

UBICINEMA 2017—2021

PAULO CUNHA
TIAGO FERNANDES
MANUELA PENAFRIA
[EDS]



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

UBICINEMA 2017–2021

PAULO CUNHA
TIAGO FERNANDES
MANUELA PENAFRIA
(EDS)

Ficha Técnica

Título

UBICINEMA 2017-2021

Editores

Paulo Cunha, Tiago Fernandes e Manuela Penafria

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-920-6 (papel)

978-989-654-922-0 (pdf)

978-989-654-921-3 (epub)

Depósito Legal

515096/23

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2023

© 2023, Paulo Cunha, Tiago Fernandes e Manuela Penafria.

© 2023, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

Introdução	11
Uma mudez desassossegada João Araújo	13
“A nossa humana condição” José Duarte	17
O Monstro precisa de ser alimentado Pedro Souto	21
Sobre <i>Lembranças da Vida Moderna</i> Filipa Rosário	25
Seguir a nossa própria maré Teresa Vieira	29
Ascensão e queda de <i>Um Marco no Futebol</i> Catarina Maia	33
“Descansa. Depois fazes as perguntas que quiseres.” Ricardo Vieira Lisboa	37
Um pranto contido Iván Villarrea Álvarez	41
Sobre <i>Idiosincrasias</i> (2018) Susana Viegas	45
<i>Flor de Lótus</i> exalta a vida Cláudio Bezerra	49
Uma viagem “oliveiriana” William Pianco	53
Duas ideias sobre documentário Pedro Florêncio	57

Fora do Tempo Daniel Oliveira	63
Os movimentos dialécticos de <i>Direito à memória</i> Raquel Schefer	67
No feminino e plural Nivea Faria de Souza	71
Hierofanias da Imaginação Elsa Cerqueira	75
Um insistente ato de resistência Beatriz Cerbino	79
“Relatos invisíveis” Michelle Sales	83
As múltiplas identidades de um plano-sequência Anabela Dinis Branco de Oliveira	87
O <i>folk horror</i> documental Laura Loguércio Cánepa	93
As possibilidades do meta-cinema Tiago Alves	97
“Qual é o teu tipo de festa?” Hugo Gomes	99
Um lugar onde o lume foi aceso Elisabete Marques	103
A resistência de A Vermelha ao Estado Novo José Filipe Costa	107
Sussurros ao vento: uma (possível) carta Fabiola Notari	111

<i>Lugares de Ausência</i> , exercício de memória Angela Prysthon	115
<i>Sobre O Que Ainda Não Tem Nome</i> Marina Estela Graça	119
A paisagem como reminiscência mental e material Carlos Natálio	123
<i>Intimum</i> e todo sentimento do mundo Karla Holanda	127
<i>Mais que Sangue: Corpo</i> Laís Lara	131
A vida e um além da vida José Oliveira	135

Introdução

No seguimento do trabalho iniciado em UBICINEMA 2007-2017, o presente livro apresenta um conjunto significativo de filmes produzidos e realizados, entre 2017 e 2021, por estudantes dos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, da UBI. Um leque diversificado de académicos, críticos, jornalistas, curadores, programadores e profissionais relacionados com o meio cinematográfico, em Portugal, Brasil, Espanha e França, foi convidado e desafiado a lançar hipóteses de leitura sobre os nossos filmes.

Pedimos textos assumidamente subjetivos, que apresentassem o ponto de vista singular de cada um dos autores. Para alguns, este foi um reencontro com filmes que já tinham visionado, avaliado, programado ou mesmo premiado, mas para a maioria este foi um primeiro contato com os filmes da UBI.

Lançado em 2023, no ano em que o ensino e produção de Cinema na UBI celebra duas décadas de existência, cada um dos textos deste volume reconhece a maturidade da criação artística desenvolvida pelos estudantes que escolheram a UBI para aprender a ver e a fazer Cinema. Todos os filmes presentes neste volume tiveram apreciável circulação nacional e internacional, sobretudo em festivais de cinema, mas também em outras importantes janelas de visibilidade, como a televisão, sites da internet, mostras e exposições. Muitos venceram prestigiados prémios e mereceram importantes menções honrosas, que muito contribuiram para dar a conhecer o Cinema da UBI a um universo alargado de espectadores.

Na impossibilidade de ter um texto para todos os filmes do 1º e do 2º Ciclos em Cinema, nos cinco anos aqui abordados, 2017 a 2021, foi necessário proceder a uma ponderada seleção, procurando que a mesma fosse representativa da diversidade de géneros, formatos, temáticas e abordagens que têm sido desenvolvida por estudantes no âmbito de diversas unidades curriculares: da ficção ao documentário, da imagem real à animada, da curta à longa, de um regime mais narrativo a outros mais experimentais.

