



# ARGUMENTO

## RETOCAR O REAL

Normatividade e fragmentação da objectividade na narrativa fílmica, a perspectiva de HÉLIO T

19

## IL CINEMA RITROVATO

ANABELA MOUTINHO presenteia-nos com um roteiro cinéfilo pelo icónico festival de cinema bolonhês

10

## HOMEM KÂMARA

EDGAR PÊRA retrança os passos e acidentes do seu percurso com a ajuda de Eduardo Ego

15



## JOANA DE SA'

Para interpretar um filme tão musical como *Cold War*, contamos com a visão de uma artista do som

34

# 176

## CARLOS LOSILLA

O ARGUMENTO orgulha-se de traduzir e publicar *Deambulaciones – Diários de Cine*, do escritor e professor catalão

27





**ARGUMENTO** Publicação editada pelo **cine clube** de viseu desde 1984, pensada, originalmente, para a divulgação de actividades e debate do fenómeno fílmico. O boletim tornou-se um veículo indispensável de reflexão da sétima arte e divulgação do **ccv**, a justificar um cuidado permanente das suas sucessivas direcções. Fundado em 1955, o **ccv** é um dos mais antigos cineclubes do país, sendo o **ARGUMENTO** um projecto central na sua actividade.

**ÍNDICE**

**4**

*Bilhete Postal*

**CINE PLATABANDA**

Petare, Caracas,  
Venezuela

**7**

*Livros do Trimestre*

Sugestões das edições que encontramos nas estantes, a cada trimestre.

**10**

*Na Retina*

**OLHA-ME 12x**  
POR Anabela Moutinho

**15**

*Cine Kosmos*

**LA LYS LAND**  
POR Edgar Pêra

**19**

*Ensaio*

**NORMATIVIDADE E FRAGMENTAÇÃO DA OBJECTIVIDADE**  
POR Hélio T

"WEEK-END" (JEAN-LUC GODARD, 1967)



**34**

*Observatório*

Edição de trabalhos artísticos originais. A desafiar os convidados, um tema comum, a cinefilia.  
COM Joana de Sá

**27**

*Diário*

**DEAMBULAÇÕES**  
POR Carlos Losilla  
ILUSTRAÇÕES DE Gisele Freyberger



**COLABORAM NESTE NÚMERO**

**Anabela Moutinho**



Sócia do Cineclube de Faro desde 1986, sua dirigente até 2013. Gosta de dizer coisas sobre cinema, escrevendo-as segundo o antigo acordo ortográfico.

**Edgar Pêra**



Terminou a longa-metragem pessoal *The Nothingness Club* / *Não Sou Nada* e a série de 13 episódios sobre *Cinekomix*.

**Hélio T**



Professor e investigador na área de Cinema e Literatura.

**Carlos Losilla**



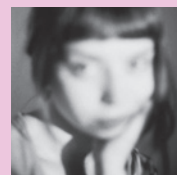
Escritor, ensaísta, professor de cinema na Univ. Pompeu Fabra e na ESCAC, em Barcelona. Membro do conselho de redacção de *Caimán Cuadernos de Cine* e de *La Furia Umana*.

**Gisele Freyberger**



Historiadora e artista plástica, especializou-se em arte de intervenção, tendo-lhe dedicado a sua tese de doutoramento, na Universidade de Barcelona, em 2019.

**Joana de Sá**



Recém-licenciada em Design de Comunicação pelas Belas Artes do Porto, é música e acaba de lançar o segundo álbum, *Lightwaves*.

**FICHA TÉCNICA**

Editor e Proprietário  
Cine Clube de Viseu  
NIPC 501 441 182  
Boletim inscrito na  
ERC sob o n.º 111174

Sede  
Rua Escura, 62  
Apartado 2102  
3500-130 Viseu

Contacto  
232 432 760  
geral@cineclubeviseu.pt

Director, adjunto  
e subdirector  
César Gomes  
Margarida Assis  
José Pedro Pinto

Concepção gráfica  
Miguel R. Cardoso  
com os tipos de letra  
Grotisque MT (Monotype)  
Big Caslon (Garter & Cone)  
Minipax (Velvetyne)

Impressão  
Tipografia Beira Alta  
Rua do Salgueiro, 11  
R/C, Esculca  
3500-421 Viseu

Tiragem  
300 exemplares  
Ano  
XXXIX

Estatuto editorial  
disponível em  
[cineclubeviseu.pt/](http://cineclubeviseu.pt/)  
Argumento-0-a-50



**CINEMA ÀS QUINTAS NO IPD.J**



*cineclubeviseu.pt*

O CCV É APOIADO POR



**f** ccviseu  
**@** cineclubeviseu  
**y** /cineclubedeviseu

# T A M Y Σ T H P I A

“One talks, one talks; this is all very fine; but at the end of the reckoning one is no cleverer than the next man — and no more brave.

JOSEPH CONRAD, *LORD JIM*

**T**ÊM SIDO NECESSÁRIOS CENTENAS ou até milhares de anos para que um homem nasça e ouse colocar umas quantas palavras (ou uns sons, ou umas imagens) na ordem certa.

Quanto perigo não se abate sobre toda a vida sempre que um só perde toda a confiança, momento em que se torna inevitável viver pela ordem de outro. Esta é a batalha quase sempre perdida quando se abandona a infância e entre as consequências trágicas a menor não é o IRS.

“Sem os discípulos cegos, ainda nunca foi grande a influência de um homem e da sua obra”, escreveu um alemão, demasiado humano com bigode. Mas se a cegueira fosse uma deficiência da visão, o amigo Louis Thomas Hardin, que tinha os olhos sempre fechados, não teria visto mais longe que quase todos. Não podemos pois atribuir ao facto de, no passado, tantos homens alemães terem usado bigode a terrível e habitual confusão entre homens alemães com bigode.

Se há responsabilidade, tem de ser esta: (fechar os olhos e) apren-

der a colocar umas palavras na ordem certa.



QUANDO, AO ABRIR UM LIVRO, reparamos que o autor seleccionou uma breve citação encontrada noutra lado, não adianta perder muito tempo a tentar compreendê-la. Reconhecemo-la ou não. Ecoa em nós ou não, e é só. Ela é uma manifestação singela da esperança do autor, um olhar que perscruta os rostos em torno de si na ânsia de descobrir num (pelo menos em um) a certeza de não estar só.

Um certo pensador escreveu no prólogo da sua obra, “Este livro será talvez apenas compreendido por alguém que tenha uma vez ele próprio já pensado os pensamentos que são nele expressos.” Algo que a modéstia institucional expressaria, na inscrição de um templo religioso, por “Nenhum estrangeiro deve entrar na balastrada que rodeia o templo. Aquele que for apanhado será responsável pela sua própria morte.”

À condição subjacente a estas manifestações designamos de mistério, transformação do ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ do grego antigo, significante (grosso modo) do conhecimento a que só o iniciado tem acesso.

Um dos mais fascinantes exemplos deste conceito na cultura universal tem de ser os Mistérios de Elêusis, cerimónia religiosa que reunia na pequena cidade vizinha de Atenas gregos de todo o território e sobre a qual, à custa da candura desse povo, nada sabemos até aos dias de hoje. Diante do desprezo hermético dos mistérios eleusinos, o colecionador de factos enlouquece. Mas estaremos realmente impedidos de conhecer as implicações destes mistérios para a vida no mundo grego? Sabemos que era imperativo guardá-los com a morte. Nada mais precisamos de saber.



NA INTERMINÁVEL CRÓNICA DA humanidade, o cinema ousa sussurrar aos homens um segredo aparentemente perdido.

Não é menos significativo a malha de colunas do Santuário de Elêusis ter protegido os Mistérios de olhares incautos e do clarão absoluto do sol do que o cinema exigir a escuridão. O Santuário de Elêusis, porém, é hoje uma morada sem sombras — um deserto. Também nas salas de cinema as luzes começam a sobrepor-se à escuridão e as conversas ao silêncio. Talvez seja fado de uma civilização evoluída, vaidosa de comer muitos legumes, ter de encontrar novos hábitos carniceiros.

No meio da confusão, o cinema não deixará de ser uma criatura sensível como um animal, como um mistério. E, tal como a um animal ou a um mistério, há uma só forma garantida de lhe revelar o cerne: matá-lo. □

✎ Texto de  
**GUILHERME RIQUITO**

📷 O Templo de Deméter, em Elêusis, o famoso santuário dos mistérios sagrados da cidade



THE TEMPLE OF DEMETER, THE FAMOUS SANCTUARY OF THE SACRED MYSTERIES OF ELEUSIS



Uma cartografia do movimento cineclubista e projectos afins: o que fazem, para quem e com que objectivos trabalham. Pelo mundo fora.

# CINE PLATABANDA



© RONALDO E. PENALIERE



Petare, Caracas, Venezuela



f zona.dedescarga.7

X @ZonaD\_Descarga

@zonadedescargaoficial

**D**

URANTE A PANDEMIA, e no meio de uma guerra de gangues, chegou, no dia 14 de maio de 2020, a Petare, em Caracas, o **Cine Platabanda**. Surgiu no contexto das dificuldades de comunicação e deslocação, acrescidas à falta de possibilidades orçamentais que vedava às pessoas o acesso a cinemas, parques e centros comerciais, sendo que muitos outros espaços

públicos foram sendo encerrados devido à quarentena. Foi nessas circunstâncias que começámos a ver a *platabanda* (a laje do topo dos prédios) como o espaço necessário para integrar e difundir os talentos locais, assim como projectar filmes por forma a aproximar os moradores através da partilha de bons momentos.

O **Cine Platabanda** apresentou-se como um projecto cultural que procura justamente a participação dos moradores em actividades que promovem o exercício pleno dos seus direitos, bem como a exaltação de valores como a liberdade, a igualdade, a solidariedade e a responsabilidade social, através de uma abordagem inclusiva. Assim, não consiste unicamente na projecção de bom cinema nos telhados das casas, uma vez que tem como objectivo central estimular um processo de aproveitamento dos espaços através da sétima arte, de enraizamento e de uma consolidação do bairro que transcendam a violência e a desesperança.

Esta iniciativa é da responsabilidade da organização não-governamental Zona de Descarga, que tem como fundador Jaime Pérez, cofundadores Jimmy Pérez e Jhosep Rojas, e tem ainda uma equipa operacional composta por Jorge Díaz, Alfredo Gonzalez e Eduard Morillo. A Zona de Descarga é uma plataforma de activismo artístico, cultural e urbano que procura mostrar as novas, e as não tão novas, formas de desenvolver arte, música, desporto e educação com os próprios recursos dos bairros, mesmo que estes sejam lugares assombrados pela violência. Com esse objectivo em vista, dedica-se, para além da exibição de cinema, a sete inicia-

tivas de desenvolvimento comunitário e de criação de meios de subsistência, através da gestão de microempresas com um enfoque social e do desenvolvimento de programas que visam a criação de espaços seguros e criativos para o ensino. Até agora, a Zona de Descarga funcionou graças ao empenho e esforço voluntário dos moradores, pais e mães da comunidade, beneficiários e fundadores da organização. Temos muitos aliados que contribuem generosamente, de acordo com as suas habilidades e possibilidades. Cada contribuição é utilizada ao máximo para cobrir as despesas operacionais, de programas e infraestruturas necessárias.





As famílias têm sido atingidas pela crise económica e social, agravada pelo confinamento causado pela pandemia da COVID-19 e o conflito de interesses vigente nos sectores económicos, políticos e criminais. Tudo isso contribuiu para a distorção de valores, que, por sua vez, leva à desintegração do núcleo familiar e da comunidade, originando um ambiente de desesperança e de conformismo. Tal impede-nos de conhecer as possibilidades de transformar a realidade, superar as condutas pautadas pela violência e construir espaços seguros e criativos através do aproveitamento da *platabanda*, lugar social por excelência onde os vizinhos comunicam entre si e a partir do qual é possível observar a diversidade de Caracas, combinando-se o verde de Ávila, o azul do céu, o sol nas suas várias fases e a cor dos tijolos das casas misturadas com os edifícios das urbanizações. O projeto **Cine Platabanda** procura criar em lugares não convencionais espaços de formação e integração, e a prática de exibição de cinema na rua (já foram feitas mais de 230 projecções) diz-nos que tal tem eficientemente contribuído não só para descongestionar os espaços de lazer e entretenimento, mas também para aumentar as possibilidades de desfrutar de cinema, arte e música, gratuitamente e perto de casa.

Quanto à recepção pela comunidade, podemos afirmar que as sessões de cinema foram bem-recebidas e vistas como positivas. Aliás, o **Cine Platabanda** apenas foi possível com o apoio das pessoas

da comunidade, que cobriram os aspectos logísticos e operacionais, gerando um processo de integração e entajuda: nós tínhamos a tela, e alguns moradores colocavam com um projector, computador ou Blu-ray os filmes, enquanto outros colaboravam com pipocas e refrigerantes. As pessoas foram-se juntando a nós progressivamente e neste momento contamos com mais de 160 voluntários, espalhados por 25 bairros de Petare.

Concluindo, num país marcado pela desigualdade social, pela pobreza e pela falta de oportunidades para quem tem poucos recursos, é fundamental proporcionar momentos de alegria e esperança, que ao mesmo tempo estimulem o pensamento crítico. Enquanto organização sem fins lucrativos com uma missão clara, que acredita no pensamento livre, na inclusão, na reconciliação, na diversidade, no respeito e no desenvolvimento integral do ser humano, procuramos mecanismos de financiamento de acordo com nossos princípios éticos. Petare tem muitas necessidades urgentes, pelo que temos de inovar e criar soluções! ▢



📷 Jaime Pérez e Jimmy Pérez, irmãos gémeos e dois dos responsáveis da organização Zona de Descarga. Como o jornal argentino *La Tinta* os caracterizou, Jaime é "o profundo, o das ideias", e Jimmy "quase um economista, o que executa os planos".



*Por causa de*

*uma crónica,*

*uma ilustração,*

*um ensaio,*

*mais cedo ou*

*mais tarde o*

**ARGUMENTO**

*vai fazer falta.*

**ASSINATURAS DISPONÍVEIS!**

EDIÇÕES  
**5** ➡ **10** €

*cineclubeviseu.pt/*  
Assinaturas-do-Argumento



# Um CÂNONE CINEMATO- GRÁFICO hoje?

📷 *Auto-retrato,*  
Anne Bean, Reino  
Unido, 1974

# O

CINEMA APROXIMA-SE DOS 130 ANOS de idade e a nossa visão tem-se vindo a transformar paralelamente às suas próprias mutações. Hoje, as novas vagas dos anos sessenta situam-se já no centro cronológico da história, e a ideia da morte do cinema converteu-se numa velha companheira de viagem; a historiografia tem vindo a dar cada vez mais espaço a amplos sectores do cinema — as mulheres cineastas, as cinematografias não ocidentais, o cinema experimental ou alternativo, etc. — que haviam sido marginalizados ou subestimados; áreas de conhecimento como os estudos culturais ou a teoria feminista trouxeram novas perspectivas sobre o fenómeno cinematográfico histórico e actual; e a revolução digital desencadeada no nosso século transformou de tal maneira as formas de produção, difusão e consumo, que nos obriga a reconsiderar muitas das nossas concepções.

Assim, o cinema não só se expande, como ainda muda de configuração, e por isso torna-se imprescindível modificar também a nossa forma de o abordarmos através da crítica, a partir da historiografia ou da cinefilia num sentido mais abrangente. O cânone cinematográfico que se foi estabelecendo ao longo das últimas décadas merece ser revisto, ampliado ou emendado. **O que deveria incorporar um cânone cinematográfico actualizado? Pode a ânsia de oferecer um cânone mais representativo e diverso condicionar excessivamente os critérios de selecção, dando prioridade às correntes de pensamento do presente e da evolução estética do meio do cinema? Ao fim e ao cabo, continua a ser necessária uma noção de cânone para nos guiarmos através do património acumulado? Aliás: tem algum sentido continuar a falar de crítica, de historiografia ou de cinefilia?**

- \* No ARGUMENTO e na Transit queremos colocar sobre a mesa a ideia de cânone cinematográfico para tentar dar resposta a essas perguntas ou, melhor ainda, para levantar outras novas. Trata-se, em suma, de animar um debate sem restrições que nos permita voltar a questionar tudo de cima a baixo e reencontrarmos-nos uma vez mais com a pergunta *baziniana* sobre o que é o cinema.

## ESPECIFICAÇÕES

- X **Relevância para o tema** descrito nesta convocatória.
- X Três categorias: **ensaio, crítica e vídeo-ensaio.**
- X **Textos: máximo 25.000 caracteres** contando espaços, excluindo as referências. Entregar em **Word** ou **.txt**.
- X **Vídeo-ensaios: entre 2 e 7 minutos de duração.** Entregar em **formato MP4**.
- X Envio do arquivo para [argumento@cineclubeviseu.pt](mailto:argumento@cineclubeviseu.pt)

DEADLINE  
→ 30.10.2023



# Livros do Trimestre

Porque nem só de filmes vive o cinéfilo, as nossas sugestões das edições que encontramos nas estantes, a cada trimestre.

📷 Olívia de Havilland, 1942



**O ESTILO TRANSCENDENTAL NO CINEMA — OZU, BRESSON, DREYER**

Paul Schrader

Edições 70  
2022 | 266 pp. | €19,9



**PEQUENO LIVRO ARQUIVO — PENSAMENTOS, PALAVRAS, ACTOS E OMISSÕES**

Luís Miguel Cintra

Edições 70  
2023 | 640 pp. | €29,9



**CASA DE LAVA — CADERNO**

Pedro Costa

Pierre von Kleist Ed.  
2023 | 144 pp. | €35

O zu no Japão, Bresson em França, Dreyer, ainda que em menor grau, na Dinamarca, e outros realizadores de diferentes países forjaram uma forma cinematográfica que, surpreendentemente, lhes é comum. Este estilo comum não foi determinado nem pela personalidade de cada um, nem pela cultura, política, economia ou moralidade. Este estilo é o resultado de duas contingências universais: o desejo de exprimir artisticamente a Transcendência e a natureza do meio cinematográfico.

Houve uma sala que se chamava Teatro do Bairro Alto. Era como um hangar, um atelier, onde, ao longo de 40 anos, centenas de pessoas foram trabalhando muitas imagens da vida. Da vida do seu tempo e da vida de outras épocas. Nisso consumiram os dias: a tentar entender. Falo do Teatro da Cornucópia. Fui pontuando esses dias com textos que fui escrevendo, e aqui reúno alguns. Ficou um livro grande, ficou um rasto de muito trabalho e de tentativa de diálogo com os outros.

Fac-símile do caderno de notas de Pedro Costa durante a produção do seu filme *Casa de Lava* (1994).

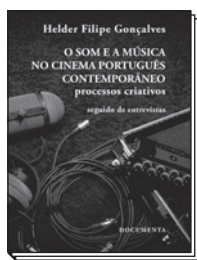
Durante a preparação e rodagem, o realizador compilou, em jeito de guião para o filme, um caderno de recortes: pinturas, fotografias, notícias de jornal, rascunhos, citações, ideias. Este pequeno caderno verde torna-se agora um objecto artístico autónomo: uma representação visual da maneira de pensar e trabalhar de Pedro Costa.



**REALIZADORAS PORTUGUESAS — CINEMA NO FEMININO NA ERA CONTEMPORÂNEA**

Mariana Liz,  
Hilary Owen (org.)

I.C.S. — U. Lisboa  
2023 | 314 pp. | €20



**O SOM E A MÚSICA NO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO**

Helder Filipe Gonçalves

Documenta  
2023 | 384 pp. | €26



**FIGURINOS E FIGURINISTAS NO CINEMA EM PORTUGAL**

Caterina Cucinotta

Húmus  
2023 | 88 pp. | €5,55

A história do cinema das realizadoras portuguesas apenas começa, de forma sistemática, depois de 1974. Neste “cinema no feminino” assistimos tanto a uma nova conceptualização do cinema nacional através, por exemplo, do cinema etnográfico realizado no final dos anos 1970, como à exploração de intervenções marcadamente de género em torno do mundo masculino das guerras coloniais. A partir dos anos 1990, assuntos políticos feministas assumem igualmente destaque.

Vasco Pimentel: «Ora, o meu comportamento na captação do som directo é diferente, pois já estou a pensar como um montador, como um misturador. Quer dizer, já estou a arquitetar continuidades, descontinuidades, ambiências para dar carácter a outras cenas... se calhar, nem é a cena que estamos a filmar.»

Ensaaios acerca de Som e Música no Cinema Português, com entrevistas a Vasco Pimentel, Branko Neskov, Elsa Ferreira, Joaquim Pinto, Olivier Blanc, etc..

