processo é gradual e irreversível, e vem marcado pela passagem de sucessivas fronteiras e pelo emprego de quatro línguas diferentes: russo, alemão, italiano e português. Embora a cineasta e a atriz sejam portuguesas, *Transe* não se pode adscrever a um único cinema nacional, como também passava com *Mistérios de Lisboa*, mais neste caso porque a natureza do tema abordado e do tratamento escolhido é profundamente transnacional.

A mesma história de *Transe* já foi contada sem sair de Portugal dois anos antes em *Noite Escura* (2004). Neste filme assistimos ao início dum processo similar: o pai duma família proprietária duma casa de alterne vende a sua filha pequena a uma rede de tráfico de pessoas para saldar

dívidas. As dinâmicas da família mostram umas características tipicamente portuguesas, como tem analisado Daniel Ribas na sua tese sobre o cinema de João Canijo (RIBAS, 2014). A casa de alterne, porém, está concebida como um não-lugar que poderia estar em qualquer país de Europa. As mulheres que trabalham lá são, mais uma vez, sujeitos transnacionais condenados ao movimento perpétuo. Este filme não foi coproduzido com nenhum outro país, mas mesmo assim a história e o estilo apresentam uma clara vocação cosmopolita.

Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde e João Pedro Rodrigues pertencem a uma geração de cineastas que vão ampliar a partir dos noventa os temas e os personagens abordados até esse momento pelo cinema português. Esta geração introduz uma mudança muito significativa no próprio conceito de cinema português, porque soube renovar a sua tradição através dum encontro, inédito e inesperado na altura, com o presente e com o real. Tiago Baptista, num artigo titulado “Nacionalmente correto. A Invenção do Cinema Português”, chega à conclusão de que “as ideias predominantes sobre o que o ‘nosso’ país é (ou não é), excluem muito silenciosamente – mas também muito eficazmente – várias outras pessoas, memórias, e experiências do que é a vida, o trabalho, e o lazer em Portugal” (BAPTISTA, 2009: 322). Para inverter esta tendência, a geração de Costa, Canijo, Villaverde e Rodrigues, junto com cineastas mais novos, como Miguel Gomes, João Nicolau, Gonçalo Tocha ou Salomé Lamas, tentam filmar o mundo desde Portugal, para assim posicionar Portugal no mundo. Os seus filmes apresentam as qualidades das formas que Mette Hjort considera mais valiosas do cinema transnacional: em primeiro lugar, “uma resistência à globalização entendida como homogeneização cultural”; e em segundo lugar, “um compromisso para assegurar que certas realidades económicas associadas com o cinema não eclipsam a busca de valores estéticos, artísticos, políticos e sociais” (HJORT, 2009: 15; a tradução é minha).

Todos estes cineastas apelam à inteligência do público e não se envergonham dos seus baixos orçamentos. Os temas escolhidos, os personagens representados, as decisões estéticas, e as dinâmicas narrativas duma parte do cinema português contemporâneo refletem de forma direta ou indireta a integração de Portugal no sistema cinematográfico mundial. Não faz

sentido, portanto, seguir pensando o cinema português desde a diferença, como uma entidade autónoma e isolada que fica à margem dos processos globais. Faz falta, pelo contrário, que os críticos mudemos de perspectiva, sobretudo depois de que muitos cineastas já o fizeram.

Referências bibliográficas

- Baptista, Tiago (2009). “Nacionalmente correcto: A injeção do cinema português”. In: *Estudos do Século XX*, 9: 307-323.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Cunha, Paulo (2014). “Miguel Gomes, el cinéfilo”. In: *Jugar com la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI*, eds. Horacio Muñoz Fernández e Iván Villarme Álvarez, 108-133. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Defoe, Daniel (1719). *Robinson Crusoe*. Londres: W. Taylor.
- Ezra, Elizabeth; & Rowden, Terry (2006). “What Is Transnational Cinema?”. In: *Transnational Cinema, the Film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, 1-12. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Higson, Andrew (1989). “The Concept of National Cinema”. In: *Screen* 30 (4): 36-46.
- Higson, Andrew (2006). “The Limiting Imagination of National Cinema”. In: *Transnational Cinema, the Film Reader*, ed. Elizabeth Ezra e Terry Rowden, 15-25. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Hjort, Mette (2009). “On the Plurality of Cinematic Transnationalism”. In: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Natasa Durovicova e Kathleen Newman, 12-33. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Lotman, Yuri M. (1990). *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Mendes, João Maria (2013). “Objectos únicos e diferentes. Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo”. In: *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, coord. João Maria Mendes, 74-137. Faro/Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação/Gradiva.
- Nancy, Jean-Luc (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée.

- Ribas, Daniel (2014). *Retratos de Família – A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Shaw, Deborah (2013). “Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’”. In: *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*, ed Stephanie Dennison, 47-66. Woodbridge: Tamesis.