Para além dos autores dos textos, que gentilmente aceitaram participar nesta publicação, queremos agradecer a todos os estudantes que tornaram estes filmes possíveis, assim como ao corpo docente que acompanhou cada um destes projetos. Também queremos deixar uma palavra de agradecimento a outros colaboradores invisíveis, como o Sr. José Romano, responsável pelo Armazém de Cinema, e a Dra. Mércia Pires e Dra. Adelaide Reis, cujo apoio é fundamental nas questões administrativas e burocráticas que surgem no processo de fazer Cinema em contexto universitário. Finalmente, queremos agradecer o trabalho da Cristina Lopes na paginação deste volume, um trabalho sempre cuidado e criativo que julgamos poder proporcionar uma experiência de leitura fluída e agradável.

Paulo Cunha

Tiago Fernandes

Manuela Penafria



EM VEZ DE PALAVRAS, O VENTO

Argumento e Realização: Tiago Damas

Fotografia: Henrique Vilão

Som: Sérgio Braga

Edição: Luís Ales

Desenho de Som: Henrique Vilão, Sérgio Braga

Direção de Arte: Tiago Damas

Assistente: Gil Cardoso

Produção: Henrique Vilão, Tiago Damas

UMA MUDEZ DESASSOSSEGADA

João Araújo

Crítico de Cinema | À Pala de Walsh

Por uma qualquer razão desconhecida, as duas personagens deste filme não se falam. É esse mistério que alimenta uma tensão tácita à medida que o filme se desenrola sem palavras e as imagens sucedem-se, num diálogo apenas entre elas e a interpretação do espectador. A ausência de palavras não significa ausência de conteúdo, pelo contrário, potencia a importância de cada momento, quer isolado, quer no seu encadeamento, numa gestão primorosa do ritmo do filme, que permite tempo para cada plano – uma sucessão de planos fixos – se instalar, demorar, e alongar o seu significado.

Desta forma, Tiago Damas explora habilmente a ideia da simbologia associada a certos momentos e imagens, para construir por cima dessas imagens um significado próprio, quando, por exemplo, na primeira imagem do filme, vemos um bosque que evoca a ideia de isolamento, de solidão, associado a uma acção dramática de uma das personagens, que anuncia a possibilidade iminente de um acto trágico como ameaça para o rumo do filme (e que reforça a ideia de desespero, de um local sem saída). A sequência seguinte parece a resposta imediata ao que é sugerido antes, com a outra personagem a acordar lentamente (de que sonho ou pesadelo?) perante sinais de aparição da primeira. Mesmo que não haja uma ligação visível entre os dois momentos, é algo que é explorado a seguir, com os dois personagens a habitarem o mesmo plano, mas alheios um ao outro, como se estivéssemos na presença de dois fantasmas incapazes de comunicarem.



Fig 1 – *Em Vez de Palavras, o Vento*

O filme começa com uma frase de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, de como “as palavras proferidas pelo coração não têm língua que as articule”, e acaba com uma belíssima sequência de pequenos planos do cotidiano – uma cama desocupada, os restos do tempo que alguém perdeu a pintar, um pormenor de uma sala dominada por fotografias esquecidas, a roupa por arrumar – mas essencialmente vazios de vida, abandonados. Fica claro que esta é uma mudez desassossegada, de humores amorosos, e que, afinal, é nas entrelinhas, no que não é dito, nos silêncios, que (sobre)vive o mais interessante e também o mais inquietante.



FIDALGA

Realização, Co-produção e Argumento: Flávio Ferreira

Assistência de Realização: Inês Lebreaud

Co-produção: Dinis Pereira

Assistência de Produção: Lúcia Pires, João P. Ferreira

Direção de Fotografia: Pedro Bessa

Assistência de Fotografia: Miguel Pinto, João Ferreira

Direção de Som: Paulo Lima

Direção de Arte: Joana Freire

Montagem: Flávio Ferreira

Anotação: Débora Monteiro

“A NOSSA HUMANA CONDIÇÃO”

José Duarte

Professor de Cinema | Universidade de Lisboa



Fig 1 – *Fidalga*

Desenvolvido enquanto trabalho de conclusão do Mestrado em Cinema, na Universidade da Beira Interior, nomeado, exibido e premiado em diversos festivais, *Fidalga* (2018) é um filme que se inscreve numa certa tradição do Cinema Português (mas também internacional). O filme foi realizado, escrito e co-produzido por Flávio Ferreira, contando com a participação de Margarida Moreira (Marília), Erica Rodrigues (Letícia), Romi Soares (Dulce), Rosa Quiroga (Adília) e Jorge Albuquerque (Manuel). Da nota intenções pode ler-se: “A Mata foi a aldeia onde cresci. Conheço a maioria dos seus habitantes. Para concluir o meu percurso académico decido colidir o mundo do cinema com o mundo que me viu crescer. Trago uma equipa e atores e filmamos uma história passada na ruralidade: o café de aldeia, as terras lavradas, as habituais procissões. A Margarida interpreta uma personagem com uma história demasiado comum, uma história sobre as consequências dos nossos actos, sobre mães e filhas e sobre a urgência na redenção.”