O vestuário revela-se não apenas o veículo de uma identidade ou de uma época, mas também o elemento de definição de um carácter ou de um certo tipo de atitude, a forma visível de um estado de alma, o atenuar ou reforçar de um drama. Estudar esta dimensão fílmica significa aprofundar a grande pergunta que se coloca inevitavelmente perante o fenómeno cinematográfico: como é que o físico (o corpo, a matéria, a textura) pode exprimir o abstracto, o inefável, o espiritual?

# O TRAVELLING DE KAPO

● POR **Serge Daney**

# N

A LISTA DE FILMES que nunca vi, não se encontram somente **Outubro, Foi uma Mulher que o Perdeu** ou **Bambi**, há também o obscuro **Kapò**. Filme sobre os campos de concentração, rodado em 1960 pelo italiano de esquerda, Gillo Pontecorvo, **Kapò** não foi um marco na história do cinema. Serei o único que, nunca o tendo visto, não mais

o irei esquecer? É que não vi **Kapò** e, ao mesmo tempo, vi-o. Vi-o porque alguém — com palavras — mo *mostrou*. Este filme, cujo título, como uma senha, acompanha a minha vida de cinema, só o conheço por

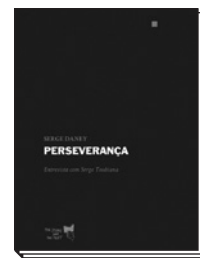
via de um curto texto: a crítica que dele fez Jacques Rivette, em Junho de 1961, nos **Cahiers du Cinéma**. Era o número 120, o artigo chamava-se “De l’abjection”. Rivette tinha trinta e três anos e eu dezassete. Não devia ainda sequer ter pronunciado a palavra “abjecção”.

No seu artigo, Rivette não contava o filme, contentava-se em descrever um plano numa única frase. A frase, que ficou gravada na minha memória, dizia assim: “Vejam, no entanto, em **Kapò**, o plano em que Riva se suicida, lançando-se para o arame farpado electrificado: o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* dianteiro para reenquadrar o cadáver em contra-picado, tendo o cuidado de inscrever exactamente a mão levantada num ângulo do seu enquadramento final, esse homem não tem senão direito a um profundo desprezo.” Um simples movimento de câmara

poderia, assim, ser o movimento a não fazer. Aquele que, para ser executado, exigia — *de modo evidente* — ser-se abjecto. Mal acabara de ler tais linhas, soube que o seu autor tinha absolutamente razão.

Abrupto e luminoso, o texto de Rivette permitia-me pôr palavras nesse rosto da abjecção. A minha revolta encontrara palavras para se afirmar. Mas havia mais. A revolta fazia-se acompanhar por um sentimento menos claro e, sem dúvida, menos puro: o reconhecimento aliviado de obter a minha primeira certeza enquanto futuro crítico. Ao longo dos anos, de facto, “o *travelling* de **Kapò**” foi o meu dogma portátil, o axioma que não se discutia, o ponto-limite de todo o debate. Definitivamente, eu não tinha nada a ver, nada a partilhar, com quem não *sentisse* imediatamente a abjecção do “*travelling* de **Kapò**”.

Esse género de recusa estava, aliás, no ar do tempo. Tendo em conta o estilo enfurecido e excessivo do artigo de Rivette, sentia que os furiosos debates já tinham tido lugar e parecia-me lógico que o cinema fosse a caixa de ressonância privilegiada de toda a polémica. A guerra da Argélia estava a terminar e, por não ter sido filmada, levantava, de antemão, a suspeita sobre qualquer representação da História. Todos pareciam compreender que pudesse haver aí — até, e sobretudo, no cinema — figuras tabus, facilidades criminosas e montagens proi-



**PERSEVERANÇA**  
— ENTREVISTA COM  
SERGE TOUBIANA

Serge Daney

The Stone and the Plot  
2022 | 152 pp. | €13,5





bidas. A célebre fórmula de Godard, que via nos *travellings* “uma questão de moral”, era, a meu ver, um desses truísmos aos quais não voltaríamos. Não eu, em todo o caso.

Esse artigo fora publicado nos **Cahiers du Cinéma**, três anos antes do fim do seu período amarelo. Terei tido a sensação de que não poderia ter sido publicado em nenhuma outra revista de cinema, de que pertencia aos acervos dos **Cahiers**, tal como eu, mais tarde, lhes pertenceria? Tinha encontrado a minha família, eu que tinha tão pouca. Logo, não foi apenas por mimetismo snobe que comprei os **Cahiers** durante dois anos e que partilhei os comentários espantados com um camarada — Claude D. — do liceu Voltaire. Logo, não era por simples capricho que, no início de cada mês, ia colar o meu nariz à vitrina de uma modesta livraria da Avenue de la République. Bastava que a fotografia a preto e branco, por baixo da faixa amarela, na capa dos **Cahiers** tivesse mudado para que o meu coração acelerasse. Mas eu não queria que fosse o livreiro a dizer-me se o número tinha sido lançado ou não. Queria descobrir por mim próprio e comprá-la friamente, com a voz embargada, como se fosse um caderno de rascunhos. Já a ideia de ser assinante, nunca me passou pela cabeça: adorava essa espera exasperada. Fosse para comprá-la ou, depois, para nela escrever, e, por fim, para a produzir, bem podia ficar à porta da revista dos **Cahiers** já que, de qualquer modo, nos **Cahiers**, eu estava “em casa”.

No liceu Voltaire, éramos um punhado de iniciados que entraram sub-repticiamente na cinefilia. Isto pode datar-se: 1959. A palavra “cinefilia” era ainda alegre, mas tinha já a conotação doentia e a aura rançosa que aos poucos a desacreditaria. Quanto a mim, tive, desde logo, de desprezar aqueles que, demasiado constituídos pela norma, troçavam já dos “ratos de cinemateca” que nos viríamos a tornar durante alguns anos, culpados por viver o cinema como paixão e a sua vida por procuração. No dealbar dos anos sessenta, o cine-mundo era ainda um mundo encantado. Por um lado, possuía todos os encantos de uma contra-cultura *paralela*. Por outro, tinha essa vantagem de estar já constituído, com uma história pesada, por valores reconhecidos, com as *conchas* de Sadoul — essa Bíblia insuficiente —, uma linguagem enviesada e mitos tenazes, batalhas de ideias e revistas em guerra. As guerras estavam quase terminadas e nós chegámos um pouco tarde, é certo, mas não o suficiente para deixarmos de alimentar o projecto tácito

📷 Serge Daney,  
fotografia de  
Claudine Doury  
Na página anterior  
*Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960)



de nos reapropriarmos de *toda* essa história que ainda não tinha a idade do século.

Ser cinéfilo era, simplesmente, ingurgitar todo um *outro* programa escolar, paralelo ao do liceu e decalcado sobre este, tendo os **Cahiers** amarelos como fio condutor e alguns passadores “adultos” que, com a discrição dos conspiradores, nos indicavam que estava ali um mundo por descobrir e, talvez, até nada menos do que o mundo por habitar. Henri Agel — professor de literatura no liceu Voltaire — foi um desses passadores singulares. Para se poupar, como a nós, ao trabalho das aulas de latim, colocava à votação a seguinte escolha: passar uma hora em torno de um texto de Tito Lívio ou ver filmes. A turma, que votou pelo cinema, saía regularmente pensativa e armadilhada do vetusto cineclube. Por sadismo, e certamente porque possuía as cópias, Agel projectava pequenos filmes próprios para desasnarem, a sério, os adolescentes. Era *O Sangue das Bestas*, de Franju, e, sobretudo, *Noite e Nevoeiro*, de Resnais. Foi, então, por via do cinema que eu descobri que a condição humana e o matadouro industrial não eram incompatíveis e que o pior acabara mesmo de acontecer.

Suponho, hoje, que Agel, para quem a palavra Mal era escrita com inicial maiúscula, gostava de perscrutar nos rostos dos adolescentes da turma do II.º B os efeitos dessa singular revelação, porque se tratava de uma. Deve ter havido uma parte de voyeurismo nesta maneira brutal de transmitir, por via do cinema, esse saber macabro e inevitável, do qual éramos a primeira geração absolutamente herdeira. Cristão pouco prosélito, militante bastante elitista, Agel *mostrava*, ele também. Tinha esse talento. Mostrava porque era necessário. E porque a cultura cinematográfica no liceu, pela qual militava, envolvia também essa triagem silenciosa entre aqueles que nunca esqueceriam *Noite e Nevoeiro* e os outros. Eu não fazia parte dos “outros”.

Uma vez, duas vezes, três vezes, dependendo dos caprichos de Agel e das sacrifi-

casas aulas de latim, observei os célebres amontoados de cadáveres, os cabelos, os óculos e os dentes. Ouvi o comentário desolado de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler, que parecia ressentir-se da sua existência. Estranho baptismo das imagens: *compreender, ao mesmo tempo, que os campos eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema — só ele? — era capaz de acampar nos limites de uma humanidade desnaturada. Sentia que as distâncias colocadas por Resnais entre o sujeito filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, as únicas possíveis. *Noite e Nevoeiro*, um “belo” filme? Não, um filme *justo*. Era *Kapò* que pretendia ser um filme belo e não o era. E sou eu que nunca saberei estabelecer a diferença entre o justo e o belo. Daí o meu tédio de sempre, que nem sequer era “distinto”, diante das belas imagens.

Cativado pelo cinema, não precisava — além disso — de ser seduzido. Também não precisava que me falassem como a um bebé. Em criança, não vi *nenhum* filme de Walt Disney. E, tal como fora directamente para a escola pública, estava orgulhoso por ter sido poupado à gritaria da creche nas sessões infantis. Pior: o desenho animado seria sempre, para mim, outra coisa que não cinema. Pior ainda: o desenho animado seria sempre uma espécie de inimigo. Nenhuma “bela imagem”, a *fortiori* desenhada, me dispensaria da emoção — temor e estremecimento — diante das coisas *registadas*. E tudo isto, que é tão simples, mas que me levou tantos anos a formular simplesmente, deveria começar a sair do limbo diante das imagens de Resnais e do texto de Rivette. Nascido em 1944, dois dias antes do desembarque dos aliados, eu estava na idade de descobrir simultaneamente o *meu* cinema e a *minha* história. História engraçada que, durante muito tempo, pensei estar apenas a partilhar com outros, antes de perceber — bem tarde — que era, afinal, a minha. □

Espaço para partilha de olhares e gostos sobre um filme ou autor.

# OLHA-ME 12x

● POR **Anabela Moutinho**



📷 *Monica in the South Seas*, S. van Ingen e M. Taanila, Finlândia, 2023

# 1.

1. Carl Boese e Paul Wegener, Alemanha, 1920

2. «Our intention was to make an authentic record of this dying country. This was our mission.», citação de Frances Flaherty em entrevista antiga, utilizada neste documentário.

ISABELLE HUPPERT. 22 ANOS. Mesmo rosto, mais redondo. Detalhes de representação — um trejeito de lábios, a mão levada ao peito, a irritação contida pela traição da voz — de atriz experiente. Estava tudo lá. Canta a versão francesa de “Fascinação”, exigida pelo pai, escapa do professor de canto, cego, enquanto este lhe dá uma preleção, foge para o quarto e interpreta uma ária para afrontar a família. “Je veux ç'on écoute ma voix”. Em adulta, Aloïse passa a ser encarnada por Delphine Seyrig. Presumo que seja mais por esta que o filme seja reconhecido, pois Delphine está transfigurada, urrando e vagueando por aquele manicómio onde nem a deixam cantar em paz, tão longe do serafismo de *India Song*, olhar perdido na bruma de um tema ao piano obsessivamente tocado. É nesse ambiente que a vertente de pintora ressalta, ao jeito da chamada “Arte Bruta” que o seu psiquiatra Dr. Hans Steck reconhece como de valor. É a partir daí que verdadeiramente esta suíça se torna Aloïse Corbaz.



📷 *Aloïse*, Liliane de Kermadec, França, 1975

A passagem entre idades é o que torna o filme mais manco. Mas esse é problema do argumento, a quatro mãos escrito com Téchiné, não da história. A passagem entre atrizes é o que torna o filme mais desequilibrado. Mas esse é desafio que nos lança, a saber: aguentamos?

Direi: por ficar a conhecer esta realizadora esquecida, e esta vida desgraçada, sim. Sim.

# 2.

O ÚNICO FILME QUE DESPERTOU o interesse dos habitantes daquela aldeia naquela ilha no longínquo pacífico sul, naquela Samoa nunca registada em película até aí, projeção debaixo das estrelas e, abaixo delas, das palmeiras, foi *Golem*<sup>1</sup>. Identificaram-se com a figura da estátua tornada viva? Da sua gentileza para com os mais frágeis, sem dúvida. Assim o recorda uma retratista soberba daquelas gentes e daquelas caras, Frances Flaherty. Se esta os fotografava, o marido filmava-os, no tempo em que o cinema era mudo, com a intenção “de fazer uma gravação autêntica deste país moribundo”. Falar, eles falavam; cantar, eles cantavam; chamar, eles chamavam. Mas o cinema era-lhes surdo, em 1925.

Passados 50 anos, a filha pequenita, 3 anos apenas, que acompanhara pais e irmãos naquela viagem e estadia, Monica de seu nome, regressa à ilha. Não vai sozinha: acompanham-

-na cartas, fotos antigas, extractos de película, memórias vagas ou nem tanto, e Ricky Leacock. Juntos vão criar a mais estupenda banda sonora: dar som ao som do filme mudo que já lá estava mas sem o estar. Desta vez, gravando sons, diálogos e canções polifónicas para complementar as imagens com as quais o seu pai, Robert Flaherty, tinha criado *Moana*, estreado em 1926.

À época, a Paramount considerou que o filme era tão difícil e estranho e à parte da cultura americana que, para o tentar tornar atrativo, o intitulou de “The Love Life of a South Seas Siren!”. Por Sami van Ingen ter garantido a possibilidade de acesso exclusivo aos arquivos pessoais de Monica, após o falecimento da mesma em 2008, pôde dar nome, conjuntamente com Mika Taanila, a tal sereia: “Monica in the South Seas” é uma peça assaz comovente, tecnicamente exemplar e ilustrativa da magia, de diferentes magias, do cinema — literalmente, de ontem e de hoje.

# 3.

HÁ FILMES CUJO PRINCIPAL mérito é terem sidos ‘dos primeiros a...’. Se falhados ou aquém, resta-lhes a intenção. Assim recebi *Cry, the beloved country*, que nem Sidney Poitier consegue elevar acima da



datação do tempo. Com o propósito justíssimo de denunciar não só o racismo mas o odioso sistema recém criado do “apartheid” sul-africano, Zoltan Korda, filmando a maior parte em cenários naturais desse mesmo país tal fresco histórico baseado em tragédias individuais, como lhe era habitual, teve, por exemplo, de usar (inqualificáveis) estratégias para contornar a segregação legalizada naquele país, como os de solicitar vistos temporários de imigração para Sidney Poitier e Canada Lee como sendo seus criados! Seja pela denúncia do que estava a suceder na África do Sul, seja pela imediata analogia com o que estava a suceder — ou se mantinha — em vários estados dos EUA, seja, naturalmente, pela sua qualidade cinematográfica (em particular, na fotografia) terá ganho o Urso de Bronze em Berlim. Para mim, envelheceu. Ou então fui eu que envelheci e me amarguei.



**4.** IA TOMANDO NOTAS NUM caderninho: muito grande plano de um estetoscópio num decote generoso feminino — que ousadia! “São filhos da Natureza? A Natureza devia ser esterilizada!”, tirada pedante sobre uma criada; que composição fantástica! — uma, outra e mais vezes até se tornar um personagem central da trama, aquelas escadas filmadas em contra-picado, em jogos de sombra e luz quase em impressionismo alemão; e que dizer dos *raccords*, como o do tubo de escape a fugir do carro da polícia, com que se liga?; ou a cena mais divertida, em que o protagonista imagina quatro cenários, cada qual mais grave do que o anterior, ouvindo-se em *off* a voz do detective e, em campo, o rosto do actor a reagir ao interrogatório do que estaria ele a “fazer com a April”, figura feminina de todos os equívocos desta comédia en-



📷 *Her Last Affaire*, Michael Powell, Reino Unido, 1936

treçada com filme de suspense sarcástico, quase em estilo hitchcockiano. Mas o mais relevante desta pérola não é ser quase Michael Powell, é sê-lo por inteiro. E sê-lo num período em que trabalhou, como tantos outros realizadores, alavancado pelo Acto Cinematográfico de 1927, a decisão do Parlamento de, tentando fazer ressurgir o cinema britânico após a hecatombe da I Grande Guerra, estabelecer quotas — que chegaram aos 20%! — de filmes a serem exibidos nos ecrãs do Reino Unido. Forçou-se os distribuidores americanos a financiar, ou, mesmo, a produzir, tais filmes, para que os seus próprios pudessem ser exibidos — oh ironia! Mas ficaram conhecidos como os “quota quickies”, pois não excediam os 60’ e, desde que o cumprissem, podiam ser, e eram invariavelmente, de baixo orçamento e rodagem rápida. Alguns, de qualidade superior. É o caso desta obra do “quota period” de Powell.

📷 *Cry, the Beloved Country*, Zoltan Korda, Reino Unido, 1951

**5.** O LUBITSCH TOUCH CONSISTE, entre outros, no jeitinho de usar a ironia com particular inteligência. Não admira, assim, nem que o realizador tenha ousado fazer uma versão cinematográfica de um autor como Wilde (pela aproximação entre ambos no jeito de exercer a acerada crítica), nem sequer que o tenha ousado num filme mudo quando, de facto, todo o *wit* do es-

📷 *Lady Windermere's Fan*, Ernst Lubitsch, EUA, 1925



critor inglês vive na palavra dita: há lá provocação mais wildiana do que essa?

Ernst Lubitsch troca as voltas ao texto, transformando uma comédia num melodrama que poucos sorrisos desperta; substituiu a verbalização pela visualização que com ela dialoga; distende o espaço nos planos e contrai o tempo nas sequências, sujeitando a cinematografia aos jogos e reviravoltas da trama; concentra no espantoso olhar de Irene Rich o âmago da história, dos equívocos, dos segredos e dos sacrifícios — por aquele rosto passa todo um programa de (in)sensatez. Nele nos perdemos nos meandros da humanidade.

Quando a banda sonora que acompanha tal filme é a de Timothy Brock, a rendição é total: tudo engrandece. Voamos no tempo e pensamos se, também nos idos dos anos 20 do século passado, os espectadores se terão sentido, a um tempo, levitar e enterrar com este filme, se servido por música assim: presa à seriedade da vida e libertos dela por via do entusiasmo de a suplantar.

**6.** PARECE UM CARDÁPIO DE tanto o que se pode fazer, muito bem, em cinema: personagens em *off* mas a sua sombra em campo, impressionando mais do que se esse recurso não tivesse sido usado; ponto de vista subjetivo da bebé que, ao crescer, estabelece através do olhar os momentos clímax da ação; elipses usadas com parcimónia estabelecendo os fios da narrativa; ecrã dividido para acompanhar diferentes espaços e personagens; movimentos de câmara, como um *travelling* para trás, a desvelar sombras de objetos — a cruz/refúgio/fuga de uma vida de *showbiz* cheia de amargura, ganância e vícios; *raccords* de som — bombo/bateria jazz ao estilo *new orleans* — e de imagem — colar oferecido pelo palhaço, na infância, para terço no convento onde, adolescen-



te, passou a viver, ou de um mero copo de água para um outro com veneno, ou de uma marquesa onde se deita e um caixão onde a deitaram; montagem paralela de close-ups num número de striptease, ou da mãe a cantar uma *lullaby* e a filha a rezar uma oração; toda uma cena falada que unicamente filma os pés dos personagens, a inquietação aumentando à medida que ela decorre. Chama-se **Applause** e deixou-me perplexa. Mais ainda quando me apercebo de que foi a primeira obra desse, tão injustamente secundarizado, maravilhoso Rouben Mamoulian.

**7.** BAHRAM BEYZAIE: ARGUMENTO, montagem, cenários, figurinos, selecção musical, produção e realização. Pioneiro da geração da “Nova Vaga iraniana”, engendra uma “mistura perfeita de mito, simbolismo, folclore e literatura persa clássica” (como “a representação de *Ta'zieh*, uma peça de paixão xiita”<sup>3</sup>). História de uma mulher, Tara, mãe corajosa e seus dois filhos, num grito feminista que resulta do encontro de um guerreiro vindo do nevoeiro — tal zombie a pedir paz em forma da sua espada perdida, pertença do falecido pai da protagonista —, com uma viúva sujeita à malvez dos aldeãos vizinhos que a roubam e azucrinam, e os amores surreais por parte desse fantasma de quem



📷 **Applause**, Rouben Mamoulian, EUA, 1929



📷 **Our Hospitality**, Buster Keaton e John G. 'Jack' Blystone, EUA, 1923

3. Ambas as citações na nota crítica de Ehsan Khoshbakht a este filme.

📷 **Cherike-ye Tara** (*The Ballad of Tara*), Bahram Beyzaie, Irão, 1979

Tara recebe a maior dádiva de amor: tomar-se da espada, fazê-la sua e vencer o mundo. Por isso a revolução islâmica não perdoou a Beyzaie e proibiu este filme desde a sua chegada ao poder. A luta das mulheres iranianas, essa, manteve-se desde aí.