Filmografia

- 二十四城记 / 24 City [longa-metragem] Dir. Jia Zhang-ke. Bandai Visual Company / Bitters End / China Resources / Office Kitano / Shanghai Film Group / Xstream Pictures, China / Hong Kong / Japão, 2008. 112 min.
- Acto de Primavera* [longa-metragem] Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1963. 94 min
- Alamar* [longa-metragem] Dir. Pedro González-Rubio. Mantarraya Producciones / Xkalakarma, México, 2009. 73 min.
- Aquele Querido Mês de Agosto* [longa-metragem] Dir. Miguel Gomes. O Som e a Fúria / Shellac Films, Portugal / França, 2008. 147 min.
- A Cara que Mereces* [longa-metragem] Dir. Miguel Gomes. O Som e a Fúria, Portugal, 2004. 108 min.
- Casa de Lava* [longa-metragem] Dir. Pedro Costa. Madragoa Filmes / Gemini Films / Pandora Filmproduktion, Portugal / França / Alemanha, 1994. 110 min.
- Cavalo Dinheiro* [longa-metragem] Dir. Pedro Costa. Sociedade Óptica Técnica, Portugal, 2014. 103 min.
- Entre les murs* [longa-metragem] Dir. Laurent Cantet. Haut et Court / France 2 Cinéma et al., França, 2008. 128 min.

- Ganhar a Vida* [longa-metragem] Dir. João Canijo. Madragoa Filmes / Gemini Films / Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) / La Sept-Arte / Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Portugal / França, 2001. 115 min.
- Hatari!* [longa-metragem] Dir. Howard Hawks. Malabar, Estados Unidos, 1962. 157 min.
- Juventude em Marcha* [longa-metragem] Dir. Pedro Costa. Contracosta Produções/Ventura Film/Les Films de L'Etranger/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Unlimited, Portugal/França/Suíça, 2006. 155 min.
- Macao* [longa-metragem] Dir. Josef von Sternberg e Nicholas Ray. RKO Radio Pictures, Estados Unidos, 1952. 81 min.
- As Mil e Uma Noites: Volume 1, O Inquieto; Volume 2, O Desolado; Volume 3, O Encantado* [três longa-metragens] Dir. Miguel Gomes. O Som e a Fúria/Shellac Sud/Komplizen Film/Box Productions et al, Portugal/França/Alemanha/Suíça, 2015. 125 mins./131 mins./125 mins.
- Mistérios de Lisboa* [longa-metragem] Dir. Raúl Ruiz. Clap Filmes et al., Portugal/França, 2010. 272 min.
- Mogambo* [longa-metragem] Dir. John Ford. Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1953. 116 min.
- No Quarto da Vanda* [longa-metragem] Dir. Pedro Costa. Contracosta Produções/Ventura Film/Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual/Pandora Filmproduktion/Televisione Svizzera Italiana/Zweites Deutsches Fernsehen, Portugal/Alemanha/Suíça, 2000. 170 min.
- Noite Escura* [longa-metragem] Dir. João Canijo. Madragoa Filmes/Gemini Films, Portugal, 2004. 94 min.
- Nós por cá Todos Bem* [longa-metragem] Dir. Fernando Lopes. Centro Português de Cinema (CPC), Portugal, 1978. 80 min.
- Ossos* [longa-metragem] Dir. Pedro Costa. Madragoa Filmes/Gemini Films/Zentropa Productions, Portugal/França/Dinamarca, 1997. 94 min.
- Out of Africa* [longa-metragem] Dir. Sidney Pollack. Mirage Enterprises, Universal Pictures, Estados Unidos, 1985. 161 min.

- Paraíso Perdido* [longa-metragem] Dir. Alberto Seixas Santos. Animatógrafo/
Fundação Calouste Gulbenkian/Instituto Português de Cinema
(IPC)/Radiotelevisão Portuguesa (RTP), Portugal, 1995. 90 min.
- Le quattro volte* [longa-metragem] Dir. Michelangelo Frammartino.
Invisibile Film/Ventura Film/Vivo Film/Essential Filmproduktion
GmbH et al., Itália/Alemanha/Suíça, 2010. 88 min.
- Snow White and the Seven Dwarfs* [longa-metragem] Dir. David Hand,
William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben
Sharpsteen. Walt Disney Productions, Estados Unidos, 1937. 83 min.
- Tabu* [longa-metragem] Dir. Miguel Gomes. O Som e a Fúria/Komplizen
Film/Gullane Filmes/Shellac Sud Z et al., Portugal/Alemanha/Brasil/
França/Espanha, 2012. 118 min.
- Tabu, a Story of the South Seas* [longa-metragem] Dir. Friedrich W. Murnau.
Murnau-Flaherty Productions, Estados Unidos, 1931. 86 min.
- Transe* [longa-metragem] Dir. Teresa Villaverde. Madragoa Filmes/Gémini
Films/Clap Filmes/Revolver Film/The Hermitage Bridge Studio,
Portugal/França/Itália/Rússia, 2006. 126 min.
- Todos vós sodes capitães* [longa-metragem] Dir. Óliver Laxe. Zeitun Films,
Espanha, 2010. 78 min.
- A Última Vez Que Vi Macau* [longa-metragem] Dir. João Pedro Rodrigues e
João Rui Guerra da Mata. Blackmaria/Epicentre Films/Instituto do
Cinema e do Audiovisual (ICA), 2012. 82 min.
- Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [longa-metragem] Dir. Jean-Luc Godard.
Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, França, 1961. 80
min.
- The Wizard of Oz* [longa-metragem] Dir. Victor Fleming. Metro-Goldwyn-
Mayer, Estados Unidos, 1939. 102 min.