É a partir desta nota que podemos encontrar em *Fidalga* uma relação com o espaço na qual a paisagem é central: o filme passa-se no meio rural onde são exploradas questões como a vida, a morte, a tradição, a religião, o silêncio e a possibilidade de redenção (familiar e pessoal). Os planos fixos, que se prolongam quer sobre o terreno agrícola, quer sobre a noite a cair na aldeia da Mata, são disso testemunho, apresentando-se como quadros vivos que pintam uma existência assinaladamente dolorosa e que se parece prolongar no tempo. A paisagem de *Fidalga* desenha-se, por isso, a partir de um percurso de uma dura realidade, a de um mundo potencialmente violento e perigoso para as mulheres, que aqui são figuras centrais, até porque o mundo masculino está praticamente ausente desde a abertura do filme. A viagem empreendida pela personagem principal, marcada desde logo pela ideia de tragédia, inicia com uma vingança (a fazer lembrar em parte o *Western*), e passa por um caminho que vai do individual para o familiar.

Após o acto de vingança, Marília percorre os diferentes espaços da aldeia, fala com outras mulheres, incluindo a filha do homem que matou e com a sua mãe, junta-se a uma procissão como forma de redimir os seus pecados, regressando a casa onde, finalmente, aguarda o seu destino. Não há, portanto, retorno possível, nem podia ser outra forma, pois nunca foi esse o propósito do filme. O *Fidalga* do título remete precisamente para esse acto nobre cometido por Marília que, consciente das consequências dos seus actos, compreende que não existe outro caminho. *Fidalga* é igualmente um filme que se aproxima de outras obras internacionais e que contam com heroínas cujo percurso inflexível as condena à partida. Num trabalho que combina o mundo da ficção com o mundo real, a obra de Flávio Ferreira viria a marcar tematicamente o percurso do realizador que se interessa por pessoas e destinos (*Terras de Quem Sou*, 2015; *Norley y Norlen*, 2015; *Toen*, 2018) e por paisagens que acentuam a nossa humana condição (*Mulher como Árvore*, 2020).



FELIZ NATAL, SR. MONSTRO

Realização: André Rodrigues, João Pais da Silva

Argumento: Tiago Laranjo

Produção: Patrícia Tavares, Maria Madalena Lima

Arte: Maria Inês Santos

Fotografia: João Pais da Silva, Roberto Santos

Som: Carolina Mendes

Montagem: André Rodrigues

Música: Tiago Gomes

O MONSTRO PRECISA DE SER ALIMENTADO

Pedro Souto

Programador de Cinema | MOTELX

24 de dezembro, véspera de Natal. Num centro comercial abandonado, outrora símbolo da decadência consumista em que a humanidade se perdeu, mora sozinha uma menina. A criança inocente vagueia pelos corredores escuros em busca de alimento e distração num inóspito mundo pós-apocalíptico, tantas vezes já imaginado, que nos chega a ser familiar. Uma realidade quotidiana e normal de alguém que faz casa dos restos deixados pela humanidade. O seu maior desejo é receber finalmente a visita do Pai Natal, receber um presente e celebrar com ele a quadra festiva. Mas ela, apesar de isolada, não está completamente abandonada à sua sorte. Alguém zela pela sua vida em segredo deixando-lhe, em aparente anonimato, roupa, comida e brinquedos.



Fig 1 – *Feliz Natal, Sr Monstro*

Mas porquê mantê-la nesta prisão? Será que lá fora os perigos são assim tão insuperáveis? Antes de dormir a menina deixa uma taça de cereais para o Pai Natal, que espera que desça algures por uma chaminé. Um estrondo acorda-a. O Pai Natal chegou!

Curiosa, vai à procura dele e depara-se com um andrajoso, magro, sem barba e guloso Sr. Pai Natal ansioso por encontrar o X marcado num mapa desenhado num guardanapo. Assim começa a jornada destas duas personagens, e para nós um derradeiro embate entre as recordações do convívio familiar que este local transporta e a inocência de uma existência frágil sem noção do perigo do mundo dos adultos.

A relação entre a menina e o Sr. Pai Natal foi estranha desde o primeiro encontro, com bastante desconforto entre os dois. Do lado dele, uma alienação e obsessiva fixação na procura do tesouro escondido naquele sítio, cheio de raiva pelo decadente passado tecnológico que existia e que afastava as pessoas da interação humana. Do lado dela, o constante fascínio por o conhecer, mas sempre com a preocupação de, ao mesmo tempo, o afastar, para o proteger. Mas num mundo como este, com tantos traumas possíveis, não esperamos pessoas tipicamente normais, e os desentendimentos e os desafios podem ser essencialmente sociais. Um homem enlouquecido e uma criança abandonada é sempre uma situação que nos mete medo e é raro não estarmos sempre do lado do mais fraco...