**8.** KEATON É SEMPRE UMA delícia. No seu segundo filme, cuja história se baseia, provavelmente, numa rixa verdadeira entre duas famílias rurais que se prolongou, através de vinganças sangrentas, durante 30 anos, o personagem interpretado por Keaton nada sabe daquela que envolve a sua própria família e a da rapariga pela qual se enamorou.

Portanto, de comédia de equívocos, passa-se rapidamente a comédia de como sobreviver a três maníacos de pistola em punho dispostos a matá-lo assim que puser um pé fora da casa deles... porque, no seu interior, a hospitalidade é regra! Muito “didáctico”, como citado na nota crítica de Cecilia Cenciarelli: “Ao ver **Our Hospitality**, aprenderá várias coisas, nomeadamente, como sugere Jim Emerson, ‘um novo método para recolher lenha facilmente; como afastar um burro dos carris, ou vice-versa; como improvisar um barco; como fazer uma dama com o rabo de um cavalo; como colocar uma cartola numa carruagem de tecto baixo (...), por outras palavras, o acto de ver este filme irá melhorar imensamente a sua vida.’” Exemplarmente acompanhado ao piano por Neil Brand, encontrei *gags* que serão por ele retomados no futuro, outros que exprimem experimentação, o eterno fascínio pelas locomotivas e as habituais arditosas maneiras de Keaton se pirar dos *bad guys*. Antecedido por um con-

junto de curtas, de 1923, sobre experimentações de sincronização de som à imagem por pioneiros como os dinamarqueses Alfred Lind, Axel Petersen e Arnold Poulsen, fui do espanto à delícia. Que fosse sempre assim, o processo da aprendizagem — em geral e no cinema.

**9.** TAY GARNET, O REALIZADOR, era um completo desconhecido para mim. O filme surpreendeu-me pela improbabilidade da história, do par romântico, da tragédia individual que sobre eles pende e do drama que a ambos assombrou. Ele, condenado à morte por crime, ela, condessa, por doença. Não o sabem um do outro, quando passam a saber, agem como se não o soubessem. Profundamente enamorados, estilhaçam copos no final dos brindes como, no último momento do filme, é o que vemos, enigmaticamente, já sem eles sequer. O amor sobrevive para além da morte? Se sim, são esses os caminhos de um só sentido a que se refere o título. Bem filmado e com belíssimas interpretações de William Powell e Kay Francis, uma obra que discorre com paixão, elegância, tristeza e melancolia concebidas com invulgar discrição.



**10.** A MINHA MAIOR DESCOBERTA foi esta: “uma longa-metragem silenciosa italiana envolta em mistério. Não se sabe se a produtora (Costantini) lançou outros filmes para o ecrã, o realizador é desconhecido e os actores ainda não foram identificados”. Fazendo parte de uma colecção de centenas de filmes que, vindas do arquivo do antigo Museu de Cinema de Siracusa, deram origem à Cineteca dello Stretto (mais propriamente, na ilha de Ortygia, Sicília), possui-





dora de obras em nitrato ou celulo-se, **Capelli Biondi** fascina por ser o que é — algo de totalmente desconhecido e novo, sobre o qual nada se sabe nem se encontram ecos de publicidade ou crítica, salvo ser adaptação de um romance de um autor, célebre na altura, caído no esquecimento depois, Salvatore Farina, publicado em 1875 com o título **Ortigia de Grazietta**. Um drama com contornos algo arrojados — um conde apaixonado-se por uma jovem de um bairro da lata que se entregou à prostituição —, abre com uma luz que se desliga e fecha com a luz do sol que amanhece. É do exterior da janela que, numa e na outra cena, ela ilumina. Como se a história, passada no interior das emoções, entre os protagonistas mas também no seio da família da rapariga onde a morte sempre espreita, não encontrasse lugar para respirar claridade — nem sequer na trança loura que o conde guarda, como relíquia desse amor sem freio à qual volta cheio de desejo e nostalgia. O mais estimulante deste filme — o mistério que o envolve e a quem o fez e interpretou — é, basicamente e segundo creio, o mais estimulante do trabalho de restauro e de arquivo enquanto tal. Salteadores de arcaas perdidas, são.

**11.** O MEU FILME FAVORITO foi este: “Kenji Mizoguchi disse: “Todo o melodrama é baseado na **Ressurreição** de Tolstoi”. Para esta primeira adaptação sonora do último romance de Tolstoi, Mamoulian, [arménio] que falava russo como segunda língua enquanto crescia em Tbilisi, desenvolveu as tendências melodramáticas que surgiram na sua primeira longa-metragem [Applause, acima analisado]”. Repeti o realizador, e não me arrependi nadinha. Nem na forma, nem no conteúdo.

📷 **Capelli Biondi**, sem identificação de realizador, Itália, 1919  
Página anterior  
**One Way Passage**, Tay Garnett, EUA, 1932

4. Andrea Meneghelli e Maurilio Forestieri na nota crítica sobre o filme.

5. Segundo Ehsan Khoshbakht, na nota crítica a este filme.

6. Idem.



📷 **We Live Again**, Rouben Mamoulian, EUA, 1934

Exclamo interiormente na primeira cena daquela que foi a primeira adaptação sonora do último romance do escritor russo<sup>6</sup>: «Mas é como a **Terra** do Dovjenko!» E era. Que começo promissor e inesperado! A fotografia deste filme, exemplar, de Gregg Toland, torna claro o que claro é — vida, paixão, bons sentimentos e melhores propósitos, como os do futuro da humanidade sem classes opressoras —, sombrio o que é sombrio — a traição, a deslealdade, a volatilidade e superficialidade do protagonista — e escuro como a caminhada final do par outrora amoroso para os campos de trabalho na Sibéria. Este príncipe que começara por brandir “**Land and Freedom**”, livro de um suposto Stevenson, marxista acalorado, seduzindo uma bela camponesa que vem a engravidar e depois abandonar, enveredando por uma vida boémia e fútil enquanto que a ela, ostracizada, não resta senão a prostituição no seio da qual é injustamente acusada de um crime do qual, por casualidade, ele vem a saber e sentir um arrependimento de tal maneira forte que tudo abandona para a tentar salvar em tribunal e, após o fracasso, para a ela se juntar, é símbolo

exacerbado da ressurreição, não de Cristo em nós, mas do melhor de nós em nós mesmos. É tocante a ingenuidade, é marcante a mensagem. Sai-se de filmes assim com a alma enternecida.

**12.** NA MINHA RETINA, ESTE Festival que celebra o passado. Foi em 1986 que a Cinemateca de Bolonha organizou, num evento de três dias, algo mais do que uma mera mostra de filmes antigos, atributo de todas

as cinematecas — uma mostra de filmes redescobertos porque raros, redescobertos porque restaurados, ou seja, nascidos de novo. Essa a dupla magia do festival **Il Cinema Ritrovato**: em cada sessão vamos ontem ao cinema ver filmes que nunca víamos, mesmo que os tivéssemos visto em anteriores projecções.

O fascínio do trabalho de arquivo, recuperação e restauro do cinema passa pelo trabalho de minúcia, de persistência, de excelência técnica, de equipa — local, nacional ou internacional — que reproduz, nesta exacta medida, o da realização dos próprios filmes. Neste sentido, todos os filmes restaurados são novos. O passado presentifica-se.

Ora, na epopeia de 2023, os 9 dias foram de 470 filmes em 290 sessões, em 7 salas de cinema além do fantástico ecrã na mágica Piazza Maggiore e os seus mais de 6.000 lugares para a sessão nocturna ao ar livre (não só em cada dia do Festival mas num programa que a cidade oferece de Junho a Agosto, chamado **Sotto le Stelle del Cinema**), sessões desde as 9h às 23h. 120 mil espectadores de largo espectro etário, dos quais 50 mil em sala, tiveram a difícil tarefa de escolher que regresso ao passado pretendiam a cada sessão de “A máquina do tempo”? 5 secções a descobrir, entre as quais filmes de 1903, filmes de 1923, documentos e documentários de várias épocas; de “A máquina do espaço”? 6 secções à escolha, entre as quais as retrospectivas de Mamoulian e de Kinugasa; de “O Paraíso dos cinéfilos”? 4 secções nas quais mergulhar, dos “Redescobertos e Restaurados” ao destaque de Anna Magnani ou a “Powell antes de Pressburger”. Ou, ainda, numa secção variada de filmes para crianças e jovens?

Mas há mais, muito mais! Lançamento de livros e feira do livro, incluindo alfarrabistas com fotos e cartazes de filmes, no espaço da Biblioteca da Cinemateca. Encontros específicos, como o “Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab” e o «ECFA (European Children Film Association) Workshop Warehouse». Encontros com especialistas que explicam como foi feito o restauro deste ou daquele filme. Encontros com/ho-



📷 Festival *Il Cinema Ritrovato*: sessão ao ar livre na Piazza Maggiore; cartazes ao longo das arcadas de Bolonha. Exposição *Bologna Fotografata: Persone, Luoghi, Fotografi*.

menagens a, nomeadamente, Ruben Östlund, Wim Wenders, Luca Guadagnino, Barbet Schroeder, Thelma Schoonmaker, Joe Dante ou Nan Goldin. E os únicos prémios que este Festival dá, atribuídos por júri internacional, para edições em DVD e blu-ray, dos quais destaco os seguintes: *Best box set* para **Jonas Mekas: Diaries, Notes & Sketches Vol.1-8 (1949-2000)**, *Best discovery of a forgotten film* para o **Coffret Kinuyo Tanaka** e o *Best Film* — *The Peter von Bagh Award* (o antigo director artístico deste Festival) — para **Martin Scorsese World Cinema Project n.º 4**.

Duas notas finais e uma conclusão:

A primeira: o orgulho e a alegria pelo “Prémio Vittorio Boarini” (fundador e primeiro director da Cinemateca de Bolonha), entregue

por Gian Luca Farinelli, director da Cinemateca de Bolonha, atribuído a José Manuel Costa, o Director da Cinemateca Portuguesa, em reconhecimento pelo seu trabalho em defesa do património do cinema e da sua história. Como é justo!

A segunda: as palavras de Nan Goldin sobre a experiência maior deste festival numa das mais belas cidades italianas, a capital de Emilia-Romanha com os seus 62 km de arcadas e colunatas imponentes, o seu chão empedrado multicolorido, o seu ambiente gentil, as suas pessoas cordatas, o seu ambiente seguro e animado. Disse ela, e consta no vídeo que o site do festival disponibiliza: “Last night in the Piazza, the fact that 6.000 people, sat silently in the middle of the night, watching a movie wi-

thout using their phones, without talking... I’ve never seen anything like that! And I have to give credit to the film festival and to the audience. Thank you so much for that experience”. Secundo, pois resume com justiça e rigor esta vivência maior do Cinema enquanto festa, comunhão, gratidão e paixão.

A conclusão:

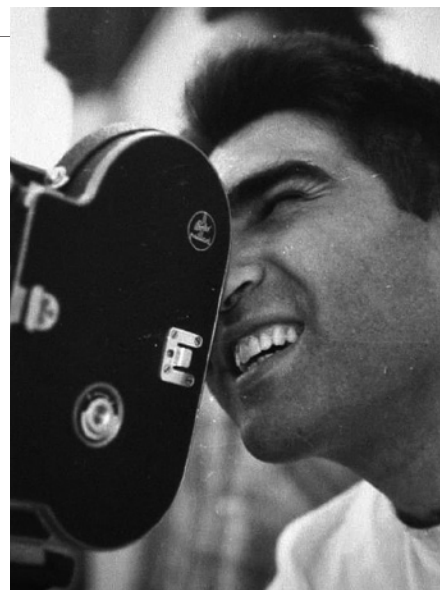
“Guardami” — olha para mim; para mim, que te olho a ti. Significativamente, a imagem do festival e como a da soberba exposição de fotografia que o acompanhou — **Bologna Fotografata** — têm em comum um olhar que nos é dirigido por duas mulheres, provocatório o primeiro, inquisidor o segundo. É, para mim, o do cinema que este evento nos proporciona; olhar que devolvo, encantada e agradecida. □



# LA LYS LAND

Excertos inéditos da Entrevista de Eduardo Ego a Edgar Pêra, a ser publicada durante a sua retrospectiva no Festival de Valência em Outubro deste ano.

Cine-ensaios, krónykas de projetos futuros, kino-manifestos, entrevistas exclusivas, diários de rodagem, bandas gráficas, arquivos luzoh-galáktykos y outras pérolas do acyidente na companhia de EP



📷 Fotografia de João Pinto, 1991

● POR **Edgar Pêra**

**O** FESTIVAL DE VALÊNCIA fará este ano uma retrospectiva da obra de Edgar Pêra. Preparando esse momento, Eduardo Ego foi conversar com o Homem-Kâmara, e daí resultou uma entrevista a publicar no âmbito do festival e também num livro sobre **Não Sou Nada – The Nothingness Club** (Tinta da China, edição de Jerónimo Pizarro).

Dela apresentamos, aqui, excertos inéditos, onde, como sempre, obra e vida se mostram, mais do que inseparáveis, indistintas.

---

**EGO:** Se tivesse de escolher uma data fundadora da sua existência, para além do seu nascimento, qual escolheria?

**PÊRA:** 9 de Abril de 1918.

**EGO:** Refere-se à sangrenta batalha de La Lys, durante a primeira Grande Guerra?

**PÊRA:** Efektivamente. O batalhão do meu avô Henrique (não confundir com o meu pai Henrique, nem com o meu filho Henrique) foi rendido dias antes. Muito provavelmente teria morrido, e o meu pai não teria nascido quatro anos depois.

**EGO:** Foi “o maior desastre militar português desde a batalha de Alcácer-Kibir, em 1578”.

**PÊRA:** Estou a ver que está muito bem formado, meu caro Ego.

**EGO:** [Num acesso de humildade] Acabei de consultar o meu cyber-oráculo, nada de mais. Então equipara uma data de uma batalha que levou à perda de independência de Portugal com uma data que deu origem a um universo onde o Edgar Pêra existe?

**PÊRA:** [Viralmente modesto] Nunca tinha pensado nisso. Nem sequer tinha noção dessa correlação entre La Lys e Alcácer-Kibir [mas recupera rapidamente do vírus]. Bom, nós somos sempre a medida do universo, certo? Ou, como escreveu Pessoa através de Alberto Caeiro: “Sou do tamanho do que vejo”. A probabilidade de nascermos é ínfima, certo? Portanto, sou uma improbabilidade orgânica, cuja vida e obra desemboca nesta igualmente improvável entrevista.

**EGO:** A data seguinte, suponho então que seja o casamento dos seus pais, 14 de Setembro de 1946.

**PÊRA:** Afirmativo. A minha mãe Alice contava-me que tiveram de ir acumulando, durante meses, o açúcar para o bolo do casamento, porque ainda se vivia num regime pós-guerra de racionamento. Para impressionar a futura noiva, o meu pai, que na altura era instrutor de motorizados no Exército, subia de mota a rua do Monte Olivete, escoltado por um esquadrão de recrutas, na esperança que a minha mãe estivesse à janela.

**EGO:** Isso já é uma cena de um filme... O que o levou ao cinema? Qual foi o primei-

ro filme que viu?

**PÊRA:** *Mary Poppins*.

**EGO:** Um filme que combina fantasia com realidade e foto-realismo com animação de desenhos, onde se esbatem as fronteiras entre géneros e registos...

**PÊRA:** Certíssimo. Excelente comparação. Realmente deve ter ficado comigo esse *cine-imprint*, essa primeira *gestalt* cinematográfica. Mas antes disso, ainda em criança aprendi grande parte da história do cinema mudo no programa televisivo do cineasta do regime fascista, António Lopes Ribeiro, que mostrava tanto Chaplin como *Intolerance* de Griffith. Outra figura influente da minha infância foi a de um cineclubista anti-fascista, Vasco Granja, editor da revista *Tintin* e autor de programas sobre cinema de animação. Foi com ele que passei a conhecer, por exemplo, o surrealismo polaco e os filmes de Norman McLaren. O cinema de animação feito na própria película é para mim a mais radicalmente genuína forma de fazer cinema.

**EGO:** Há algum filme que tenha mudado a sua vida?

**PÊRA:** Os dois primeiros filmes que mudaram a minha visão do cinema: *Belle de Jour*, e *Roma* de Fellini. Vi-os com o meu irmão nas férias de Verão em Monte Gordo (víamos dois filmes por noite), logo a seguir ao 25 de Abril, eu com 13 anos, e ele... com 11! (mas não se lembra) A ideia de que o cinema pode ser tudo deve ter nascido aí. Quis mais tarde

“

## A probabilidade de nascermos é ínfima, certo? Portanto, sou uma improbabilidade orgânica, cuja vida e obra desemboca nesta igualmente improvável entrevista.

criar no espectador dos meus filmes essa mesma sensação de que um filme é um mistério, que merece múltiplas visitas de espírito aberto... Começou verdadeiramente aí. A minha cinefilia. Durante mais de uma década via 2 a 3 por dia, de forma omnívora: Lang, Dreyer, Fellini, Tourneur, Murnau, Ulmer, Vidor, Griffith, Resnais, Eisenstein, Welles, Walsh, Hawks, Ken Russell, Roger Corman, uma lista interminável... E, enquanto cinéfilo, não opunha uma cinematografia a outra (como esteve na moda durante muito tempo, como se fossemos adeptos de futebol): tanto Monty Python como Godard eram ikonoklastas à sua maneira.

**EGO:** Mas o cinema soviético teve uma grande influência na sua obra cinematográfica... Eisenstein na montagem, por exemplo?

**PÊRA:** Fico com a sensação de que sabe antecipadamente a resposta, meu caro Ego... Mesmo assim, a bem dos nossos leitores, vou responder: em relação à montagem... Penso que os filmes do Alan Resnais me influenciaram mais do que os do Eisenstein. Lembro-me de ficar maravilhado com as viagens temporais em *Providence* e *Je T'aime Je T'aime* (em *F For Fake*, Orson Welles diz que as moviolas são máquinas do tempo

e penso que não podia estar mais certo).

**EGO:** Então e Vertov?

**PÊRA:** Claro que ver *O Homem da Câmara de Filmar* foi um momento fundador, quer na forma de filmar, quer na forma de montar. E ler os seus manifestos, ainda por cima traduzidos pelo Vasco Granja, mudou a minha vida. A propósito do *Homem-Câmara*, Vertov disse que queria fazer [Pêra saca de um pequeno caderno vermelho e lê] “um filme acerca da cine-linguagem, um filme que não tivesse necessidade de ser traduzido. Elevar o cine-alfabeto ao nível de uma linguagem internacional.”

**EGO:** O cine-cosmopolitismo de que tem falado portanto...

**PÊRA:** Exatamente!

**EGO:** O que fez depois de terminar o curso de cinema?

**PÊRA:** Continuei a minha actividade de argumentista, sobretudo nos filmes do José Nascimento, e comecei por fazer pequenos filmes musicais para a TV, inspirados na BD e nos modelos de ficção da série B. Resultavam do facto de ter conhecido músicos ao longo de toda a minha vida: o Zé Pedro (Xutos e Pontapés) no liceu, o Pedro Ayres Magalhães (Madredeus) na Faculdade de Psicologia e o Rui Reininho (GNR) na escola de cinema.

**EGO:** Para quem fez o seu primeiro trabalho, o videoclip (na altura “teledisco”) *Dunas*, em 1985.

**PÊRA:** Sim, mas percebi com esses filmes que não tinha ainda adquirido uma linguagem com que me pudesse identificar. Nessa imberbe altura, pouco aproveitava do que fosse único e irrepetível. Resolvi diversificar-me. Trabalhei como *copy* em publicidade, escrevi ficção e ensaios sobre cinema e banda desenhada n' *O Independente* e na revista *K*. E durante três anos realizei programas de rádio. Hoje escrevo para a revista *ARGUMENTO* e tenho um programa na Antena 2 (*Kinorama*). Regressei a essa diversidade. Continuando... em 1988, pouco depois do incêndio do Chiado, vou para as ruínas que ocupavam vários quarteirões em pleno centro de Lisboa e filmo uma ficção sobre mutantes teleportadores, com Margarida Matos e Lígia Pereira...