ALGUMAS TENDÊNCIAS DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Daniel Ribas¹

Resumo

Na primeira década deste século, o cinema português reconfigurou-se com o aparecimento de vários novos autores. Este novíssimo cinema português não é fruto do acaso, mas antes o resultado de várias transformações significativas que fora acontecendo progressivamente ao nível dos modos de produção e das novas opções temáticas e cinematográficas. Visualmente, o cinema português foi, lentamente, transformando-se e o panorama atual é, em muitos aspetos, diferente daquilo que, até há bem pouco tempo, era entendido como “cinema português”.

Neste breve texto, tentaremos fazer uma análise tanto produtiva, como temática, mostrando, em concreto, que mudanças foram operadas e que tendências podemos vislumbrar nestes novos autores. Como ainda nos encontramos com pouca distância histórica, o nosso argumento é, em certo sentido, algo especulativo e a carecer de confirmação futura. É claro que não queremos, com este texto, fechar o conceito de “cinema português” num

1. Daniel Ribas é Doutor em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e pela Universidade do Minho. É professor adjunto no Instituto Politécnico de Bragança e professor convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É investigador do CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa. É editor da revista *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. É programador nos festivais Curtas Vila do Conde e Porto/Post/Doc. Contato: ribas.daniel@gmail.com. Este texto é uma versão revista e aumentada do artigo “Os últimos autores do cinema português” (RIBAS, 2011).

grupo de autores ou mesmo do género do “cinema de autor”. Apenas tentamos fazer uma análise de algumas das tendências que se podem reconhecer nas últimas duas décadas.

Palavras-Chave

Cinema Português. Modos de Produção. Políticas Públicas. Cinema de Autor. Curta-Metragem.

1. Introdução

Para iniciar esta breve história, teremos que recuar à última década do século XX, já que foi aí que estas mudanças começaram a sentir-se de forma mais profunda, resultando no aparecimento de uma nova geração de autores. Antes de mais, estas alterações foram resultado de um novo contexto político e económico na sociedade portuguesa que permitiu um novo fôlego financeiro e criativo e um significativo investimento em políticas culturais públicas.

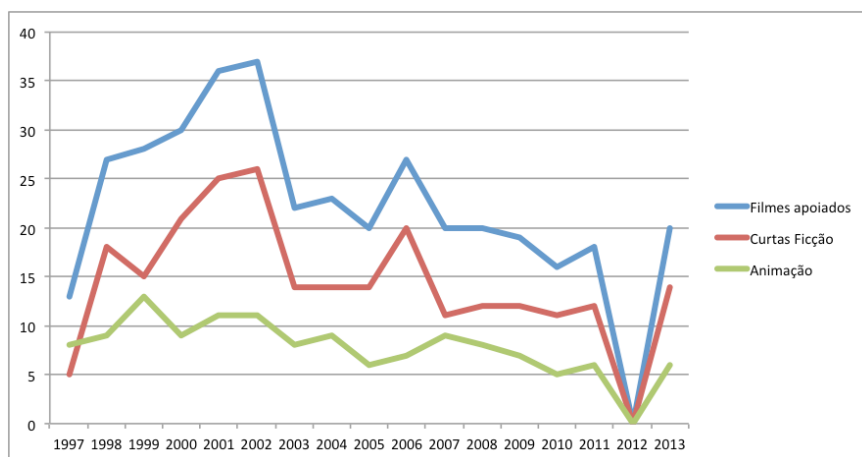
Nos anos 90 começou a sentir-se, como mais profundidade, o impacto da adesão de Portugal à então Comunidade Económica Europeia (a entrada oficial deu-se em 1986). Os fundos resultantes desta adesão, permitiram uma nova relação do poder político com as políticas culturais. E a marca mais séria dessa mudança foi a instituição de um Ministério de Cultura, em 1995. Essa realidade política juntou-se a um período económico muito favorável e a um consequente aumento e diversificação dos apoios concedidos ao cinema. Este é um pormenor decisivo porque o mercado português de cinema, como sempre aconteceu na sua história, é um mercado totalmente dependente dos apoios estatais ao cinema². Também decisiva para a mudança da indústria audiovisual foi a criação dos canais privados de televisão (SIC e TVI), em 1993-94, abrindo o tecido empresarial audiovisual a uma assinalável diversidade. Esta abertura teria também impactos ao nível do mercado publicitário e a uma maior exigência de qualidade e quantidade da publicidade televisiva, assim como o desenvolvimento de produtos de ficção.