**EGO:** *Reproduzida Interditada*, que estreou no Fantasporto.

**PÊRA:** Foram sete anos consecutivos a participar no Fantasporto. O desafio era: como manter interessante e estimulante uma cine-conversa com aquelas pessoas, sem deixar de ser quem sou?

**EGO:** Era uma diplomacia de choque...

**PÊRA:** [Ignorando Ego] Na sessão de *SWK4 – Os Universos Paralelos de Almada Negreiros*, houve tantos aplausos como pateadas. Ainda me lembro de ver escrito no mural do Fantas que o Almada estava a dar voltas na campã (o ke achei bem, para continuar em forma) e que era realizado por um tal Ed Pêra! — como se invocara Ed Wood fosse um insulto [gargalhada tipo Vincent Price].

**EGO:** Mas em *Reproduzida* ainda filmava segundo os modelos da Escola de Cinema, com enquadramentos fixos e uma equipa em que cada um cumpria apenas uma função.

**PÊRA:** Sim, não era eu que manipulava a câmara. Só filmava à mão com a minha câmara de vídeo, cine-diários, *repérages* ou *castings*. Foi ao ver essas cassetes que me dei conta que o meu ponto de vista, a minha linguagem se encontrava aí escondida, não nos filmes feitos com métodos convencionais. Comecei a filmar sem tripés, à mão, sem intermediários, aproximando-me mais da ideia do escritor sem dactilógrafo, do pintor sem assistente. Pouco depois, filmava integralmente em vídeo *Matadouro* com este méto-





do. Descobri novas estratégias de auto-produção: rodava o filme em vídeo e, depois de seleccionado pelo Fantasporto, pedia um pequeno apoio ao Estado — na época não havia qualquer tipo de apoio a curtas-metragens, nem a documentários. E eram poucos os festivais de cinema que aceitavam filmes no formato vídeo. Depois de montado o vídeo, passava-o num monitor, e refilmava tudo com uma câmara de 35mm (emprestada pelo cineasta António da Cunha Telles, produtor de alguns dos meus filmes) e, como por magia, um vídeo plebeu transformava-se em nobre película. Estava definida uma estratégia de produção independente.

**EGO:** [Insensivelmente sarcástico] Era o toque do Kino-Midas... **Matadouro** foi o primeiro filme que estreou numa sala de cinema dita comercial.

**PÊRA:** Sim. Antes disso, apenas exibira filmes através das sessões organizadas pela Luísa Ramos, do Núcleo de Cineastas Independentes, que funcionou também como produtora nos anos seguintes, juntamente com a Catarina Santos. Mas o primeiro filme em que defini a minha cine-identidade foi uma encomenda: **A Cidade de Cassiano**. Montado em vídeo, mas filmado em 16mm, com uma Bolex, criando movimentos impossíveis de imaginar antes da rotação. Sentia-me finalmente livre porque tinha feito um filme com o qual me identificava. O meu lema a partir daí foi o seguinte: nunca encamar uma encomenda como se fosse um interregno na minha “carreira artística,” mas antes como um mote *dado* a um artista para desenvolver.

**EGO: O Trabalho Liberta?** também foi uma encomenda...

**PÊRA:** Sim. Em 1992 o acaso voltava a bater-me à porta, desta vez com o canal ARTE propondo-me, para explorar, o tema do trabalho. Aproveitei para colocar uma questão/provocação, recorrendo ao lema inscrito nos portões de Auschwitz: **O Trabalho Liberta?** Os produtores delegados tentaram censurar e retirar as melhores respostas (as de Paulo Varela Gomes e de Agostinho da Silva, por exemplo), invocando a longa duração do filme. Encurtei, mas não abduquei, no entanto, de nenhuma das respostas que visavam censurar. O acordo era só esse. Essa parece-me ser a regra básica da relação com quem encomenda: respeitar a integridade do artista.



📷 Nesta página  
Jornal *O Mosquito*, onde  
figura o pai de Edgar Pêra,  
Henrique Gomes Pêra, como  
um dos *amiguinhos*  
Na página anterior  
O Homem-Kâmara, nas  
rodagens de *SWK4*, circa  
1993, em Xabregas

O MOSQUITO

### AMIGUINHOS DE "O MOSQUITO"

Vasco Augusto Branco	João Souza Mimoso	Alvaro Simões Costa Martins	Antonio Yax Carrilho	Rui Lopes	Carlos Santos Redondo

Wilson de Sá R.R. Macarió	Joaquim R. Silva	Henrique Gomes Pêra	Luiz G. Oliveira Telles	José Viegas Felizardo	José Maria

### O 1.º grande concurso de "O Mosquito"

#### REGULAMENTO

- 1.º - O Mosquito publicará em dez números sucessivos vários bonecos que devem ser recortados e colocados numa folha de cartolina, de maneira tal que constituam uma paisagem campestre;
- 2.º - A distribuição desses bonecos pela folha recortada, fica ao critério artístico dos seus leitores, sendo, no entanto, necessário que todos os bonecos sejam incluídos na referida folha;
- 3.º - Após a publicação de todos os bonecos e a colagem efectuada pelos leitores será o quadro entregue na redacção, onde será trocado por uma senha numerada;
- 4.º - Os concorrentes da provincia ou aqueles que não possam fazer entrega pessoalmente, remetê-lo o quadro num envelope fechado, acompanhado de um envelope devidamente estampilhado e com a sua resposta para a respectiva senha;
- 5.º - O sorteio dos prémios, que será público, efectuar-se-á numa casa de jogos, cujas condições de lista em data que oportunamente será fixada.

Publicamos hoje com a construção, a última figura do nosso 1.º Concurso. Podem já ir colando as nove figuras, aguardando que seja indicada a data em que começam a ser trocadas na nossa Redacção por uma senha que as habilita ao sorteio.

Estamos preparando a lista dos prémios e desde já os informamos que todos os concorrentes receberão um prémio de consolação. Todos premiados! Formidável!!

**Sensacional!!!**  
**A GUERRA NO PAIZ DOS INSECTOS**  
oferta do Mosquito pelo NATAL aos seus numerosos leitores.  
24 páginas profusamente ilustradas  
Capa em cartolina a 4 cores  
ao preço do custo de 2450

**ATENÇÃO!** Todo o assinante, no recebe um número. Com esse numero habilita-se a um ou mais prémios mensais a sortear pelas primeiras lotarias de cada mês e correspondentes aos dois últimos algarismos do seu número de assinante.

Por exemplo: Na primeira lotaria do mês seguinte ao da sua inscrição, a sorte grande saiu no n.º 2346. Os assinantes n.ºs 46, 146, 246, 346, etc. habilitam-se aos prémios, que recebem imediatamente. Na primeira lotaria do mês seguinte correspondem novamente a formação 46, receberão um novo prémio o isto até que terminem a sua assinatura.

Inscra-se pois como assinante e veja, além d'ista, os regulos que acompanham.

Pela proxima lotaria de 7 de Novembro de 1936, estão a sortear dois interessantes prémios para menino ou menina (a escolha).

UMA CAIXETA DE TINTA PERMANENTE—UMA FRODOSA BONECA VESTIDA

**EGO:** As bandas sonoras dos seus filmes são todas uma “Kino-Dança entre o som e a imagem”?

**PÊRA:** Nos meus primeiros trabalhos, a primazia era dada à música. Mas no final dos anos 80, quando trabalhei na pós-produção de *spots* publicitários, onde se recorria apenas a sons isolados e nunca a sons de ambiente, aprendi a importância da atomização do som e desde então raramente uso sons-ambiente nos meus filmes. A **Janela** faz a síntese de diversos conceitos. Um deles é o elementarismo, (em que não se repetem elementos numa obra), conceito desenvolvido por Manuel Rodrigues, e que este poeta aplicou na escrita dos intertítulos e no processo criativo do filme. A esse elementarismo acrescentei um “bebé-ismo”: cenas que começam com a repetição de uma só palavra até que a personagem começar finalmente a falar e a frase termina com a palavra que anteriormente ouvimos repetida, o que funciona como efeito abstracto e cómico.

**EGO:** Quando começou a trabalhar com o Artur Cyaneto nas bandas sonoras?

**PÊRA:** Tivemos uma banda no final dos anos 70 mas não foi para a frente. Ensaivámos na sede da Sociedade Neuro-Escatológica de Moscavide. Mas a minha afinidade com a música vem, pelo menos, desde o meu bisavô materno, que fundou a Sociedade Filarmónica Vila Grandense. Tanto ele como o meu avô Joaquim Clemente foram maestros. A primeira gravação do Hino Nacional foi dirigida pelo meu avô. Mas eu não tenho qualquer tipo de habilidade, apenas uso conceitos que o Cyaneto trabalha nos seus processadores e sintetizadores. Ele tem a noção de que uma banda sonora pode ser ouvida sem a muleta da imagem e um som não tem de corresponder ao seu referente visual. Tem igualmente o gosto pela transformação dos sons, que são parte integrante da partitura do filme. Essas transformações são de várias ordens: reverberação, *reverse*, *eco*, *flanger*, etc. A suspensão de uma

reverberação no final de uma frase sonora do filme faz com que este viaje apenas pela força da inércia.

**EGO:** Qual a origem dos Cine-Dyários do Homem-Kâmara e do seu fascínio pelo registo do real filmado?

**PÊRA:** O Homem-Kâmara é fotógrafo des- de criança...

**EGO:** Não me vai dizer agora, num momento de auto-propaganda, que ganhou um prémio de fotografia aos 11 anos, com uma imagem do seu pai e do seu avô a pescar no rio Tejo, porque já sei!

**PÊRA:** O H-K começou a filmar no final da adolescência, com uma câmara Super 8 emprestada. Ele filmava como obsessão, e eu arquivava como missão, aprendida com o meu pai. Essa obsessão atingiu o seu culminar com a criação da Akademya Luzoh-Galaktika e a rodagem de *A Janela* no popular bairro da Bica. Um batalhão vertoviano de Kadetes Luzoh-Galaktikos filmou intensivamente durante um período de quatro anos, sob a direcção do Homem-Kâmara. Captavam cinco fotografamas de cada vez (uma característica de certas câmaras *mini-dv*), o que permitia efectuar a montagem dentro da câmara.

**EGO:** O H-K filma em qualquer formato?

**PÊRA:** Em todos os formatos, à excepção de 70mm. Mas, entre 2011 e 2020, o Homem-Kâmara converteu-se ao paganismo tridimensional, captando imagens estereoscópicas do seu quotidiano, o que permitiu criar um gigantesco arquivo de imagens 3D. Filmes como *Lisbon Revisited* surgem de cine-diários 3D, sendo um filme em que a imersividade e a inversão de cores reforçam ainda mais o carácter artificial deste formato.

**EGO:** A série CINEKOMIX!! Vai estrear no início de 2024. Quando nasceu o seu interesse pela Banda Desenhada?

**PÊRA:** O meu pai tinha uma colecção do jornal *Mosquito*, com uma fotografia dele, em criança. Li todos os volumes. A minha BD favorita era a saga *Pelo Mundo Fora*. Já do *Cavaleiro Andante*, era a história sobre um Borrão de Tinta que ganhava vida, e penso que a história do Último Peão na Terra (ao longo da minha vida, só guiei um carro durante 11 meses e o meu pai fez grandes caminhadas até aos 95 anos). Depois, ainda mais do que

as BDS, foram os textos de Vasco Granja na revista *Tintin*. Ao mesmo tempo que lia o melhor da BD franco-belga, lia *comics*, sobretudo da Marvel, que tinham heróis com problemas existenciais, como o Hulk ou o Silver Surfer, uma das muitas criações de Jack Kirby. De todos foi Kirby quem mais me influenciou, com a sua galopante imaginação. Das dezenas de personagens que criou, duas se destacam de forma óbvia, e só quando o António Preto me convidou para fazer uma retrospectiva no Museu de Serralves me dei conta: The Recorder e o Planeta Ego. Do planeta ficou o seu apelido, caro entrevistador. O Recorder era um ser metálico que registava todos os acontecimentos galácticos, não apenas som e imagem, mas temperatura e todas as formas de percepção de reali-



📷 A imagem que valeu a Edgar Pêra um prémio de fotografia aos 11 anos

dade. O Homem-Kâmara não nasce de Vertov, afinal, é apenas a continuação do Recorder.

**EGO:** Qual era a sua revista favorita nos anos 70?

**PÊRA:** Sem dúvida a *Metal Hurlant*, que continuei a ler nos anos 80, e foi muito mais importante para mim do que os *Cahiers du Cinéma*, por exemplo. A meu ver a revista reunia os melhores autores de BD da época (Moebius Bilal e tantos outros), mas, mais uma vez, o que eu lia vezes sem conta eram os textos sobre cinema e literatura, sobretudo os de uma misteriosa figura chamada Joe Staline. Foi num texto do Joe que li algo que já depreendera de ler tantos livros de ficção científica. Não me lembro exactamente do que lá estava escrito, mas que as personagens de ficção (como o Hulk por exemplo) seriam consideradas reais no futuro. Daí ter ape-

lidade de *Ficção & Realidade* a minha rubrica no jornal *O Independente*, em 1989, e no filme de 1992 *Guerra ou Paz?* ter transformado o Bush no Capitão América e o Sadam no Hulk (prefiro o Hulk, portanto não pensem que estava a elogiar o Bush).

**EGO:** Resumindo, a banda desenhada esteve sempre no seu cinema?

**PÊRA:** De certa forma sim, aprendi com os quadrinhos, mas também com as legendas e os balões, a sintetizar. A evitar o realismo.

**EGO:** Mas tudo isso participa de forma subterrânea, vai-me dizer...

**PÊRA:** Pois vou!

**EGO:** O que o espanta hoje?

**PÊRA:** Ao longo da História do Cinema existiram diferentes ciclos de espanto do espectador. Com a introdução do 3D digital aconteceu uma nova, apesar de breve, revolução. Agora lido com as imagens criadas pela Inteligência Animal...

**EGO:** Perdão?

**PÊRA:** A dita inteligência Artificial, mas para mim é a Inteligência Artificial. Estou a usar a IA para escrever, filmar e montar cartas telepáticas ao mesmo tempo: posso estar no meio da rua, a criar imagens com o telemóvel, mas não estou a usar a lente da câmara, estou a escrever instruções numa aplicação de IA. Depois chego a casa, monto essas imagens, vejo que preciso de criar outras imagens e

volto a escrever novas instruções. É uma forma radicalmente nova de criar cinema. Que ainda está no início, que é a fase que sempre me interessou mais...

**EGO:** Antes de acabarmos esta entrevista, que gostaria mais de dizer?

**PÊRA:** Buñuel, ao falar da relação entre o cinema do espanto e o cinema do real, citou André Breton: "A coisa mais admirável do fantástico é que não existe. Tudo é real". Pois eu vou citar Francis Picabia, que escreveu "As nossas cabeças são redondas para que os nossos pensamentos possam mudar de direcção". Como não concordar? Ou, como disse mesmo há pouco o meu filho Henrique (agora com 10 anos), quando parei para tirar uma foto a um grafiti e lhe perguntei se ele sabia o que eu estava a fazer: "ó pai, tu és o rei do aleatório!" Realidade ou ficção, já tinha ganho o dia [sorriso mefisto-beatífico]. 📷



# NORMATIVIDADE E FRAGMENTAÇÃO DA OBJECTIVIDADE NA NARRATIVA FÍLMICA:

Fotograma de *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967)



“Retocar o real com o real.

ROBERT BRESSON

## Uma perspectiva

POR Hélio T

**E**STE ENSAIO PARTIU de uma perplexidade, que recuso caracterizar como ingénua. O insano bombardeamento da maternidade de Mariupol, em 09 de Março de 2022. Sobre tudo, partiu do contraste entre a documentação imagética, feita quase no instante, pelo fotógrafo da AP, Evgeniy Maloletka e pelo vídeo-jornalista da mesma instituição

(AP), Mstislav Chernov, catalogando a destruição (mulheres grávidas ensanguentadas e feridas, entre outras) e a quase imediata resposta dos canais de propaganda russos, que começaram imediatamente a disputar a realidade das imagens, alegan-

do, por exemplo, a total manipulação do sucesso, que o local estava, “na verdade”, abandonado e a ser usado por militares ucranianos, tornando-o, por isso, um alvo legítimo. (ver por todos, [france24.com](http://france24.com), *Truth or Fake: Debunking Russian claims that attack on Mariupol maternity hospital was staged*).

Vivemos no meio de um relativismo quase absoluto, em que **todos** os factos têm leituras díspares, de acordo com as conveniências e o bem-estar cognitivo dos enunciadores/receptores. Trata-se da “decadência da verdade”, com o séquito “notícias falsas”, “factos alternativos” e, até, “ciência falsa”. Tudo isto foi epitomizado no primeiro *blockbuster* da Internet, **Loose Change** (2005-2009) a propósito do ataque do 11 de Setembro (v. Leo Kim, *True Lies: conspiracy media gains its power by making viewers feel they control the narrative*, in [reallifemag.com](http://reallifemag.com), 28 de Fevereiro de 2022).

Ora dentro daquele incómodo e sabendo que houve certamente um momento em que a história diacrónica do Cinema fez algum sentido, tal como a história da fotografia, pensei no maravilhamento que estas novidades provocaram mas, sobretudo, na tendência de, quase imediatamente, certos agentes, ligados a poderes institucionalizados, tentarem fazer corresponder os novos meios de reprodução mecânica a provas definitivas e objectivas, justificadoras de uma desejada narrativa autorizada.

Neste ensaio, pretendo demonstrar que este fenómeno não é novo. Assim, entendendo que todo o discurso, irrespectivamente do meio por que é produzido (verbal, visual, sinalético, codificado, ou misto), constitui uma narrativa, mesmo quando a não pretenda ser, tentarei primeiro comentar essa ilusão ontológica e, face a certas teorias de organização do

discurso, acrescidas de práticas cinematográficas bem definidas, assertar pela total inviabilidade de tais cometimentos.

Tenho a consciência de que entro por caminhos ramificados, de que escolhi esta e aquela direcção, entre outras possíveis.

Para começar, permito-me uma incursão por um episódio da história da fotografia, que servirá como *exemplum* ao que pretendo aportar, quase, tomadas as distâncias conceptuais, como o recurso ao instrumento analítico de “tipo-ideal”, estruturado por Max Weber.

**1** SUSAN SONTAG, NO SEU ILUSTRE ensaio “Looking At War: photography’s view of devastation and death”, publicado na edição da revista *The New Yorker* de 1 de Dezembro de 2003, constatava que, mesmo para intelectuais como Virginia Woolf (cf. *Three Guineas*, 1938), em plena onda fascista, as fotografias eram vistas como “transparentes”, “windows on the war”. Ou seja, serviam como admoestações dos horrores de prévias guerras na tentativa de evitar uma outra. A percepção era a de que mostravam, como que sem qualquer filtro, aquilo que o fotógrafo testemunhara e agora partilhava, no sentido de tornar comum, com a sociedade. “Isto é a guerra”. “Isto é o que a guerra faz”. De facto, em termos gerais, considerava-se que, ao contrário de um testemunho escrito, “a photograph has **only** one language and is destined potentially for all” (sublinhado meu, *in ob. cit.*).

Ora o caso que quero aqui trazer reporta-se àquele que é considerado o primeiro fotógrafo de guerra, Roger Fenton (1819-1869). A guerra é a da Crimeia, de Outubro de 1853 a Fevereiro de 1856, guerra imperial que opôs a Rússia, em expansão, a uma bizarra aliança entre o Império Turco-Otomano, a França, a Inglaterra e a Sardenha-Piedmont. O motivo teve que ver com o tratamento da minoria cristã na região da Palestina, então sobre o governo Turco-Otomano, pela insistência da Rússia em proteger a Igreja Ortodoxa do Leste ao passo que a França insistia na exclusiva protecção da facção Católica Romana.

O facto é que a guerra se foi arrastando e as autoridades inglesas, face aos cadáveres de soldados que se acumulavam – vinte e dois mil sucumbiram à doença, para quem dos feridos e mutilados, apenas no cerco de Sebastopol (09.10.1854 – 11.09.1855) – começaram a ser atacadas por incompetência e, até, negligência grosseira. Entra Fenton, comissionado

pelo governo inglês para limpar a imagem pública da sua inaptidão, que chegou ao teatro de operações em Março de 1855, aí permanecendo até Junho do mesmo ano. No contrato, o fotógrafo estava proibido de trabalhar imagens de mortos, feridos e amputados, mesmo que as possibilidades técnicas da altura não lhe permitissem grandes proezas (tempo de exposição de, em média, 15 segundos, como necessidade de fazer preparações químicas para cada uma das fotos). Assim, fotografou, sobretudo, grupos de oficiais e militares ao ar livre, em campos militares fora das frentes de guerra activa. Em suma, a imagem de felizes e pomposos membros de uma honorável família. Porém, uma fotografia destaca-se (ou duas).