2. Para detalhar esta ideia, ver a história do cinema português implícita no livro *Cinema Português: Guia Essencial* (CUNHA & SALES, 2013).

Consequência direta desta alteração de paradigma industrial foi a mudança sucessiva da designação oficial do órgão público de apoio à atividade cinematográfica: o Instituto Português de Cinema (IPC), fundado em 1973, altera a sua designação para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), em 1992, com destaque para a inclusão da palavra “audiovisual”; para Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), em 1998, com a inclusão da área do Multimédia; e, em 2007, o Instituto vê cair a palavra Multimédia, ficando então a chamar-se ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, nome que se mantém atualmente.

Numa primeira fase, ainda nos anos 90, esta nova realidade no cinema português conduziu a dois fenómenos paralelos: por um lado, com as primeiras obras de um conjunto de cineastas mais velhos, casos de Teresa Villaverde, Pedro Costa, Joaquim Sapinho ou João Canijo, para citar apenas os mais consagrados; por outro lado, fruto da diversificação das formas de financiamento, apareceu, no reduto das curtas-metragens, uma nova geração de jovens cineastas, apropriadamente denominados “Geração Curtas” num artigo do jornal *Público* escrito pelo crítico Augusto M. Seabra (1999). Estes novos realizadores, sobretudo no campo da curta-metragem de ficção, começaram a afirmar-se com olhares originais e cosmopolitas sobre a realidade portuguesa. O apoio financeiro sistemático do órgão de apoio público foi fundamental para surgir esta nova vaga, que teria, aliás, na segunda metade da década de 2000, uma segunda fase de afirmação (como veremos mais à frente).

Estes apoios estão explícitos nos quadros seguintes, nos quais podemos ver a sua evolução no caso específico do cinema de curta-metragem (ficção e animação). É sintomático que a “Geração Curtas” tenha surgido na transição de século, porque, de facto, é aí que se nota o pico de apoios públicos.



	92-96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13
Filmes apoiados	22	13	27	28	30	36	37	22	23	20	27	20	20	19	16	18	0	20
Ficção		5	18	15	21	25	26	14	14	14	20	11	12	12	11	12	0	14
Animação		8	9	13	9	11	11	8	9	6	7	9	8	7	5	6	0	6

Fig. 1 e 2 - Apoios do instituto de cinema à produção de obras de curta-metragem (ficção e animação). Fonte: Anuários do ICAM/ICA.

As consequências deste enorme apoio não estão apenas na quantidade de filmes produzidos, mas sim na existência, como nota Augusto M. Seabra (1999: 12), de um “cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo”. O crítico de cinema foi mesmo mais longe ao propor uma nova abertura que estes cineastas traziam ao cinema português:

As condições históricas da produção cinematográfica em Portugal, como se definiram desde 1971/4, levaram a uma constante sobreposição entre os objectos do discurso, os filmes e as políticas de produção. Paralelamente, uma inegável pujança criativa (marcante sobretudo nos anos 80) tendeu à afirmação obsessionalmente reiterada de uma «diferença portuguesa». [Esta nova geração ocorre] exteriormente à reiteração de uma tal «diferença portuguesa». Há como que uma evacuação dessa instância. É um dado que em si mesmo não é passível

de uma valoração, ou seja, pode ser encarado autonomamente da sua consideração como «positivo» ou «negativo». Há seguramente um risco mas também uma possibilidade aberta: um risco de assim se anularem as virtualidades de uma «identidade», a possibilidade de assim haver campo aberto a uma maior pluralidade de imaginários” (SEABRA, 2000: 15).

Pormenor também importante era a proveniência dispersa de alguns destes realizadores. Ao contrário de décadas anteriores, nem todos vinham da Escola Superior de Teatro e Cinema, pois havia cineastas que tinham tido a sua formação fora do país ou mesmo começando a sua prática profissional no mercado publicitário. Como dissemos, há duas gerações de cineastas nesta nova vaga de curtas-metragens, como assinalamos na lista seguinte com algumas das principais referências do cinema português contemporâneo, na curta-metragem, e as suas primeiras obras.