*The Valley of the Shadow of Death*, tirada em 25 de Abril de 1855, em duas exposições, constitui a única evocação da série inteira. E é poderosa. Para além de memorar o salmo bíblico, homenageia um desastre em que pereceram emboscados cerca de 600 soldados ingleses, na batalha de Balaclava, ocorrida uns meses antes, a 25 de Outubro de 1854. O título da foto mais conhecida não é uma originalidade do artista da imagem, antes amplifica o mito registado no poema narrativo *The Charge of the Light Brigade* do poeta laureado Lord Tennyson, publicado em *The Examiner*, em 02 de Dezembro de 1854 (o cinema haveria de fixar esta *história*, pela primeira vez em 1936, com o título tirado do poema, grande produção dirigida por Michael Curtiz para a Warner Brothers, com Errol Flynn e Olivia de Havilland, das maiores estrelas da época).

Na fotografia mais conhecida vê-se um caminho largo, seco, árido, coberto de pedras e balas de canhão, que se perde numa curva. É um retrato da ausência. Um retrato de uma multidão de almas.

Como muito bem diz Sontag, esta seria uma fotografia que, de todo, não necessitaria de encenação!

Mas existe outra fotografia, tirada no mesmo dia, a pouco intervalo daquela (Fenton, em carta a sua mulher, declarou a sua satisfação por ter feito, nesse dia, duas excelentes exposições). Nesta, a perspectiva é exactamente a mesma. A única diferença, mesmo *quase* a única: não consta qualquer bala de canhão.

Esta circunstância permite que Sontag denuncie que, desde o início, a maioria das imagens que importam, de entre aquelas que entraram no inconsciente colectivo com funções de propaganda ou intuito politizado, foram quase todas, basicamen-



te, manipuladas. Porque através de uma análise sistémica, Sontag não tem dúvida de que a foto com as balas de canhão corresponde à segunda exposição do motivo, ou seja que o próprio Fenton plantou as balas de canhão.

Todavia, sem provas factuais, positivas, um homem haveria de colocar a sequência em causa. Pelo menos mostrar-se céptico, face à falta de evidência. E assim dedicou-se obsessivamente à procura da verdade objectiva. O homem é o cineasta Errol Morris, que empenhou parte de um ano à empresa, deslocando-se ao exacto sítio, na Crimeia, onde a foto foi feita. Os seus esforços resultaram num ensaio de três partes, publicado no *New York Times*, semanalmente, ao longo do mês de Outubro de 2007 (existe um excelente vídeo acerca da odisseia de Morris no canal do YouTube *Vox*, publicado em 18 de Novembro de 2020, “Was this famous photo staged? feat. Errol Morris”).





📷 *The Valley of the Shadow of Death* (Roger Fenton, 1855)

“Esta circunstância permite que Sontag denuncie que, desde o início, a maioria das imagens que importam, de entre aquelas que entraram no inconsciente coletivo com funções de propaganda ou intuito politizado, foram quase todas, basicamente, manipuladas. Porque através de uma análise sistémica, Sontag não tem dúvida de que a foto com as balas de canhão corresponde à segunda exposição do motivo, ou seja que o próprio Fenton plantou as balas de canhão.

No final, depois das mais variadas peripécias, através da análise nas próprias exposições, “on” e “off” (não valeria a pena a deslocação *in situ*), alguém notou que certas pedrinhas em “on” tinham sido deslocadas pelo efeito da lei da gravidade, ao passar por ali uma série de gente. Sim, com efeito Sontag tinha razão, as balas foram plantadas, a fotografia “on” foi, sem margem para dúvida, a segunda exposta.

Porém, o mais interessante, para o propósito deste ensaio, foram as reacções críticas à exposição da série da Guerra da Crimeia que Fenton fez em Londres, no final desse mesmo ano de 1855. Um crítico comentou “the landscapes, though of scenes **now engraven** on every mind, are valuable for their extreme and minute accuracy. These are **sworn** copies, **real** evidence (...) **unsurpassable**” (destaques meus); um outro, comparando o tradicional meio da pintura com a nóvel tecnologia enquanto testemunho factual, “when

men draw a scene, there may be error, but when the scene draws itself there can be no mistake. It is nature seen through a square mirror, and transferred to the mirror” (Vox, vídeo citado, acedido em 15 de Junho 2023). Repare-se no símile do espelho e na ideia da **neutra** transferência de informação entre o “objecto” e a “representação do objecto”. Deste modo, o problema do testemunho, “sworn copies”, “real evidence”, aparece absoluto e quase não negociável. “Eu vi!”, “eu sei”.

Não admira que esta nova tecnologia de reprodução mecânica tenha quase de início sido cooptada por instituições centrais de poder, no sentido de conduzir ideologicamente as opiniões públicas. O governo inglês, que a pedido do rei Alberto engajou Roger Fenton, ganhou a guerra da narrativa.

Sublinho que esta perspectiva do carácter testemunhal da fotografia persistiu (“uma imagem vale por mil palavras), pelo menos, até à guerra do Vietname, quando equipas de televisão começaram a estabelecer, nos teatros de operações, narrativas bem mais complexas que as permitidas por uma imagem fotográfica, independentemente do seu valor alusivo.

E o cinema? Que tem o cinema a apor a isto?

**2.** POR VOLTA DE 1897, “A MÁQUINA que dá estalidos... um furacão humano”, conforme as palavras de Leon Tolstoy, já se tinha disseminado para todos os continentes.

À parte as ricas, complexas e paradoxais discussões teóricas que desde o início se impuseram acerca da validade da proposição “o cinema é uma arte”, de que lembro apenas a famosa locução de André Malraux “com efeito, o cinema é a indústria”, importa reflectir acerca das questões: será o cinema também uma arte do real? Que implicações, então, quanto à percepção? Poderão as imagens articuladas servir de prova documental objectiva?

Apesar das confusões, dos debates apaixonados, não resta dúvida de que a singularidade do cinema se funde na sua relação com a realidade. André Bazin, no seu incontornável ensaio “Ontologia da imagem fotográfica” (*in O que é o Cinema?*, Livros Horizonte, 1992, pp. 13 a 23), escrito a pensar também no cinema (e, claro, numa determinada estética cinematográfica) enfatizava a natureza indicial da imagem, ou seja a sua directa conexão com o mundo real, através da impressão física da luz na película. Este íntimo nex

impregnaria a fotografia com um sentido de “incorporação”, assim lhe permitindo preservar traços do passado e testemunhar a existência daquilo que representa. Segundo o autor, isto servia como conquista sobre a morte, quando o objecto fotografado sobrevive bem mais para além do que aquilo que representa, espécie de “memento” que captura a “essência” do objecto e o transcende no tempo.

Naturalmente que Bazin, ao apontar para um dever geral de “veracidade”, tinha plena consciência do potencial para a manipulação da imagem, que deveria apresentar o mundo “como é” e não como o autor da imagem “pretendesse que fosse”.

Daqui derivou a tese da supremacia da imagem reproduzida mecanicamente que, ao contrário de todas as outras formas de arte, caracterizadas pela intervenção manual e interpretação subjectiva, capturava o mundo “tal e qual”, oferecendo, assim, representações “fíéis”.

Tem que se notar que o ano em que este ensaio foi escrito, 1945, por certo determinou a extraordinária ênfase no aspecto da “objectividade”. É que depois dos desumanos horrores perpetrados pelo regime nazi, todos os instrumentos testemunhais eram poucos. Talvez por isto se justifique o abuso da utilização do conceito “ontologia” colado à imagem fotográfica.

Mas o próprio Bazin haveria de colocar limites ao seu ensaio, quando reconheceu que o cinema era uma linguagem, uma mediação, portanto uma ilusão.

A questão nunca passou, com efeito, desta confusão: houve alguma época em que se falou de “objectividade” sem que se tenha falado de manipulação das imagens?

Qual era então o limite do cinema verdade? Documentários?

Refiro aqui, como ilustração dos limites da objectividade, o filme de Jean Rouch e Edgar Morin, *Chroniques d'un Été*, 1961, no qual colaborou o “purista” Michel Brault. Este filme é considerado uma das substanciações desta estética da “objectividade” e foram até os seus publicistas que cunharam o termo “cinéma vérité”. O documentário acompanha uma série de pessoas com diversas experiências de vida, estudantes, trabalhadores fabris, imigrantes, intelectuais que, sem guião e de improviso, respondem a uma série de perguntas existenciais directas (feitas ao rolar da câmara) acerca das suas vidas, sonhos, perspectivas, e percepções da realidade.

Gosto deste filme porque destrói, limitadamente, as premissas sobre que se constrói. De facto, para lá das óbvias ino-

vações técnicas, como câmaras portáteis, as entrevistas no momento, a presença explícita dos realizadores, o filme no final questiona a mera possibilidade da famosa “objectividade”, através de uma conversa sùmula final com todos os intervenientes/actores (?) e, ainda, pela reflexão final dos dois realizadores. A questão não tem que ver com a verdade ou a falsidade dos enunciados produzidos ao longo do filme (nunca se saberá), mas sim com o modo de representação dos discursos: com efeito, a presença da câmara afectou o modo como se disse? Os participantes/actores contaminaram-se de performatividade? Uma parte deles julga, por exemplo, Marceline, aquela que fala sobre a sua experiência do holocausto, uma actriz (repito, não se trata de saber da verdade do que foi dito) que, supõem, até terá previamente preparado o seu discurso, sabedora da inevitabilidade da colocação do enunciado. Os próprios realizadores, incitando-os a reflectirem sobre o acto de serem filmados, assumem, por completo, mesmo no final, o ponto de vista da contaminação — um sujeito é outro à frente de uma câmara a trabalhar.

O filme expunha a inviabilidade do absolutismo do papa do realismo, o teórico Sigfried Kracauer, que, na sua obra de 1960, *Theory of Film: the redemption of physical reality*, para além de outros pontos extremados, considerava que o realismo no cinema envolvia uma objectiva observação da realidade, através da habilidade da câmara para documentar o mundo sem interferências subjectivas: “Las imágenes que nos impresionan como intrínsecamente fotográficas parecen tienden a devolvernos la naturaleza en vivo, tal y como existe, independientemente de nosotros” (*ob. cit., apud* Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Madrid, 2000, p.48, [2.ª ed. ; 1.ª ed, Milão, 1993]).

Os jovens da *Nouvelle Vague*, ao menos, assumiam que todo o filme “é um documentário”.

**3.** IMPORTA REFERIR, ENTÃO, QUE, naturalmente, toda a linguagem é um discurso. Subjectivo.

A melhor evidência está nessa máquina de capital e de lucro, a indústria cinematográfica de Hollywood, que se ergueu, pela sistematização das escalas de planos, técnicas de *raccord* e movimentos de câmara (Griffith), sobre um modo peculiar de organizar a narrativa. Escondendo-a. Aqui, o ponto central está em subordinar o estilo à clareza da narrativa. Toda a ambiguidade deve ser dissolvi-

da pela provisão de contingências espaço-temporais bem definidas. Os planos, a luz e a cor não devem chamar a atenção sobre si mesmos, no mesmo sentido em que a montagem, a realização e o som também não. A realidade está naturalizada, ordenada, “a vida é isto mesmo” (Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classic Hollywood Cinema: Film Style and Production to 1960*, London, Routledge, 1985, 5). Este cinema é normativo e dinâmico, o que lhe permite incorporar ou cooptar técnicas de outros contextos cinematográficos.

Neste cinema, em que a continuidade é fundamental, a transparência reforça a ideologia do *status quo*, confusão do “é” com o “imutável” “deve ser” isto o sonho americano.

Claro que o alcance ideológico deste sistema depende totalmente da ordem do particular discurso que lhe está subjacente: “quem fala?”; “quem pode falar?”; “o que diz?”; “quando diz?”; “porque diz?”.

Sobreponho a estas questões, ainda que marginalmente, a teoria de condicionamento de Eisenstein, que, por efeito da montagem “cientificamente calculada”, forçaria o espectador numa direcção prevista e desejada, por exemplo, em “A Dialectic Approach to Film Form” (*in Film Form: Essays in Film Theory*, ed. e trad. por Jay Leyda, Harcourt Brace, 1977, pp 45-63). A ideia, em suma, de que o “cinema pode”, demonstrada pelo “efeito Hitchcock” de quase total poder sobre a manipulação das emoções dos espectadores. Já Ingmar Bergman considerava este poder bastante perigoso (*Le Cinéma Selon Bergman*, Paris, 1974). Esta possibilidade foi, sem surpresa, aproveitada por governos díspares geográfica e temporalmente, nos EUA, na URSS, na Alemanha Nazi, com o sentido de alfabetizar ideologicamente os cidadãos, unificar a nação e, potencialmente, conquistar o mundo. Não será isso que une, entre muitas outras possíveis demonstrações, *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, EUA, 1915) a *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935)?

Ora, particularizando a questão nesta singular perspectiva da ordem de um discurso cinematográfico normativo e regulador, é possível ligá-lo conceptualmente com as ideias expressas por Foucault em, precisamente, *A Ordem do Discurso* (tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio e revisão de Nuno Nabais, Lisboa, 1997). Realço, nessa leitura, a conexão entre discurso e poder, que retira ênfase à possibilidade do discurso como





📷 *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, EUA, 1915) e *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935)

“  
A ideia, em suma, de que o “cinema pode”, demonstrada pelo “efeito Hitchcock” de quase total poder sobre a manipulação das emoções dos espectadores. Já Ingmar Bergman considerava este poder bastante perigoso. Esta possibilidade foi, sem surpresa, aproveitada por governos díspares geográfica e temporalmente, nos EUA, na URSS, na Alemanha Nazi, com o sentido de alfabetizar ideologicamente os cidadãos, unificar a nação e, potencialmente, conquistar o mundo. Não será isso que une, entre muitas outras possíveis demonstrações, *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, EUA, 1915) a *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935)?

mera comunicação e representação “neutra” e o coloca no centro de um específico centro de autoridade que incorpora e regula o conhecimento, através de processos de “exclusão” e de “inclusão”, que ditam que ideias são marginalizadas e, mesmo, silenciadas, enquanto outras são privilegiadas e legitimadas. De relevância, ainda, já em obras posteriores (v. por todos, Todd May, “Subjectivation, Governmentality, and Biopower in Foucault’s Later Work”, in *The Cambridge Foucault Lexicon*, edited by Gary Gutting, Cambridge, 2014), a ideia de que o poder não é meramente repressivo, mas também produtivo, ao edificar “subjectividades”. A ideia de que os indivíduos crescem como “sujeitos” num determinado contexto social, económico e político, sempre em ligação com o contingente poder que os cerca, até quando invisível. Caso, entre outros, do preponderante instrumento das “tecnologias do *self*”: cuidado de si mesmo, auto-exame, auto-disciplina e auto-regulação, pelos quais os sujeitos ativamente se adaptam, conformam e ligam às expectativas da sociedade.

Contudo, assim como o modelo de produção cinematográfico “normativo” foi imediatamente contrariado, usado em oposição, reforçando a partir da “diferença” a formação de discursos “outros”, também Foucault não excluiu, da sua análise da “subjectivação”, os instrumentos da resistência e da subversão, que grupos marginais utilizam para desafiar e convulsionar aqueles processos, contestando normas e criando contra-discursos que reflectem e justificam uma pertença aliecerçada em narrativas identitárias contracorrentes.

Em suma, já Robert Bresson entendia que não se pode chegar à verdade pela verdade. Que o cinema se expressa não por imagens, mas pela relação entre imagens, relevando que se a realidade é contínua, a reprodução cinematográfica é descontínua. O realizador, no tempo do cinema de película, trabalhava sobre pedaços e pedacinhos de filmes que, num momento posterior, colava. Tudo, uma ilusão. História(s), em vez de História (Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto, 2000, trad. e posf., Pedro Mexia).

Como acima se disse, desde cedo houve autores que recusaram o modelo “normativo”, ainda que trabalhando dentro de um sistema de produção capitalista. Um exemplo disto pode ser dado por uma sumária antologia da quebra da lei da “quarta parede”, que consiste na consciência delibera-

da da existência da audiência por parte de uma personagem da ficção, fraccionando o almejado efeito de verosimilhança, núcleo do realismo romântico de Hollywood (lista não exaustiva apenas para as produções de estúdio de Hollywood).

Notavelmente, o genial Buster Keaton fê-lo, quando a sua personagem entrou pelo ecrã dentro, como que invadindo o espaço físico da sala de espectáculo, em *Sherlock Jr.*, EUA, 1924. Mais tarde, em 1940, em *The Great Dictator*, EUA, a personagem de Chaplin dirige um discurso directamente ao espectador. Ainda dentro do cinema comercial, temos o uso sistemático do tabu na série *Deadpool*, 2016 e 2018, agora como paródia autorreferencial da artificialidade da experiência cinematográfica (mundo digital? Morte do cinema?).

**4** EVIDENTEMENTE QUE DESDE O início da indústria cinematográfica existiram produções totalmente independentes, formando uma alternativa ao modelo normativo, espécie de contra-história do cinema. A relação revela as exclusões e as supressões que tantos autores tiveram que engolir para que pudessem trabalhar (lista de obras de ficção, baseada em critério ultra-minimalista de auto-produção *stricto sensu*, Richard Brody, “The Greatest Independent Films of the Twentieth Century” in *The New Yorker*, 28 de Abril de 2023). Estes filmes mostram a autoridade dos autores, independentemente do dinheiro, tempo e material, fora do método vertical de produção (os estúdios produziam, distribuíam e tinham as suas próprias salas de exibição, pelo menos até ao final da década de 40). Eis uma história de resistência, que haveria de frutificar no final da década de 50, quando Truffaut considerava de essência esta independência como condição da revolução cinematográfica que antecipava no seu presciente iconoclasta ensaio, escrito aos 22 anos, para o número 31, de Janeiro de 1954, da revista *Cahiers du Cinéma*, “Une certaine tendance du cinéma français”, (ver texto completo in Joaquim Romaguera et alii (eds), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, 1998, 3.ª ed., pp. 226-246).

O catálogo citado no artigo do *The New Yorker* aparece como um corrector: mulheres, autores de etnia africana e mais alguns que, por qualquer motivo identitário ou outro, nunca fizeram parte do *mainstream*.

Outras vozes, outros modos de dizer.

No que nos importa comentar, a *Nouvelle Vague*, termo cunhado pela jornalis-



📷 *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)

ta François Giraud, em Outubro de 1957, no jornal *L'Express*, mas que decorre entre 1956 e 1962, surge como um paradigma. Cumpre-me, porém, antes anotar que tomo como marco do início deste movimento o ano de 1956 (não o comumente aceite de 1958), especificamente o mês de Dezembro desse ano, momento crucial em que Truffaut e Chabrol começam a colaborar no guião, a partir de uma ideia do primeiro, do filme que se viria a chamar *À Bout de Souffle*. Truffaut pensara em adaptar para cinema um *fait divers*. A estória de Michel Portail, um pequeno criminoso que tinha uma namorada americana e que em 1952 havia roubado um carro de um burocrata governamental, matado um polícia que o mandara parar e que finalmente se escondeu durante quase duas semanas em Paris, até ser capturado num pequeno barco aportado no Sena. Depois, há que considerar a entrada de Godard no processo, o qual, em conversações de possíveis projectos com o produtor Georges de Beauregard, todos recusados, de urgência, face à oportunidade, escreveu a Truffaut, pedindo “si tu as le temps de me finir en trois lignes l'idée de un film commencée (...) bien que je ne dispose pas de Françoise Sagan, je pourrais en faire des dialogues” (“la vraie naissance de la Nouvelle Vague...”, in *Cahiers du Cinéma*, número spécial, “100 journées qui ont fait le cinéma”, Janeiro de 1995). Beauregard, então, acedeu. Já saíra *Les 400 Coups*, início de rodagem em Novembro de 1958, que, para além de ter sido escolhido para representar, em competição, a França em Cannes, sobretudo foi um enorme suces-

so, duplicando em dois dias o dinheiro investido pelo sogro do autor debutante, o distribuidor internacional de filmes, Ignace Morgenstern (ver Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Picador, 2009).

Ora, este acontecimento serve para sublinhar que a nota central da *Nouvelle Vague* está na frase “produtores procuram novos cineastas”. Este momento corresponde, de facto, a um modo de produção novo, não vertical, não normativo, não convencional, enfim, que permitiu, naquela ocasião, outros olhares.