1ª GERAÇÃO

- 1994: *Mergulho no Ano Novo*, de Marco Martins
- 1996: *Dois Dragões*, de Margarida Cardoso
- 1997: *Parabéns!*, de João Pedro Rodrigues
- 1998: *Estou Perto*, de Sandro Aguilár
- 1999: *Entretanto*, de Miguel Gomes
- 1999: *Rio Vermelho*, de Raquel Freire
- 1999: *O Ralo*, de Tiago Guedes/Frederico Serra,
- 2000: *Respirar (Debaixo d'Água)*, de António Ferreira
- 2000: *Erros Meus*, de Jorge Cramez

2ª GERAÇÃO

- 2006: *Rapace*, de João Nicolau
- 2007: *Fim de Semana*, de Cláudia Varejão
- 2008: *Corrente*, de Rodrigo Areias
- 2009: *Arena*, de João Salaviza

O impacto destas sucessivas gerações e dos apoios públicos faz-se também sentir numa diversidade assinalável de estruturas de produção, muitas delas relacionadas com a produção de curtas que depois transitaram para outros produtos audiovisuais. Por exemplo, começam a aparecer estratégias de produção diversificada: por um lado, com a produção de produtos mais comerciais, como vídeos musicais, filmes institucionais ou spots publicitários; e, por outro, com um trânsito intensivo entre documentários, curtas e longas-metragens. Para o sucesso destas iniciativas várias concorreu também a introdução do digital enquanto novo paradigma de produção, com uma assinalável redução de custos e de flexibilidade técnica. Podemos destacar, das novas e renovadas estruturas de produção, os casos de: O Som e a Fúria, Filmes do Tejo, Periferia Filmes, Black Maria, Filmes de Fundo, Ukbar Filmes, David & Golias, Luz e Sombra, Fado Filmes. É de assinalar, também, a tentativa descentralizar uma produção excessivamente centralizada em Lisboa. São casos evidentes disso as produtoras: Bando à Parte (Guimarães) e Zed – Curtas & Longas/Persona Non Grata Pictures (Coimbra). Verifica-se também, neste período, que as equipas de produção conseguem transitar em projetos vários (cinema, televisão ou publicidade) criando um verdadeiro mercado de trabalho audiovisual, mesmo que se deva referir a sua constante instabilidade, tendo em conta as sucessivas crises económicas. Este trabalho é também mais qualificado, face à proliferação de escolas de cinema e audiovisual no sistema universitário português. Também os circuitos de distribuição se modificaram nestas duas décadas, fornecendo locais de exibição para uma produção efervescente. Entre várias estratégias, podemos destacar: exibição de curtas em complemento a longas-metragens (um método desenvolvido em meados da década de 2000 que foi depois abandonado); a proliferação de festivais, de que se destacam o Curtas Vila do Conde (1993) e o Indielisboa (2004), mas com muitos outros de média dimensão; e, finalmente, os cineclubes, que voltam a ter uma atividade intensa (também ela apoiada pelo ICA). Assim, como podemos perceber, o panorama da “indústria” audiovisual portuguesa mudava de forma permanente, mostrando um crescimento e uma capacidade de criação diversificada.

2. Temas e correntes na ficção

Apesar de ter sido, logo nas curtas-metragens, denominado como uma geração, a verdade é que este grupo de autores tem, na sua génese, uma apreciável diversidade, encontrando-se diferentes abordagens narrativas, temáticas e cinematográficas. Nesse sentido, não há um corpo comum, uma escola decifrável e clara que agregue todos os realizadores. Haverá, contudo, determinadas questões que podem ser analisadas em conjunto nestes novos autores. Talvez a forma mais rápida de os juntar seja na maneira como, de facto, todos eles continuam uma tradição de cinema de autor, emprestando aos filmes olhares individuais e carregados de uma visão de mundo, muitas vezes de uma ética política sobre aquilo que filmam.

Em todo o caso, gostaríamos de fazer algumas considerações setoriais em relação a este grupo, sobretudo dividindo-os em três grandes tendências: (1) um cinema fantasia, com uso intensivo de diálogo; (2) um cinema de pendor realista, com grande importância visual e uso de pouco diálogo; (3) e um cinema híbrido-poético, em que a dimensão visual é preponderante, com uma narrativa minimalista e fazendo uso criativo do som. Tentamos, com esta divisão, perceber algumas diferenças na linguagem cinematográfica e nas temáticas dos filmes.

2.1. O cinema da fantasia

A primeira tendência que verificámos cinge-se a um grupo de realizadores que trabalham perto do núcleo de O Som e a Fúria, e de que destacamos Miguel Gomes e João Nicolau (embora possamos acrescentar outros como Telmo Churro, Bruno Lourenço ou João Rosas). Neste grupo, o cinema assume uma maior liberdade narrativa e estética. Em termos narrativos, nota-se a utilização de mecanismos ficcionais novos, sobretudo através da intervenção e da manipulação da verosimilhança, permitindo até que “acidentes” de rodagem se incorporem na narrativa principal (Miguel Gomes utiliza intensivamente este “recurso”). A nível temático, são também mostrados novos tópicos, sobretudo ligados com jovens adultos, adolescentes e a infância, retratando uma Lisboa de bairros da classe média.