Constitui, hoje, uma evidência que, à época, o sistema do cinema francês estava anquilosado: profissão envelhecida; modo de produção imutável. Todavia, reuniam-se circunstâncias excepcionais para que a revolução avançasse no mundo das ideias. Uma jovem geração cinéfila, reunida à volta da *Cinémathèque* de Langlois, mas também de Bazin, fundador dos *Cahiers du Cinéma*, produzia um discurso crítico à espera. Discurso fortemente penalizador da “tradição da qualidade francesa”, primeiro posta em causa pelo pioneiro manifesto de Alexandre Astruc, publicado em 1948, na revista *L'Écran Français*, n.º 144. “Naissance d'une nouvelle Avant-Garde: La Caméra Stylo”, que serviria de semente ao movimento — Astruc desejava a câmara liberta da “tirania del visual, de la imagen por la imagen... de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible e tan sutil como el del lenguaje escrito” (in Joaquim Romaguera et alii (eds), *ob. cit.*, pp. 220-224) —, e, pouco depois, pelo citado ensaio de Truffaut.

Ora, para “libertar a câmara” havia que aligeirar o modo de produção: dinheiro de produtores amigos, limitado em comparação com as pesadas produções tradicionais (lembro que a magnífica produção de Jacques Rivette, *Paris Nous Appartient*, filmada em 1958, mas que apenas estreou em Dezembro de 1961, foi financiada pelos estreatantes e sonhadores Chabrol e Truffaut); equipa técnica mínima; maior facilidade de filmar (sem a burocracia administrativa anterior) em casas reais com decorações reais e ao ar livre; libertação também da “censura social” na abordagem de certos temas “tabu” e fim do culto das “estrelas”. Em suma, fim da máquina corporativista, certamente ajudada pelas novidades técnicas, como câmaras mais ligeiras, películas mais sensíveis e possibilidade de gravações sonoras sincronizadas de boa qualidade, o que se traduziu em produções mais baratas.

Enquanto demonstração, *À Bout de Souffle*, 1960, dinamitou várias convencionalidades, a começar pela sua escrita. Godard compôs o filme no dia-a-dia, durante a filmagem, lembrando-se e fixando na película múltiplas referências literárias, visuais, pessoais, o que tornou o projecto absolutamente pessoal. Depois, dirigiu Belmondo e Seberg nos locais de filmagem, muitas vezes atirando-lhes linhas de diálogo, enquanto a câmara rolava. Aproveitou a experiência documental do director de fotografia, Raoul Coutard, utilizando técnicas documentais em variadíssimas sequências (relembro apenas o plano final). Na sala de montagem foi ainda (!) mais audacioso: obrigado a cortar 90 minutos de duas horas e meia, decidiu manter só as sequências de que gostava, independentemente do tabu da “continuidade”. Cortando mesmo dentro de planos sequência, porque sim, porque lhe apeteceu, obteve saltos espaciais das personagens dentro do *frame*. Era uma espécie de jazz fílmico (Richard Brody, *op. cit.*, 2009).

A perspectiva agora verdadeiramente centrada em quem conta também a sua estória. O autor. Sem embustes, ou equívocos. O autor que perde a significação primária das palavras “Qu'est-ce que c'est *dégueulasse*?”. O mesmo que haveria de perder a significação do cinema no *Le Fin de Cinéma de Weekend* (1967) para mais tarde, sempre mais cedo, acenar no limite um *Adieu au Language* (ensaio narrativo franco-suíço em 3D, de 2014).

Torna-se então possível, através deste claro processo de ambiguação da “objectividade” do material fílmico, fazer o impensável, como o falso filme histórico de Bresson,



“  
Para melhor compreensão,  
esclareço que a ideia de espelhar  
nos filmes a ideia do próprio  
cinema — conceito metafílmico  
— constitui ponto crucial da  
Nouvelle Vague, sobretudo na  
sua tendência esquerdista,  
simbolizada por Godard, na qual  
a inclinação para a narrativa  
tout court foi sendo cada vez  
mais desvalorizada, o que, aliás,  
haveria de criar fricção insanável  
entre este e Truffaut.

Procès de Jeanne d'Arc, 1962, estudo das emoções da protagonista, através do uso da paleta de cinzentos, apesar da ponderosa pesquisa histórica. Que distância dos “true history depictions”, os famosos “visual facsimiles”, de *The Birth of a Nation*.

De igual modo, em Inglaterra e nos EUA, na Checoslováquia, na Polónia, em Portugal (anos Gulbenkian), entre mais, reagiu-se contra as estruturas industriais e, a par, contra as atitudes morais convencionais. O feitiço da “verosimilhança”, dos valores morais “normais”, da prova “incontornável” quebrou-se para quem quis ver diferente. De vez. Por vezes. Fragmentação do sujeito autoral espelhado na fragmentação do objecto fílmico. Ainda que a tendência capitalista e a tendência artística da cinema continuassem a sobrepor-se.

Para melhor compreensão, esclareço que a ideia de espelhar nos filmes a ideia do próprio cinema — conceito metafílmico — constitui ponto crucial da *Nouvelle Vague*, sobretudo na sua tendência esquerdista, simbolizada por Godard, na qual a inclinação para a narrativa *tout court* foi sendo cada vez mais desvalorizada, o que, aliás, haveria de criar fricção insanável entre este e Truffaut.

**5.** GODARD ESCLARECERIA, “VERDADEIRA ou falsa, uma fotografia é uma fotografia, pode-se investigar e restabelecer a verdade. Com o digital, isso deixou de ser possível. Le Pen ou Berlusconi poderão dar uma versão idílica dos campos de concentração e a minha neta dir-me-á «O que é que estás para aí a dizer? Olha-me para estes

espaços verdes», [in Luís Miguel Oliveira (org.), *Godard 1985 1999*, Lisboa, Cinemateca-Museu do Cinema, 1999, p. 155].

Claro que para Godard o cinema, em vez de lúdico, deve pensar sobre a sua imagem. Mas, se a citação é ou não profética, é imaterial para a minha conclusão.

Vivemos num tempo de tribalização extrema, onde os limites da “verdade” estão (explosão de canais formais e informais de divulgação de “informação”) atomizados. Hoje, cada um considera aquela “verdade”, a que lhe convém, já não existe a necessidade de *estar certo*, mas impõe-se, antes, *que se seja interessante* (cf. Michiko Kakutani, *The Death of Truth: Notes on Falsehood in the Age of Trump*, Duggan Books, 2018, 2). Que a “verdade” se conforme ao sentir.

O cinema, contudo, certo cinema, avisou quem o quis ser.

Neste contexto, pretendo terminar em estrita polaridade com a primeira secção, por um caso de estudo. Analisar, enfim, dois filmes de John Smith (1952) que remetem para a ilusão e mesmo para o perigo das leituras denotativas.

Este autor desde cedo se mostrou interessado na análise desconstrutivista e em explorar o poder imersivo da narrativa fílmica, quanto ao seu alcance e limites/distorções de possibilidades significativas contraditórias ou paradoxais.

O primeiro filme que pretendo comentar chama-se *The Girl Chewing Gum* (1976, 12mins., 16mm, b/w, *sound*). O filme activa-se em dois espaços. Uma rua urbana com um edifício comercial e um cinema; uma zona rural com uma torre transmisora de electricidade.

O ponto de partida consiste em um plano médio fixo da rua urbana, onde se vê, ao nível dos olhos, uma estrada movimentada de trânsito e um passeio oposto ao imaginário da perspectiva. Vê-se ainda um edifício, que faz esquina com uma outra rua fora deste plano. O edifício é comercial e chama-se (letreiro no vidro frontal) *Steele's*, anunciando “Mirrors, Shelves, Tabletops, Splashbacks”. De resto, sobreposto a esta imagem, temos um ruído incómodo não detectável no plano e uma *Voz de Deus*, que em aparência, se confunde com a do realizador/criador (?), pois está a dar indicações cénicas a supostos figurantes da produção. Esta *Voz* enuncia direcções, logo após mimetizadas pelas personagens (?) que entram no enquadramento. No minuto 02'03", ouve-se esta indicação técnica: “right now I want everything to sink slowly as the five boys come by...”, até 02'17”,

“hold it...”, ao mesmo tempo que a câmara se eleva lentamente até fixar o relógio do mesmo edifício, que marca as 13h13min. Aparece, aí, a primeira inconsistência, ao ouvir-se “and I want the clock to move jerkily towards **me**” (02'21”, sublinhado meu), que corresponde ao aperto, não brusco, do plano sobre o relógio e “now **I want** the long hand to move at the rate of one revolution every hour, and the short hand to move at the rate of one revolution every twelve hours” (02'29”, sublinhado meu). A tonalidade da *Voz*, normativa claro, “*Voz de Deus*”, não se altera, de modo que este absurdo lógico, esta tautologia, passaria despercebida a quem não estivesse com a atenção devida (noto que esta direcção aparece no meio de outras miméticas).

Com efeito, a instabilidade entre texto e imagem apenas descarrila entre os minutos 04'52” e 05'54”, quando notoriamente a imagem está desfasada das indicações de voz. Até que, a 08'10”, a *Voz* anuncia a sua “omnipresença”, ou a “ilusão do real”, consoante se queira ler: “I'm shouting into a microphone on the edge of a field near Letchmore Heath, about **fifteen miles** from the buildings **you** are looking at (...)”, (sublinhado meu). Procede em descrever o que o rodeia, nesse espaço em que diz estar (?), alternando com a continuação da sua direcção de sujeitos que, todavia, já o não respeitam.

É nesta frágil posição que resolve introduzir uma narrativa de espécie policial no exercício. A *Voz* normativa que pretende comandar o tempo, mas, na verdade, é uma fraude, passa a uma acusação bastante séria. Com a câmara na sua posição inicial, afirma com, repare-se, aqui sincronização entre o que se ouve e o que se vê e depois de tantas pessoas terem passado pela rua, “this young man just robbed the local post office, and is attempting to appear inconspicuous. He's trying to remain calm, but his hand is sweating as he grips the butt of the revolver at his coat pocket even harder (...)”. Claro que este particular homem não se distingue dos demais (a não ser **racialmente**) e que o que vemos é um sujeito que passa com as mãos nos bolsos do seu *tweed*. A voz associa, então, o *buzz* da banda de som a “the burglar alarm is still ringing” (09'15”), o que constitui uma frontal **mentira** face ao que, de facto, ouvimos. O som já cessara. De resto, a câmara segue este transeunte, em breve panorâmica, até, à direita do ecrã, ele desaparecer junto de um cinema, o *Odeon* de Dalston (única referência, aliás, que nos permite situar o espaço urbano em Hackney, Londres). Aqui se encontra uma fila de pessoas, presumivelmente, para comprarem bilhete. As pes-

soas olham curiosas para a câmara, estilizando a quarta parede.

O futuro espectador acusador do espectador formal: “poderia ser eu, o acusado!”, “que estereótipo me queres?”? Há quem aponte para a câmara/para mim-ti. Isto durante um longo minuto, sem Voz.

O filme termina com um brutal corte de plano, 10'10", que transporta para uma paisagem bucólica, onde, através do nevoeiro, se observam árvores, vacas a pastar disseminadas e, à direita do plano, um imenso poste de electricidade. Em 10'19" volta-se a ouvir o *buzz*, confirmando que o som nada tem que ver com o alarme dos correios, a menos que pensemos que voltaram a ser assaltados! O filme termina com uma longa panorâmica de 360 graus. Não se volta a ouvir a Voz. Contudo, o que ela declarou em 08'10" (ver *supra*) não descreve o espaço rural que agora vemos.

Os signos operantes na imagem/som estão desligados, livres (*ready made?*) para que se articulem narrativas, a exemplo do racialmente tipificado putativo assaltante dos correios. Afinal, tantos apodos e micro-narrativas foram colados aos passantes por este narrador não fiável: “o dentista que vai ao banco”, “a rapariga francesa”, “o homem de bengala que vai para casa”, “os dois rapazes travessos”... Virtuais micro-narrativas à espera de “voz”...

E que dizer, sobretudo, da rapariga que dá título ao filme? Ela, que entra e sai de cena em meros quatro segundos – entre 2'43" e 2'47"? Não terá ela potencialidade para ser a *vamp* de uma narrativa? Desta virtual narrativa?

“Os signos operantes na imagem/som estão desligados, livres (*ready made?*) para que se articulem narrativas, a exemplo do racialmente tipificado putativo assaltante dos correios. Afinal, tantos apodos e micro-narrativas foram colados aos passantes por este narrador não fiável: “o dentista que vai ao banco”, “a rapariga francesa”, “o homem de bengala que vai para casa”, “os dois rapazes travessos”... Virtuais micronarrativas à espera de “voz”...



📷 *The Girl Chewing Gum* (John Smith, 1976)

Mais, esta jovem mulher, com o seu ar despreocupado, vestida e penteada à última moda, poderia ser até a “estrela” deste filme, em estreita relação amorosa com o assaltante. Afinal, ainda hoje se diz “o filme de Laura Dern”, “o filme de Scarlett Johansson”. Por que não, então, “o filme da rapariga da chiclete”, numa aproximação do imaginário ao real, ou já do real ao imaginário? (Para uma fascinante crítica estrutural e sociológica do sistema de “Stars”, v. Edgar Morin, *Les Stars*, Éditions du Seuil, 1994, 3.<sup>a</sup> ed.).

Se *The Girl Chewing Gum* era uma crítica radical à univocidade de sentido com os seus enunciados infinitos, *Om* (1986, 4mins., 16mm, *colour, sound*), se também o implica, fortemente revela a facilidade de falsificar determinada imagem, sobretudo, no caso, devido a suposições prévias, ligadas a signos fortes.

Que dizer de um jovem vestido de laranja que aparenta produzir guturalmente o som “Omnmnmnmnm...”, envolto em fumo? Um hare-kr̥ṣṇa? Um monge budista *tout court*?

O plano inicial do filme é americano, enquadramento, por entre fumo, no peito de um sujeito com cabelo à escovinha, enroupado por uma aparente túnica cor de laranja, que enche o peito de ar e solta “a vibração primordial” que corresponde aos três estados de consciência. Este plano fixo aparece perturbado por uma bizarra incongruência em 01'43”; o aparente meditador contamina o “mantra eterno”, pessoalizando-o com um sarcástico (?) “ti-ri-li-pon!”. O som inicial, contudo, retorna, assumindo o es-

pectador que o indivíduo o retomou. Um corte (02'29”) mostra agora um grande plano, picado, da cabeça do sujeito e uma mão com uma máquina eléctrica de corte de cabelo que, sobre aquela, começa a trabalhar um corte zero. Em 02'58”, o plano retorna ao inicial, agora com a mão que com a máquina labora. Em 03'14”, a mão com a máquina retira-se e o átman cessa.

Depois de a mão pincelar a cabeça para limpar vestígios de pelo, o personagem retira aquilo que, afinal, não passa de uma prosaica bata de barbeiro para, hélas, revelar os suspensórios e a camisa, tipificadores do código *skinhead*. O filme termina com a última desambiguação, após a evidente correspondência do som “om”, a partir de 01'43”, à máquina de cortar o cabelo. O fumo não era de incenso, mas do cigarro que o neo-nazi fuma.

Já não é surpreendente que, nos últimos segundos do filme, a personagem desmascarada trave o fumo do cigarro e, ironicamente, o exale frontalmente em direcção à câmara/espectador, ao mesmo tempo que, com orgulho, ajeita os suspensórios, batendo-os contra o peito?

Já não?

**6.** LÁ ONDE O CINEMA SE/NOS DANA é o mesmo local onde se/nos salva.

Agradeço a leitura atenta e a edição cuidada da Margarida Assis e do Rodrigo Francisco. Sem eles, o texto seria mais pobre. □



## Diário



“  
Ensina-nos a importar-nos e a não nos importarmos  
Ensina-nos a sentar-nos quietos

T. S. ELIOT

# DEAMBULAÇÕES

Desassossegado, cansado de escrever “artigos acadêmicos, ensaios (...) condenados à repetição”, Carlos Losilla inicia um diário, no último terço de 2019, cujo tema é o seu e o nosso de sempre, o cinema. “Mas não o cinema como esmola ou migalha, não o cinema de que me deixavam falar nas aulas da universidade, nem o cinema sobre o qual me permitiam divagar nas publicações periódicas”, mas sim “o cinema visto como algo ingovernável sem o qual é impossível viver”. E através dos títulos que vão povoando os seus dias entrevemos esses mesmos dias — como quando de um filme a memória mais perene que temos é a de onde e com quem o vimos. A voz humana que se manifesta e se debate, que divaga e fantasia ao longo das páginas de *Deambulaciones* revela muito do que geralmente fica de fora, muito daquilo que nos faz ver os filmes e nos filmes e que, na hora de falar sobre eles, soberba ou ingenuamente descartamos. Inédito em Portugal e em português, o Cine Clube recebe e partilha, ao longo dos próximos números do Argumento, o regalo das *Deambulações* de Carlos Losilla.

● POR **Carlos Losilla** COM ILUSTRAÇÕES DE **Gisele Freyberger**

## 2019

### 3 DE SETEMBRO

Sinto que me invade um curioso sentimento de vazio. Passei o Verão a ver quase exclusivamente filmes “clássicos” e sinto falta das imagens de agora. Acontece-me sempre a mesma coisa. Deixo de ver durante um tempo cinema “contemporâneo” (esta palavra, de novo, perturba-me), sobretudo porque não sei o que fazer com ele, e depois sinto falta dele, falta-me essa presença, essa incerteza que me provoca.

### 5 DE SETEMBRO

Mas não sei por que falo de cinema logo a começar este diário. Deveria antes falar do mês de Agosto, da praia e dos passeios com E., do caminho de terra que tão bem

conhecemos e dos fins de tarde lá... Na verdade, essas são as imagens que o Verão me deixa, as minhas imagens de agora mesmo. Comparado com elas, o primeiro filme que vejo depois de todo este tempo, **Era uma Vez... em Hollywood** (2019), parece-me uma impostura, precisamente porque quer recriar também um Verão, no seu caso de há várias décadas. Mais uma vez, não é que não goste do cinema de Tarantino. Acontece que, na suas imagens, há quase sempre alguma coisa que me irrita, e às vezes isso parece-me mais gravoso do que as suas indubitáveis virtudes, que também sou capaz de reconhecer. Mas não me alargarei em relação a isso. A minha história de amor-ódio com Tarantino é já longa o suficiente para dispensar mais explicações, pelo

menos no que a mim diz respeito. Como dois amantes que já não se suportam, talvez porque nunca o tenham feito ainda que não o queiram reconhecer, vamo-nos afastando cada vez mais. Ficam sempre, porém, uns poucos gestos, alguns reconhecimentos daquilo que achamos que foi, certamente sem que o tenha sido. Algumas cenas deste último filme parecem-me do melhor que me ofereceu enquanto temos estado juntos, incluindo esta ruptura final, estranhamente tensa, misteriosamente balsâmica.

#### 9 DE SETEMBRO

Depois de ver *A Virgem de Agosto* (2019) comprovo que continuo a não conseguir desprender-me de *Era uma Vez... em Hollywood*, e não percebo. Sobretudo, invade-me a impressão de que os procedimentos que utilizam Quentin Tarantino e Jonás Trueba para chegar àquela transição são muito diferentes. Enquanto o primeiro me parece perder-se na tentativa, o segundo consegue alcançar são e salvo a revelação final. *Era uma Vez... em Hollywood* termina com um belo movimento de câmara que mostra o actor, já a salvo dos seus agressores, no momento em que conhece a sua vizinha Sharon Tate, felizmente viva por obra e graça da ficção tarantiniana. *A Virgem de Agosto* culmina com a sua protagonista a sair de quadro, deixando na tela uma paisagem da Madrid agosteira em festas, depois de ter conhecido a filha do seu novo namorado e de se decidir a dar um passeio com ela.