O autor que mais relevo e visibilidade conseguiu nesta tendência é Miguel Gomes. Autor de uma extensa obra de curta-metragem, desde os anos 90, Gomes tornou-se um autor celebrado pelo sucesso internacional de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e de *Tabu* (2012). O primeiro destes filmes é uma obra inclassificável que contamina o projeto original de ficção com sequências documentais e até mesmo um *making of* do próprio filme. Cineasta permeável às nuances de uma filmagem, Gomes inventou um filme sincero sobre a zona interior de Portugal. Aliás, todos os seus filmes são de difícil classificação, mas permitem reinventar a narrativa contemporânea, sobretudo pela sua capacidade de cruzar tempos diferentes. Gomes, nos filmes de curta ou longa duração, propõe-nos um jogo cinéfilo, recuperando uma relação dialética entre o realizador e o espectador.

Gostaríamos ainda de assinalar, nesta segunda tendência, o nome de João Nicolau. Com a sua obra de curta-metragem (por exemplo, *Rapace*, 2005; *Canção de Amor e Saúde*, 2008; ou *Gambozinos*, 2013) e a sua longa (*A Espada e a Rosa*, 2010), o realizador já tem um universo próprio, um pouco devedor dos filmes de Miguel Gomes, mas que avança numa manipulação narrativa, através de associações de ideias e da recuperação de memórias de infância (como é no caso de *A Espada e a Rosa* e o filme de piratas). Nos seus filmes de curta-metragem encontramos sempre fenómenos que desafiam a física ou a versosimilhança, mas que funcionam dentro da lógica narrativa entretanto montada. São filmes onde a imaginação (infantil, adolescente, jovem adulta), se mistura com uma realidade quotidiana.



Fig. 3 - Fotograma de *Aquele Querido Mês de Agosto*, de Miguel Gomes.



Fig. 4 - Fotograma de *Rapace*, de João Nicolau.

2.2. Um cinema realista

Outras das tendências desta nova geração interessa-se, sobretudo, por histórias do quotidiano de personagens nas cidades contemporâneas. Tratam-se de narrativas bastante simples, com algum conflito interior, mesmo que minimalista. Por vezes, as histórias seguem um episódio específico da vida de um protagonista, não desenvolvendo muitas mais personagens. Utilizam-se temas, sobretudo, de classe média, mas também de franjas da sociedade. Devido a este interesse na narrativa minimal, estes filmes apostam numa preponderância da fotografia, sendo, em parte, devedores de uma estética publicitária, embora com um arrojo formal muito mais complexo. Nesse sentido, estes filmes dão uma enorme importância à mise-en-scène, e ao confronto das personagens com o aparato arquitetónico e urbanístico da cidade.

Podemos observar, nestas condições, cineastas com uma obra ainda reduzida – casos de João Salaviza ou Cláudia Varejão – ou cineastas que já têm uma filmografia mais longa – caso de Marco Martins. A prática cinematográfica destes realizadores não é alheia à influência da estética publicitária que domina o panorama audiovisual português, mas também das novas capacidades técnicas de produção e pós-produção. Estes autores, cuja diversidade narrativa também é assinalável (experimentaram com diversas fórmulas narrativas, desde guiões mais clássicos até histórias em puzzle), filmaram o país através de uma lente fotográfica estilizada.

No caso de Marco Martins, por exemplo, o caso de estudo paradigmático é a sua primeira longa-metragem *Alice* (2005), um filme que nos devolve um olhar sobre Lisboa, como nunca antes tínhamos visto: chuvosa, recheada de azuis fortes e com uma predominância dos planos longos, ressaltando o domínio da arquitetura sobre a cidade e sobre o ser humano. *Alice* é um filme sobre a resistência do personagem principal sobre a multidão, onde ele procura, avidamente, a filha que desapareceu. Nas palavras de Vasco Câmara: “Lisboa deixa de ter a dimensão de cenário familiar e reconhecível que acolhe ou cria personagens. Isto é uma primeira vez no cinema português” (CÂMARA, 2005). Martins continuaria a sua visão da cidade

em *Como desenhar um círculo perfeito* (2009), aqui num olhar sobre uma família disfuncional e um amor incondicional de dois gémeos. De novo, a cidade aparece como uma imensidão claustrofóbica.



Fig. 5 - Fotogramd e Alice, de Marco Martins.

Nos casos de Varejão e Salaviza, o destaque vai para as suas curtas-metragens. Em *Um Dia Frio* (2009), Cláudia Varejão limita a sua narrativa a um único dia, em que as suas personagens fazem tarefas quotidianas. No entanto, apesar desse minimalismo, há uma história de pequenas crises em cada um dos membros, que mais não são do que dores naturais da vida, em cada uma das etapas (mulher adulta, homem adulto, adolescente, jovem adulta). O olhar da câmara de Varejão é também estetizado, mostrando uma Lisboa de tons azuis, fria e invernosa, que capta o sentimento depressivo das personagens. Em *Arena* (2009), João Salaviza também se concentra num caso único: a vida de um jovem, em prisão domiciliária, e a sua luta contra miúdos que o roubam dentro de casa. A crise narrativa é menos importante do que o confronto do protagonista com o espaço do bairro e da cidade, que parece tornar-se claustrofóbica. A explosão emotiva que se adivinha no final é apenas mais um dia na vida daquele jovem, cujo futuro é incerto.

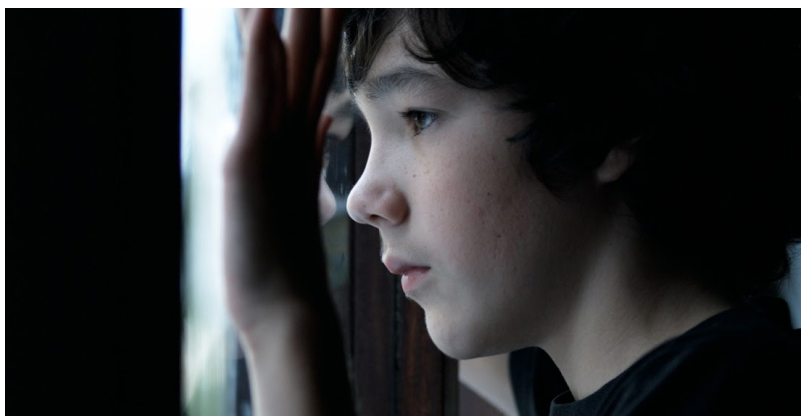


Fig. 6 - Fotograma de *Um Dia Frio*, de Cláudia Varejão.



Fig. 7 - Fotograma de *Arena*, de João Salaviza.

2.3. O cinema híbrido-poético

Finalmente, gostaríamos de salientar o trabalho único do cineasta Sandro Aguilar, cujo percurso, mesmo na década de 2000, tem sido sobretudo na curta-metragem. *A Zona* (2008) foi a sua primeira experiência nas longas, mas continuou a obter sucesso com curtas posteriores como *Voodoo* e *Mercúrio* (ambas de 2010). O seu cinema é marcadamente visual “prossequindo a sua pesquisa sobre fragmentos de gestos e de situações que constituem a narrativa diária das suas personagens” (RIBAS, 2010). Acentuado nos seus últimos filmes, Aguilar quer trabalhar naquilo a que designa por “narrativa parentética”, colocando dois níveis narrativos: um mais documental, que se

relaciona com o espaço envolvente; outro mais ficcional, aproximando-se de personagens em determinadas ações no tempo. Estes filmes desafiam noções narrativas de causa-efeito, para se concentrar em alusões aos estados de espírito das personagens. (cf. RIBAS, 2013).



Fig. 8 - Fotograma de *Voodoo*, de Sandro Aguilar.

Os filmes de Aguilar são também despidorados, minimalistas. Nas palavras do realizador, há uma “tendência obsessiva por qualquer coisa de síntese, de não usar mais do que é preciso” (RIBAS, 2010). Por isso mesmo, os filmes de Aguilar têm uma narrativa ténue, não marcada por acontecimentos fortes. O autor, mesmo ainda com poucas experiências nas longas, é já uma certeza no panorama audiovisual e tem sido chamado para retrospectivas especiais da sua obra em vários festivais internacionais.

3. Considerações sobre o futuro (internacionalização e alternativas)

O cinema português, atualmente, vive através de um cronicamente precário e frágil tecido económico, já que o mercado cinematográfico, enquanto tal, é demasiado exíguo para promover um cinema comercial (a melhor bilheteira de um filme português não permite sequer recuperar o dinheiro investido). Dessa forma, o cinema português vive demasiado dependente do Estado e das suas conjunturas económicas. Nesse sentido, o futuro que se avizinha é potencialmente problemático, porque o cinema português é vulnerável às sucessivas crises mundiais. O sinal mais manifesto disso está marcado na

Fig. 1, em que vemos a ausência total de apoios em 2012, em que foi mesmo designado, por alguns agentes, como um “ano zero”. Esta evidência vem apenas reforçar a necessidade dos cineastas portugueses continuarem a produzir filmes para uma audiência mais vasta e mundial. Mas mesmo essa “crise” permitiu encontrar outras formas de financiamento, como foram os casos dos projetos Estaleiro³ e a Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura⁴. Também o paradigma digital, de que já falámos, permitiu o desenvolvimento de algumas produções com orçamentos muito reduzidos. Como prova da nova vitalidade do cinema português, podemos ver as novas estratégias de internacionalização, particularmente protagonizadas, no campo da curta-metragem, pela atividade da Agência da Curta Metragem, entidade do universo Curtas Metragens CRL que promove e distribui curtas-metragens portuguesas. O quadro seguinte mostra o impacto do trabalho da Agência da internacionalização do cinema português.