Trata-se de dois finais muito bonitos dedicados a ilustrar a reconciliação com o mundo e com a vida, mas enquanto o de Tarantino precisou de percorrer um caminho que diria tortuoso e equívoco para lá chegar, o de Trueba aterra no mesmo ponto preservando o mistério, oferecendo-me não tanto uma satisfação mas

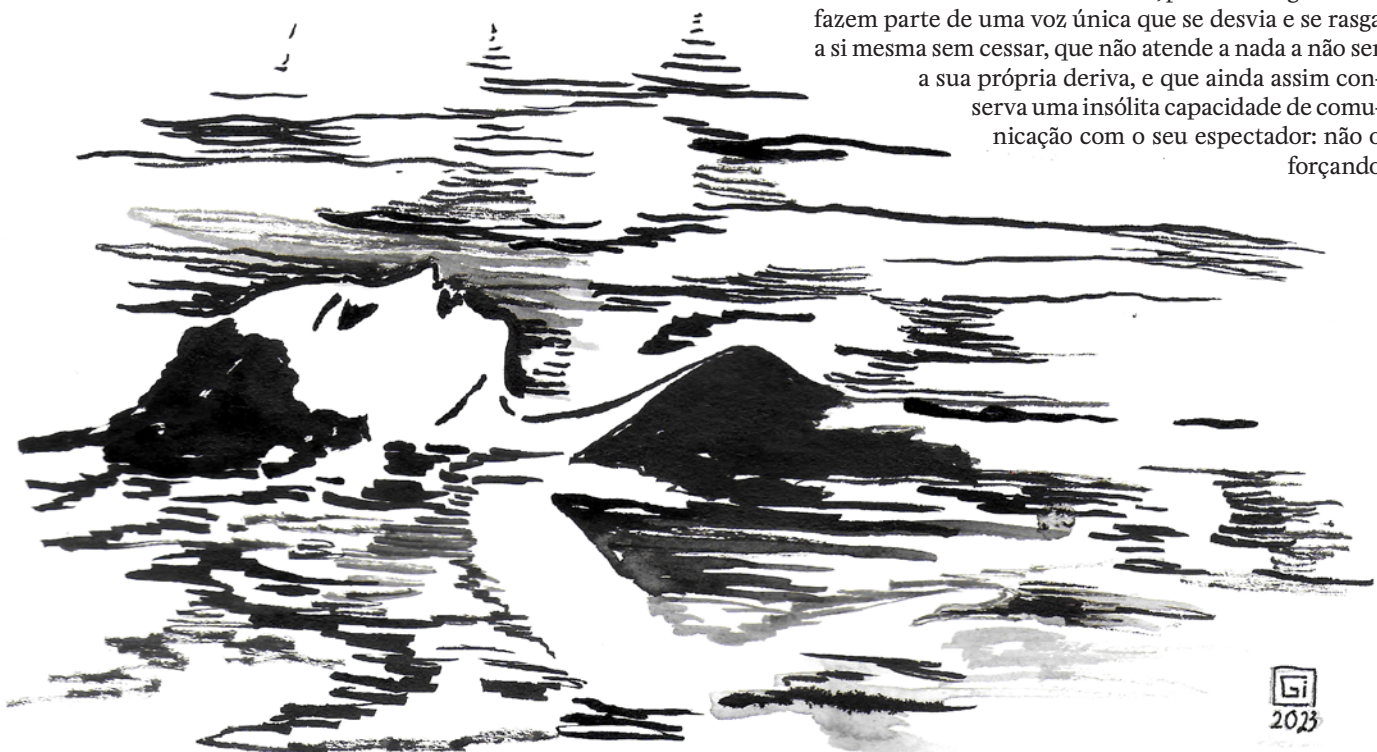
mais um enigma, isto é, a promessa de um novo sentido, que continua a brotar das imagens, até quando o relato já acabou. Poder-se-ia dizer que ambos os filmes estão, tal como as suas protagonistas femininas, *grávidas* de possibilidades futuras, e que essa gravidez se dá a ver em cada uma das conclusões *prenhes* de sentido. No entanto, só a de Trueba consegue dar saltos mortais sem se estampar, se me são permitidas tantas imagens fáceis de uma só vez.

No caso de *A Virgem de Agosto*, o milagre, longe de se concentrar num único plano como acontece no filme de Tarantino, encontra a sua verdadeira condição de tal numa emocionante inconcretude, num uso da sugestão e da metáfora que nunca cedem à evidência, mas, pelo contrário, se mantêm numa vaporosa suspensão, como o corpo da protagonista a flutuar sobre as águas do rio, depois do seu primeiro vislumbre do que está por acontecer.

Digo a mim mesmo que pensar neste tipo de “milagres” não é uma parvoíce, antes me dá uma certa esperança para os dias que vêm, em que ver cinema será a minha actividade fundamental. Lembro-me agora de *Till We Meet Again* (1944), um filme de Frank Borzage que vi em Agosto, e isso traz-me à memória o modo como Ray Milland e Barbara Britton alcançavam um nível de arrebatamento tal, sobretudo tratando-se de um militar e uma freira, que no final não podia deixar de *empapar* o próprio filme. É isso mesmo.

#### 13 DE SETEMBRO

Será *Hotel à Beira-Rio* (2018), de Hong Sang-soo, uma meditação sobre a arte de contar histórias? Não muito mais do que um solilóquio acerca do decorrer incerto da vida, as suas rotinas e as suas surpresas, ou um pequeno ensaio sobre o destino e a sorte, *Hotel à Beira-Rio* é tudo isso e não é nada disso, pois as suas guinadas fazem parte de uma voz única que se desvia e se rasga a si mesma sem cessar, que não atende a nada a não ser a sua própria deriva, e que ainda assim conserva uma insólita capacidade de comunicação com o seu espectador: não o forçando



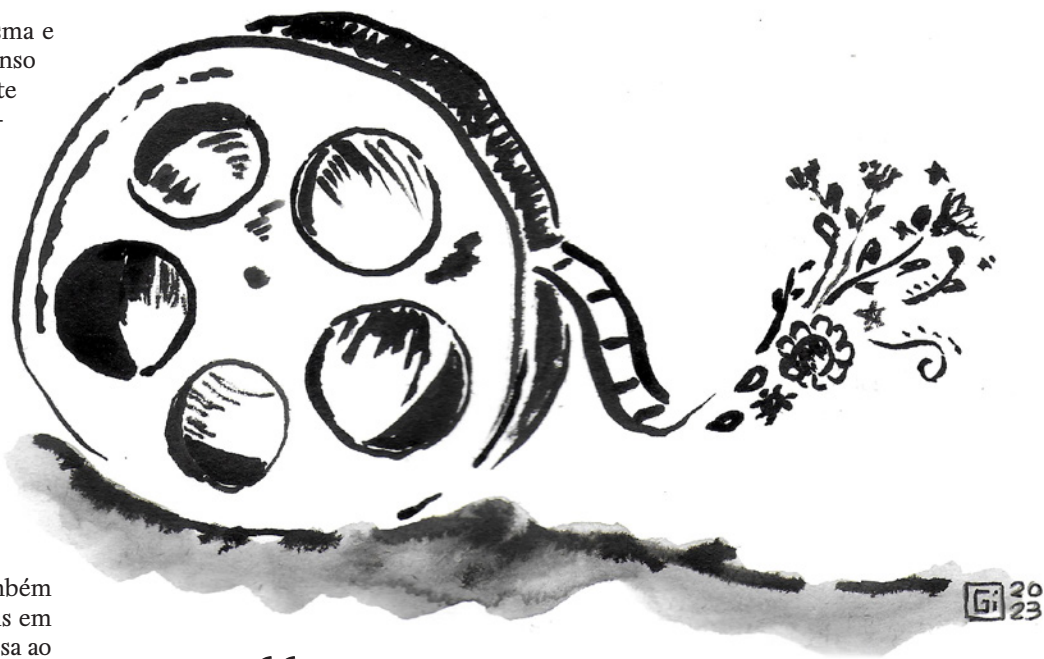


nunca a nada, fortalece-se a si mesma e impõe-se sem violência alguma. Penso que essa voz tem a ver comigo, neste momento, e com o modo como quero escrever, ou com o único modo como poderei escrever, se realmente sou eu quem se abandona à escrita e não ao contrário: quero ser esse solilóquio. Mas como será o tom da minha voz nesse empenho? Torturado ou distante? Atormentado ou irónico? Se atender ao meu instinto natural, ao meu temperamento, a melancolia sairá vencedora. Poderá a própria escrita, a evolução do monólogo, mudar o rumo dessa tendência? Na parte final de **Hotel à Beira-Rio**, tudo está continuamente a ponto de estalar, e também a própria densidade do sentido, mas em vez disso tudo se reconverte, regressa ao início milagrosamente, mediante uma pincelada de mestre, e atreve-se inclusivamente a fechar o relato com uma quebra perturbadora que não conduz a parte nenhuma e ao mesmo tempo poderia conduzir a qualquer lugar. O milagre não é tão explícito como em **Era uma Vez... em Hollywood** porque não tem necessidade de o ser. O milagre é essa condição misteriosa, quicá exclusiva do cinema, segundo a qual um mecanismo extremamente preciso pode dar lugar a imagens de uma imprecisão singular, capazes de continuar a fervilhar nas nossas cabeças muito depois de a projecção acabar. E de conseguir que nada termine, como acontece na conclusão talvez demasiado presunçosa e condescendente de **Era uma Vez... em Hollywood**, mas que tudo comece de novo, como acontece no último plano de **Hotel à Beira-Rio**.

O milagre, digo a mim mesmo, é intrínseco ao cinema, e também aquilo que se deve procurar e detectar com mais afino. Não para o abrir de cima a baixo, mas sim para o rondar em busca de um sinal que nos permita, pelo menos, vislumbrá-lo. O milagre é simultaneamente algo que acontece e algo que nos desafia a continuar a desenlear o supérfluo.

#### 14 DE SETEMBRO

Junto ao milagre, pensava ontem, aparece o mistério. E não posso negar que a minha relação com o cinema começou com um mistério que deu lugar a um milagre. A primeira coisa que me atraiu dos filmes que vi na infância foi essa maneira de estar e não estar. Irrompiam na minha vida quotidiana como um vendaval, mas logo assentavam nela placidamente, como se pedissem a minha aceitação antes de instalar-se junto a mim, ou no meu interior, não sei bem. À saída dos cinemas, naqueles Invernos, e sobretudo ao virar a esquina da rua em que vivia, o vento batia-me na cara, convenientemente semi-oculta, geralmente, por um cachecol insidioso que me provocava uma comichão insuportável. Então chegava a casa e as imagens começavam a interpelar-



“  
A primeira coisa que me atraiu dos filmes que vi na infância foi essa maneira de estar e não estar. Irrompiam na minha vida quotidiana como um vendaval, mas logo se assentavam nela placidamente, como se pedissem a minha aceitação antes de instalar-se junto a mim, ou no meu interior, não sei bem.

-me. Lembrava-me da minha surpresa quando, por exemplo num *western*, depois da escassa vegetação do deserto, aparecia o rosto de um *cowboy* coberto de pó. Não me abalava o *coup de théâtre*. Fascinava-me aquela pele emagrecida e fantasmagórica, a própria aparição daquela máscara num contexto que não me obrigava a esperá-la. O mistério emergia desse aperto de parafuso que me fazia desligar da trama para me introduzir noutra dimensão. O milagre, soube-o mais tarde, procedia das mãos invisíveis que tinham mexido os cordelinhos para que aquilo fosse possível.

Naquele tempo, tanto o mistério como o milagre eram aspirações partilhadas. Cada filme empreendia essa exploração à sua maneira, mas as razões de fundo eram parecidas. Essas razões existem agora? São realmente “de fundo”? E são partilhadas de verdade? Tenho a impressão de que, pelo menos desde os anos 80 do século passado, cada um de nós escolheu um caminho diferente e percorre-o pelos seus próprios meios. Só restam individualidades que continuam a indaga-

ção, cada uma por sua conta, aqui e ali, de um lado e de outro, divididos entre quem cria as imagens e quem fala ou escreve sobre elas. Às vezes esses dois caminhos cruzam-se, fisicamente ou de outra forma. Às vezes decorrem paralelamente e nunca se chegam a encontrar. Às vezes coincidimos apesar de não nos encontrarmos. Ou vice-versa.

### 29 DE SETEMBRO

Regresso do festival de San Sebastián, mais um ano, com uma sensação ambivalente. Não há dúvida de que vi filmes interessantes, mas em que consiste esse interesse? Já não me considero um “profissional”, ou o que quer que se oculte atrás dessa palavra ambígua.

Não vivo do cinema, em nenhum sentido: nem o dinheiro que me dá me chega para subsistir, nem acho que aquilo que mais me interessa, o “cinema” tal como o entendo, tenha a ver com o que faço ao respeito. Poder-se-ia dizer, no máximo, que par-

ticipo da actividade económica gerada por determinados produtos que agora se associam ao cinema, cada vez mais, como se se tratasse do seu *merchandising*: escrevo críticas, dou aulas, viajo a alguns lugares onde me chamam para uma conferência, uma mesa redonda, um festival, quase sempre como se passasse por ali, como um vagabundo que de repente se lembra que lhe encomendaram alguma coisa, e a faz, e quando termina vai outra vez vagabundear. Não me queixo, pois assim vejo alguns amigos com quem de outra forma não teria contacto directo. E também me mantenho actualizado relativamente à produção anual, como se fosse um viajante de comércio que comparece obedientemente às feiras e aos congressos do seu ofício para se inteirar das últimas novidades. Tal como ele, pouco depois já não me lembrarei nem das marcas nem dos produtos que nesses dias foram o centro das minhas atenções. Cada vez há mais filmes que são como meias: pode-se trocar uma por outra e tudo bem, no ano seguinte novos *designs* substituirão os anteriores. Eu gostava que, efectivamente, os filmes fossem como meias, mas como as que a minha avó remendava quando eu era pequeno. A cada recostura tornavam-se outras, e eu conseguia ver as marcas, os fios acrescentados que sobressaíam, da mesma forma que um dia vi que *El Dorado* (1966) era algo parecido com *Rio Bravo* (1959). Isso acontece-me cada vez menos, mas é certo, agora que penso, que cada filme de Hong Sang-soo é o resultado de suturar peças que sobram ou inacabadas nos anteriores. Terá o cinema mais a ver com meias do que com imagens, essa palavra que já se está a desgastar de tanto a usarmos, como uma meia velha?

Cada vez com maior frequência volto dos festivais a pensar que para mim o cinema é outra coisa, não tem nada a ver com essas rotinas, nem com essa coisa de “estar actualizado”, que não sei o que significa. Não devo confundir-me em relação a isso: não é altivez nem vaidade, nem tão-pouco pedantismo, pois também me nego a abraçar um certo purismo intransigente que pretende manter uma distância um tanto forçada do *prêt-à-porter*. Volto a ser o vagabundo de antes. Vejo-me a viver, ou a rondar, ou a deambular cada vez mais nas margens e nos intervalos, e no entanto não posso evitar, de vez em quando, aproximar-me dos mercados para ver como andam as cotações, ou a quanto estão as maçãs, a ver se posso aprender alguma coisa





com isso. As imagens e os sons que mais me atraem estão em ambos os mundos, no centro e na periferia, no que o sistema é capaz de defender e em tudo o que se opõe a ele. E o que é o sistema? Lembro-me agora de uma canção de David Bowie, uns quantos versos: “*I will sit right down / Waiting for the gift of sound and vision / And I will sing / Waiting for the gift of sound and vision / Drifting into my solitude / Over my head*”. Pode uma melodia evocar o desejo e a paixão do cinema? Neste caso, talvez só neste caso, sim. Há nas palavras de Bowie uma ingenuidade, uma candura, uma alegria injustificada que descreve sem mais alarido o que significa submergir-se nessas imagens que falam enquanto se mexem, ou vice-versa. “The Gift of Sound and Vision”. Um presente, um milagre.

### 30 DE SETEMBRO

Queria dormir muitas horas, para me ressarcir do cansaço que me provocou o festival, mas não consegui, coisa que me acontece com cada vez maior frequência. Não fiquei a molengar na cama, porém, e pus-me a escrever, a pensar nos dias que passei em San Sebastián. E cheguei à conclusão que um dos filmes do festival que mais me retrotraíram àquela sensação primogénita do presente ou do milagre move-se na franja indistinta que se estende entre o cinema-indústria e o cinema-margem. *Zeroville* (2019) é realizado e protagonizado por James Franco, uma estrela de Hollywood, e no entanto acaba por se lançar numa jovial exploração que abarca muitos domínios. Enquanto simula dar forma a uma comédia absurda, que também é, Franco filma o próprio espaço do cinema, contíguo ao “espaço literário” sobre que escreveu Maurice Blanchot: uma obsessão que obriga a viver por e para essa zona, como faz o protagonista, que tem muito a ver com o de *Arrebato* (1979), aquele abismo no qual Iván Zulueta se perdeu para sempre. Espaços, zonas, lugares, intervalos, interstícios em que toda a existência fica em suspenso para dar lugar a um tremor, a um movimento indeterminado, a uma vagabundagem, a um rondar que não tem fim nem objectivo, que se basta a si mesmo para nos conseguir uma perda, um extravio. Um festival de cinema também é isso: um espaço entre dois tempos, o antes e o depois, nos quais habita a quotidianidade. O que fica disso? Os filmes capazes de dar resposta a tal pergunta são os que conseguem sobreviver a essa voragem mercantil. *A Criança Zombie* (2019), de Bertrand Bonello, oscila entre uma ordem precária e a sua subversão, entre uma escola de elite para as filhas da grande burguesia francesa e as suas réplicas ultramarinas, que deambulam entre mitos e lendas, entre a vida e a morte. *Ich war zuhause, aber...* (“Estava em Casa, mas...”, 2019), de Angela Schanelec, mostra precisamente esse “entre” sob a forma de uma vida diária que não é vida mas sim sobrevivência. Poucas vezes os movimentos e os gestos graças aos quais o capitalismo subsiste se mostraram com tal nudez, com tal contundência. E, segundo parece dizer-nos o filme, nem sequer nos apercebemos de como funciona esse mecanismo. Por exemplo, num festival de cinema.

Vi também outros filmes mais informativos, mais ilustrativos daquilo que às vezes chamamos o “estado

“**Vi também outros filmes mais informativos, mais ilustrativos daquilo que às vezes chamamos o “estado do cinema”. O mais exemplar a esse respeito é *Parasitas* (2019), de Bong Joon-ho, que vem confirmar-me o que sempre pensei desse cineasta habilíssimo, extremamente calculador, mas que tão frio me costuma deixar**

do cinema”. O mais exemplar a esse respeito é *Parasitas* (2019), de Bong Joon-ho, que vem confirmar-me o que sempre pensei desse cineasta habilíssimo, extremamente calculador, mas que tão frio me costuma deixar, como já tinha feito com *Memórias de um Assassino* (2003), com *A Criatura* (2006) ou com *Snowpiercer* (2013). Pelo menos, *Parasitas* ilustra também essa zona, esse espaço intermédio, através da exploração de uma casa que se transforma no lugar da luta de classes. Ao contrário de Franco ou Bonello, ao invés de Schanelec, porém, Bong faz tudo explícito, converte o interstício invisível do desgosto num teatro de marionetas onde tudo fica à vista. E desde o princípio sei que ali não se vai produzir nenhum milagre.

### 4 DE OUTUBRO

Ontem vi *El Crack Cero* (2019) e sugeriu-me, incompreensivelmente, umas quantas perguntas: como vamos criar imagens agora que as histórias não existem, agora que nem sequer resta a consciência de que já não existem? Dito de outra forma: se já não atendemos às histórias, como poderemos criar imagens que se rebelem contra elas? Enquanto *El Crack Cero* não sabe que está a falar dessa questão, *Retrato da Rapariga em Chamas* (2019), o filme de Céline Sciamma que acabo de ver, sabe-o talvez demasiado bem. E é possível que essa autoconsciência excessiva seja o seu ponto mais fraco. Numa das cenas, a pintora apaixonada pelo seu modelo conta-lhe a história de Orfeu, o modo como virou a cabeça quando resgatava a sua amada Eurídice do Averno e de como isso significou a sua perdição. Não obstante, continua a dizer a personagem, Orfeu preferiu a poesia ao amor, o acto criativo à vivência do prazer. Tudo é evocativo e enriquecedor enquanto o filme transcorre e até discorre, mas no final, quando a pintora está a sair pela porta tendo-se despedido daquela que já se tornou a sua amante, Sciamma obriga a actriz a virar-se para que demos crédito à sua artimanha poética, para fechar o círculo da sua evocação órfica, detendo-a quase por completo com o fim de que entendamos esse gesto

como a grande culminação do filme. E então eu tenho a sensação de que se me quer impor uma interpretação, de que o arrebatamento lírico antes sugerido é convertido agora numa evidência um pouco torpe, indigna da complexidade que pretendia dar-me a ver.

Pois, no fundo, as correntes subterrâneas que correm por debaixo de **Retrato da Rapariga em Chamas** e o incendeiam de verdade são talvez outras. O processo através do qual as duas mulheres se olham, se prestam ao trabalho artístico e ao mesmo tempo se amam vem plasmado de uma maneira que sabe reflectir a dificuldade que acarreta, a maneira como a pintora concentra tal quantidade de desejo e de paixão no seu trabalho, que isso acaba por vampirizar a qualidade eminentemente física do amor e do sexo, aniquilando as suas formas mundanas para as dissecar e fixar no horizonte da arte. A única coisa que fica é a memória e o retrato, que são duas formas de criação e de mistério. Na descrição desta metamorfose, portanto, o estilo simultaneamente depurado e flamífero de Sciamma brilha com luz própria, consegue cenas de deslumbrante intensidade. Mas quando tenta encarnar isso no mito de Orfeu e no que significa, a metáfora estilhaça-se precisamente porque se contradiz a si mesma: se **Retrato da Rapariga em Chamas** conseguiu até ali expressar essa dualidade com uma exactidão comovente, se pudemos ver ao mesmo tempo o desejo e a sua representação através de uma *mise-en-scène* desembaraçada e no entanto rigorosa, esse rosto que no final se vira na direcção do seu objecto amoroso denuncia que Sciamma fracassou no último momento ao privilegiar o símbolo acima da paixão. Pois talvez Orfeu escolhesse a poesia, mas o momento em que olhou para Eurídice foi também um acto de amor e criatividade, longe do mecanicismo com que o filme aborda essa comparência do mito certificado por Ovídio.