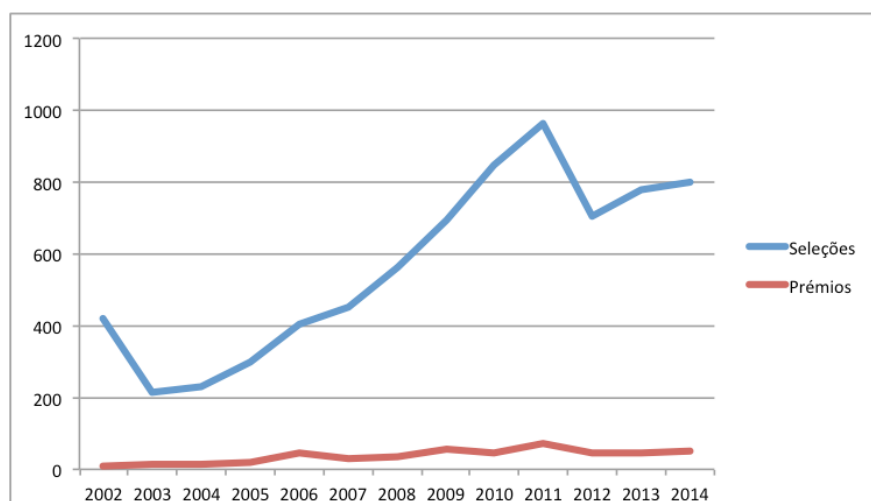


Fig. 3 - Seleções de curtas-metragens (ficção e animação) em festivais.

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos em curtas.pt/agencia.

3. O Estaleiro foi um projeto desenvolvido pela Curtas Metragens CRL (responsável pela realização do Curtas Vila do Conde), financiado por programas de financiamento europeu, e que produziu várias curtas-metragens de cineastas desta “Geração Curtas” com equipas de estudantes.

4. Para mais detalhes das estratégias de produção da Guimarães 2012, ver CUNHA & ARAÚJO (2015).

Esta internacionalização, a par da distribuição de longas-metragens (os casos de Pedro Costa e Miguel Gomes têm sido de grande sucesso), permite um novo fôlego, que também aproveita as novas plataformas digitais de VOD (Vídeo-on-demand) e a já mencionada proliferação de festivais, ambos sinais alternativos à distribuição comercial. O símbolo mais evidente deste sucesso internacional foram os sucessivos prêmios recebidos por João Salaviza pelas suas curtas-metragens. O autor português venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes por *Arena*, em 2009, e o Urso de Ouro no Festival de Berlim por *Rafa*, em 2012. Para além disso, poderíamos também referir o sucesso internacional da animação portuguesa, sobretudo nos casos de Abi Feijó, Regina Pessoa e José Miguel Ribeiro. Essa história da animação portuguesa deve também ser contada.

As últimas tendências do cinema português aqui reveladas são já uma realidade no panorama internacional, ainda que sejam projetos cinematográficos recentes. Estas “promessas” já afirmadas prometem-nos um futuro – pelo menos – bastante diversificado e de qualidade inquestionável.

Referências bibliográficas

- Câmara, Vasco (2005). “Lisboa, a Desaparecida”. In: *Público*. Disponível em: <http://cinecartaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=137404&Crid=3&c=3334>. Acesso em 14-IV-2016.
- Cunha, Paulo; & Araújo, Nay (2015). “Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo?” In: *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, (8). Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=240>. Acesso em 14-IV-2016.
- Cunha, Paulo; & Sales, Michelle (eds.). (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP.
- Ribas, Daniel (2010). “O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas”. In: *Agência, uma Década em Curtas*, ed. Daniel Ribas e Miguel Dias, pp. 92–105. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.

- Ribas, Daniel (2011). “Os últimos autores do cinema português”. In: *A Quarta Parede*, (1). Disponível em: <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/>. Acesso em 14-IV-2016.
- Ribas, Daniel (2013). “Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar”. In: *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses*, ed. Pereira, Ana Catarina, pp. 129–154. Covilhã: Livros Labcom.
- Seabra, Augusto M. (1999). “Saudação às «Gerações Curtas»”. In: *Público*, 31-X-1999, p. 12.
- Seabra, Augusto M. (2000). “Hipóteses, Modos de Ser”. In: *Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*, ed. F. Ferreira & L. Urbano, pp. 12-15. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.