#### 6 DE OUTUBRO

Depois de ler várias críticas, primeiro com algumas reservas e depois inteiramente rendido a ele, vejo **The Souvenir** (2019). Este último filme de Joanna Hogg também podia ter seguido o caminho de **Retrato da Rapariga em Chamas**, sobretudo quando utiliza outro ícone cultural para metaforizar o seu assunto, de novo centrado no espaço amoroso. A protagonista é uma aprendiz de artista que quer fazer um filme. No princípio, o seu objectivo é a questão social, de tanta tradição na Grã-Bretanha, o país em que nasceu e continua a viver. No entanto, quando a sua vida se cruza com a de um heroinómano de classe alta, aliás como ela mesma, o seu campo de acção vai-se estreitando cada vez mais, até que o objectivo se centra na sua própria intimidade, e também na possibilidade de se dar ao outro entendida como gesto artístico, como sacrifício. Que vai ficar de tudo isso? Só a memória, como enuncia o título? Numa cena que se poderia assemelhar à que acabo de reprovar no caso de **Retrato da Rapariga em Chamas** (talvez de maneira um tanto injusta, agora que o releio), ele mostra-lhe um quadro de Fragonard, também intitulado em inglês **The Souvenir**, no qual uma menina grava numa árvore a inicial do nome do seu amado após ter lido uma

carta sua. Hogg, ao contrário de Sciamma, não sublinha esse detalhe nem utiliza estratagemas algum para o destacar. Tudo é bastante mais complexo: o quadro de Fragonard, como o mito de Orfeu, tem a ver com a evolução da protagonista, de algum modo também a presságia, tal como acontecia no outro filme, mas aqui trata-se somente de propor a memória na sua condição dupla, como único sobrevivente do naufrágio amoroso e como garante da chama sagrada do desejo. E é nesta ambivalência que o filme se move, pois a artista desabrochante consegue transformar a catástrofe sentimental em criação artística, como fazia a pintora de Sciamma, mas aqui sem necessidade de se virar para contemplar o seu amado uma última vez. Ou sim? Enquanto roda o filme que se supõe que contará tudo isso, Hogg inicia um lentíssimo *travelling* em direcção ao seu rosto que termina quando este se vira em direcção à câmara e nos olha. Pois, após o desastre sentimental, ficamos só nós, os espectadores. Fica só a relação artística, sim, e a memória, o *souvenir*, mas já lançado para o exterior, para a vida. Enquanto **Retrato da Rapariga em Chamas** constrói um mecanismo fechado e sem fissuras, de uma perfeição um tanto artificial, que culmina nessa volta de um corpo que perde a sua condição física para se transformar em símbolo, **The Souvenir** abre-se ao mundo e deixa de nos concernir unicamente como matéria filmada para ficar inscrito em tudo o que nos rodeia, gravado numa árvore imaginária que está ali fora, à nossa espera para começarmos juntos uma nova vida.

#### 18 DE OUTUBRO

Vou deixar de escrever neste diário por algum tempo, talvez para sempre e, portanto, pode ser que com estas palavras o esteja a dar por encerrado. Após dar forma (forma?) às últimas entradas, percebi que estava a escrever por escrever, aquilo a que se chama *falar por falar*, a dizer as mesmas coisas sobre temas dos quais já falei demasiado. E além disso tive que me confrontar com algo que pretendi eludir. Enquanto me enleava comigo mesmo a tentar desvendar o sentido do cinema, esse trabalho inútil e impossível, ou do que significa o cinema agora para mim e para muitos de nós, outras coisas estavam a acontecer. Em consequência das sentenças judiciais proferidas contra os políticos independentistas catalães que, faz agora dois anos, legitimaram o resultado de um referendo não autorizado, que por sua vez terminou com violentas cargas policiais, as ruas da cidade em que vivo (recuso-me a dizer “a minha cidade”, nunca possuí nada parecido a uma cidade ou um país) transformaram-se durante este mês de Outubro num campo de batalha. Há umas quantas noites, sentei-me diante do televisor e vi corpos maltratados, sangue, fogo. Um amigo disse-me por telefone: “Estamos a ver coisas que nunca tínhamos visto, que nunca imaginámos que veríamos”. Tinha razão, mas só até certo ponto. Podíamos esperar algo parecido desde, por exemplo, os primeiros *reality shows*. Mas não vou seguir por esse caminho.

No canal que sintonizei, uma voz *off* feminina, muito parecida às que contam as tribulações amorosas dos famosos nos programas cor-de-rosa, comentava com absoluta indiferença, até com certo sarcasmo, tudo o

#### NA CAPA

Para a capa desta edição servimo-nos de imagens dos filmes citados por Carlos Losilla. De cima para baixo, esquerda para a direita: *Era Uma Vez... em Hollywood*; *A Virgem de Agosto*; *Till We Meet Again*; *Hotel à Beira-Rio*; *Zeroville*; *Arrebato*; *Parasitas*; *El Crack Cero*; *Retrato da Rapariga em Chamas* e *The Souvenir*.







Deambulaciones  
Diario de cine,  
2019-2020  
Carlos Losilla

**DEAMBU-  
LACIONES —  
DIARIO DE CINE,  
2019-2020**

Carlos Losilla

Muga  
2022 | 324 pp. | €18

que via, tudo aquilo que, contemplado sem som, era estremeceador. Não importa se se via como uma revolução ou como um apocalipse: um mundo desaparecia para dar lugar a outro, e para isso tinha sido necessário o uso da força, de todas as forças, como não poderia deixar de ser. Entretanto, aquela voz despreocupada falava daquilo como se estivesse a retransmitir um acontecimento desportivo ou algum concerto multitudinário, ou como se estivesse a enviar um *whatsapp* e, além disso, que certamente era o mais importante para ela, lhe tivessem encomendado um trabalho jornalístico: “Parece que as pessoas começam a dispersar...”, “Há um grupo ao fundo que ainda não se foi embora...”, “Finalmente queimaram-se 14 contentores e há 26 feridos...”, “Parece que as coisas estão mais tranquilas do que ontem, vamos ver amanhã...”. Tudo com voz ausente, como se não fosse nada com ela, ou como se tudo aquilo fosse para ela, no fundo, muito engraçado. A batalha já não era nem sequer um espectáculo, mas antes um “evento”, aquilo de que todos íamos falar nos próximos dias, uma *performance* que tinha transformado uns quantos distúrbios em “tendência”, no assunto do dia, da semana. Se os levantamentos tinham tido algum sentido, aquela retrans-

missão arrebatava-lho com uma contundência ainda maior do que a empregada pelos seus protagonistas na hora de arrancar paralelos para os lançar à polícia, ou por esta última quando perseguia e batia naqueles que antes a tinham fustigado. E então perguntei-me se não estaremos a falar de cinema, agora mesmo, jornalistas e críticos, até professores e teóricos, exactamente da mesma forma que aquela locutora, cuja voz ausente me estremeceu, falava dos confrontos entre polícias e manifestantes. Estarei eu a contribuir, com este estúpido diário, para esse paleio interminável, para esse *falar por falar* que agora me parece mais nítido do que nunca? Estará a nossa voz a assemelhar-se, cada vez mais, àquela outra, intranscendente e trivial, que me interpelava do televisor, que negava a possibilidade do cinema porque o seu lugar, já o estavam a ocupar outros modos de ver e de olhar, outras maneiras que iam além da televisão, que tinham conseguido ocupar e devorar a totalidade das nossas vidas e do que podíamos ter feito com elas?

Por agora vou optar pelo silêncio e a desapareição, se é que me é possível. □

Continua no próximo número.



A palavra aos autores. Edição de trabalhos originais, e um olhar sobre o estado das artes e do cinema na primeira pessoa. A desafiar os convidados, um tema comum, a cinefilia.

# JOANA DE SÁ

@deixamedormir

soundcloud.com/deixamedormir

# V



Colaboraram em números anteriores:

Alice Geirinhas, Ana Biscaia, Ana Eliseu, Ana Oliveira, Andrea Celestino, André Coelho, Anna Bouza da Costa, Betânia V. Pires, Dartagnan Zavalla, Esgar Acelerado, Javier Acevedo, Jeff Christensen, J. Carlos Fernandes, Juan Cavia, L. Filipe dos Santos, Luís Belo, L. Manuel Gaspar, Luís Troufa, Mantraste, Nando Murio, Nikita Kaun, Patrícia Matos, Pedro Serpa, Raquel Balsa, Ricardo Reis, Rosário Pinheiro, Susa Monteiro, Susana Lemos, Telmo Ribeiro, Tommi Musturi.

EM DE MORTÁGUA E DEFENDE OS érreres de lá. Artista visual, recém-licenciada em Design de Comunicação pelas Belas Artes do Porto, foi no entanto graças à sua música que a encontramos. Na adolescência, Joana de Sá travou intimidade com a guitarra a sacar as malhas dos Rolling Stones; chegou a fazer parte de uma banda *hard rock* só de raparigas; mas o espírito inquieto e as provações do confinamento da epidemia empurraram-na para a maquinaria, para as possibilidades da electrónica, para os *loops*, para o *drone*. Começou por expor as suas criações no *soundcloud*, idos de 2020-21, e é aí que o seu trajecto enquanto artista do som desponta, explosivamente. A aclamação e os desafios que dão prova inequívoca dos seus méritos surgiram em catadupa: um responsável pela *sirr-ecords*, editora renomeada internacionalmente, deu com aquelas gravações e no primeiro trimestre do ano passado pudemos confirmar a solidez do seu trabalho com o álbum *Shatter*; uns meses depois passou de espectadora assídua para o palco do festival viseense *Jardins Efêmeros*, com uma memorável apresentação no adro da Sé; o interesse no seu disco de estreia foi-se estendendo pelo país fora e, sem sequer ter tempo ou a ousadia de pensar numa digressão, deu concertos quase todos os meses, em variados locais e contextos, tendo partilhado palco com artistas como Tiago Sousa, Clothilde, ou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Pelo caminho, nunca parou de compor, e apresenta-nos agora *Lightwaves*, que, interrompendo um longo jejum de edições físicas da *sirr*, saiu em CD

no passado mês de Julho. De *Shatter* para *Lightwaves* podemos falar num salto quântico: enquanto no primeiro Joana de Sá trabalhou sobretudo com *loops* de guitarra e sintetizador, num registo muito terno e íntimo; ao segundo acrescentou gravações de campo que vão das chamadas de uma vendedora do mercado do Bolhão, às águas — e bolhas — do Douro, passando pelos ruídos industriais dos cais fluviais do Tejo, uma festa popular, a chuva, o tilintar de um espanta-espíritos, o violoncelo de um amigo e... a sua própria voz. O resultado são cinco peças de outra envergadura: a vida disposta em colagens de uma plasticidade vibrante; música que propõe imagens, personagens e arcos narrativos.



## Quando é que descobriste que eras uma artista e que a tua vida teria de passar *necessariamente* pela criação?

Desde muito pequena que a minha mãe (professora de Artes Visuais do ensino básico e secundário) me incutiu o desenho como meio de expressão e ocupação. A exploração e o contacto com referências visuais foram constantes no meu crescimento. Julgo ter sido nos meses finais do secundário (estudei Artes Visuais) que surgiu um particular interesse em criar, com a escolha do ramo académico que iria seguir, Design de Comunicação. Tive algumas cadeiras que exigiam muito trabalho prático, isso instigou um certo bichinho, uma certa necessidade em ter o caderno e o lápis sempre por perto. E a música e o som acompanharam-

-me muito nesses processos de estudo. Muitas vezes, o som era motivo de distração; atentava mais ao que estava a ouvir e a tentar replicá-lo na guitarra, fosse por ouvido, fosse com a ajuda de vídeos da internet. A partir dessas tentativas de replicar as linhas de baixo ou guitarra que ouvia, eventualmente desembrulhava linhas pessoais, por engano ou deliberadamente. Penso que a ideia de criação partiu precisamente daí, da ideia de auto-descoberta. Não acho que a minha vida tenha “necessariamente” de passar pela criação. É, sim, um elemento que configura um espaço importantíssimo no meu tempo, na minha vida, na minha identidade e é sempre muito bom receber e perceber a legitimidade do meu trabalho quando é acolhido pelas outras pessoas.

## Lembras-te do momento em que deste com o Cinema?

Penso que terá sido no secundário, por influência de colegas; na altura partilhávamos muitos objectos artísticos, visuais, musicais; foi quando comecei a ter acesso ao computador, onde podia procurar por novos filmes e música. Os primeiros exemplos cinematográficos a que atentei eram orientados por referências musicais. Lembro-me de um caso concreto, nessa altura da adolescência, em que ouvia muito Nick Cave. Depois de pesquisar um pouco, descobri que havia uma pequena cena em *As Asas do Desejo* (Wim Wenders, 1987) em que os Bad Seeds apareciam a tocar ao vivo. Um outro filme que descobri de forma semelhante foi *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), através dos Byrds, neste caso não por aparecerem, mas pela



banda sonora. Foi com estes títulos que percebi que um filme pode ser mais do que apenas um objecto de entretenimento puro, mas também de descoberta e aprendizagem.

**Acabas de lançar Lightwaves, um trabalho em que expandiste muito a paleta sonora. Música exploratória, paisagista, espacial, progressiva... não é só acústica, parece contar histórias... Encontras algum paralelismo entre o teu processo de composição e a montagem de um filme?**

Diria que sim. Da mesma forma que encaro a composição [musical] como um conjunto, uma agregação de uma série de elementos documentais (que fazem parte de uma colecção pessoal, por vezes não só de material áudio, como também gráfico) seleccionados e dispostos de forma narrada, relatada; o cinema toma, precisamente, esse trajecto de narração, assumindo por vezes apenas um papel contemplativo, mas mantendo a ideia de encadeamento de anotações, registos ou relatos, sejam eles visuais, performativos ou sonoros. No meu processo de composição, nomeadamente neste último *Lightwaves*, penso ser evidente essa distribuição de elementos. À semelhança do cinema, tenho uma *timeline*, tenho um início e procuro uma resolução.

De outro ponto de vista, a imagem é o elemento basilar do cinema. Ora, o termo “paisagista” caracteriza bem o que tenho feito recentemente, uma vez que tenho trabalhado com gravações de campo, que podem naturalmente evocar imagens ou memórias visuais — penso que este é outro ponto de encontro entre o meu processo de composição e a montagem de um filme.

**Vês-te a fazer a banda sonora de um filme? Já foste contactada nesse sentido?**

Compor uma banda sonora parece-me uma tarefa muito laboriosa, mas confesso que gostava muito de trabalhar para cinema. Dado o meu percurso académico e interesses pessoais, tento, sempre que surge oportunidade, cruzar e conciliar metodicamente vários registos e linguagens de criação, daí que não considere impossível fazê-lo. Tenho sempre disponibilidade para explo-

rar e descortinar diferentes abordagens, e por que não no cinema? Há uma tendência do público, seja por parte de quem ouve o disco em casa ou de quem vai a um concerto ao vivo, de sugerir que a minha música se enquadraria bastante bem na banda sonora de determinados filmes. É relevante dizer que numa banda sonora para um filme devo obedecer à imagem; é necessária uma adaptação a uma *timeline* que não é a minha — e esse será um desafio curioso, tenho muita vontade de explorar essa vertente, até porque conto, em breve, aflorar esta relação da minha música com o cinema, isto é, trabalhar com imagens de outrém. **Fala-nos desta escolha, Cold War, um filme com uma componente musical tão forte.**

*Cold War* é dos meus filmes favoritos, desde a imagem, à banda sonora, à narrativa. Quando surgiu o convite para ilustrar a contracapa do **ARGUMENTO**, não hesitei em escolhê-lo. Cativou-me pelo enredo (da musicologia ao folclore tradicional de leste) acompanhado pela imagem a preto e branco e o singular enquadramento visual. É um filme tão delicado, subtil e simultaneamente denso, que aborda de uma forma tão nítida a relação amorosa das personagens principais, constrangida pelas situações políticas e sociológicas externas, próprias do tempo e diferentes espaços em que é narrado, numa Europa do pós-Segunda Guerra Mundial.

**Como chegaste a este resultado?**

Tentei adaptar a ilustração a uma ideia de *composição* [musical], de *score*, através do recorte e colagem de elementos e motivos do filme, conciliando-os com registos pessoais que pudessem representar o enredo e aura deste *Cold War*. As pautas gráficas têm-me fascinado muito ultimamente — definir uma *timeline* no papel, onde posso representar sons mais ou menos densos, seja através do traço, do conteúdo ou do contraste de uma fotografia, ou até de palavras. Muitas vezes represento o som a que quero chegar (ou replicar) com onomatopeias ou exemplos concretos de ideias ou excertos de outros artistas e músicos que me tenham chamado à atenção. É comum preencher cadernos e cadernos com esses desenhos. Posso nomear alguns ar-



© MARIO MAR

tistas que me inspiraram a fazê-lo: Joseph Beuys ou John Cage. Mas não tenho uma forma fechada de o fazer, nem estou presa a determinadas referências, estou atenta a todo o tipo de abordagens de representação e interpretação. Gosto de ir buscar material gráfico a arquivos jornalísticos e a livros. A ideia é brincar com palavras e frases já feitas, apagando, desconstruindo-as e colocando-as noutro papel, com outra leitura.

**A rapidez com que a tua carreira se tem vindo a afirmar é surpreendente, sobretudo se pensarmos que a tua música não é comercial, muito pelo contrário, nem foi este o foco do teu percurso académico, para não falar de que não deves ter muitos colegas na mesma situação. Como se gere tudo isto?**

Dadas as circunstâncias, ocupações e deveres pessoais ao longo dos últimos meses, enquanto estudante-trabalhadora e artista, as deslocações entre várias cidades foram frequentes. Não foi tarefa fácil gerir tudo, mas julgo ter sido um percurso com uma influência significativa no meu método de trabalho. Creio que todas estas tarefas, tão variadas, se acabaram por encadear bastante bem; esta gestão permitiu-me sustentar várias exigências pessoais: explorar, aprender e experimentar. Por vezes uma coisa sustentava a outra. Por exemplo, estando a trabalhar no Coliseu do Porto e a estudar na zona do Bonfim, o caminho que fazia pelas zonas do Bolhão, Trindade e Santa Catarina era quase diário. Há muitos sons do disco *Lightwaves* que foram gravados nestes trajectos cíclicos, uns mais regulares do que outros. □

📸 Ao vivo no Festival Rescaldo, a 16 de Fevereiro. Em Outubro terá oportunidade de tocar no Out.fest (Festival Internacional de Música Exploratória do Barreiro), que apresenta a artista como “uma das grandes novas vozes das músicas inclassificáveis do país”  
Página anterior  
Livro-disco *Grey Paths*, desenvolvido como projecto final da licenciatura



**LIGHTWAVES**  
sirr-ecords, 2023  
O título não é gratuito, a luz parece ter sido a preocupação fundamental nas composições: os raios, as sombras, os arrastamentos, a claridade e a escuridão. Em *Lightwaves*, gravado entre Viseu, Porto e Lisboa, podemos mover-nos pelos lugares e estados de alma da artista.

Disponível em [sirr-ecords.bandcamp.com/album/lightwaves](http://sirr-ecords.bandcamp.com/album/lightwaves)



A conversa integral está disponível no site do Cine Clube.



JOANA DE SÁ  
Cold War

Inspirado no filme de Pawel Pawlikowski de 2018  
Colagem, técnica mista, 2023

sol agudo — Ré agudo — sol agudo

Ré agudo

Não tem ninguém longe  
Coisas assim. go

K

tr

tr  
Acords  
Sol+Lá+Si+Dó

La/Ré agudo

a ouvir...

meu Deus to

a acreditar... Na (decrecer)  
tal petrificação. Hei-de

(crescer muito / diminuir somente) → várias graves

Acords (variações) entre Fa+Si+Mi

Dó+Ré+Lá# nas escalas agudas

Kac

I go to

Kaczmarek



Ré (harmonia)

every week to make a confession



Lá → Dé (grave)

(crescer muito / diminuir somente) → várias graves

Acords (variações) entre Fa+Si+Mi

Dó+Ré+Lá# nas escalas agudas

nas escalas agudas