Infelizmente, um mal nunca vem só e, à medida que vamos conhecendo o Pai Natal, descobrimos também que ele é pai de alguém na vida real, e que, tal como um zombie, carrega consigo o pesado vírus da droga que o cega, vivendo obstinado para o satisfazer com a próxima dose. Esta constante caça ao tesouro coloca-o a ele e aos que o rodeiam em perigo, isolando-o inevitavelmente dos outros humanos. Mas há aqui uma subtil diferença: a ele ninguém o está a proteger e, como num bom filme de terror, há sempre um *twist* para piorar as coisas.

Em *Feliz Natal, Sr. Monstro*, os realizadores André Rodrigues e João Pais da Silva transformam progressivamente o que parece ser um conto infantil num filme de terror implacável e desconcertante. A abordagem segura e consistente, num ambiente caótico e desolador muito bem conseguido, é acompanhado por uma fotografia adequadamente negra a aproveitar as luzes e sombras que nos deixa em tensão na expectativa dos perigos que cada esquina e cada corredor podem esconder.

Ao longo da curta assistimos a uma narrativa que anuncia o fim de um Pai Natal decadente, consistente com o que se encontra naquele cenário abandonado. Esta personagem confirma-nos que o que resta da humanidade é a busca por um vazio e nada mais.

Os realizadores criam um ambiente em que o sentimento de esperança normalmente presente na época natalícia não vai ser a última coisa a morrer, porque já está morto. O emblemático último plano deixa-nos sem palavras, a menina já não está sozinha, tem agora um pai a quem dar mão, mesmo que ele seja apenas um braço despedaçado, caçado por ela própria.

O argumento de Tiago Laranjo destrói totalmente a nossa esperança por um momento de paz nas tradicionais tréguas desta época. E, no final, a perversidade do filme de terror vem ao de cima e já não torcemos pela criança desprotegida, mas sim contra ela: o verdadeiro monstro do Natal que precisa ser alimentado.



Fig 2 – *Feliz Natal, Sr Monstro*



LEMBRANÇAS DA VIDA MODERNA

Argumento e Realização: Inês Soares

Produção: Marta Ramos

Captação de Imagem e Direção de Fotografia: Inês Soares

Captação e Direção de Som: Marta Ramos

Cenografia e Adereços: Inês Soares, Marta Ramos

Pós-produção de Imagem e de Som: Inês Soares

Grafismos: Marta Ramos

Narração: Inês Soares

SOBRE LEMBRANÇAS DA VIDA MODERNA

Filipa Rosário¹

Investigadora de Cinema | Universidade de Lisboa

Inês Soares disserta sobre a vida contemporânea nesta curta-metragem de vinte minutos cuja composição da imagem e trabalho de som são poderosos pela forma como contribuem para a apresentação do grande tema do filme: o lugar do ser humano na ligação entre natureza e civilização/cultura, apresentados aqui como adversos.

O plano aberto e estático de paisagem, o primeiro do filme, mostra-nos um lugar de uma obra civil (a construção de um edifício) num espaço rural amplo. Nele, vemos pedras amontoadas e tijolos de cimento empilhados, dois camiões, um barracão e um contentor, assim como uma imponente grua, precisamente da altura do plano. A linha do horizonte divide-o, ao plano, em duas partes aplanadas, uma correspondendo ao céu claro, a outra ao solo: sobre uma sucessão de montes florestados e escuros, encontram-se os tais materiais, equipamentos e alicerces da obra. A grua irrompe pelo céu, cortando a imagem ao meio também, mas aqui verticalmente, mesmo que o braço do guindaste continue para o lado direito.

Soares abre o filme apresentado uma imagem com linhas de força bastante fortes: a dimensão da natureza é harmoniosa e subtilmente curvilínea. A da civilização é escura e fria – os materiais são frios –, angular e retilínea. A grua, ao centro do plano que irrompe pelo céu,

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

sobrepõe-se ao ponto de fuga do cenário natural. Trata-se de uma sùmula da ideia da “vida moderna” do título, que será concretizada e revisitada em inúmeros outros planos do filme, sobretudo através de planos “asséticos” (a luz é branca, quase clínica) que replicam visualmente as linhas e os ângulos geométricos dos edifícios.



Fig 1 – Lembranças da Vida Moderna



Fig 2 – Lembranças da Vida Moderna

Lembranças da Vida Moderna prossegue dentro desta mesma lógica: uma sucessão de planos fixos observacionais expõe a dicotomia natureza/cultura, mais especificamente natureza/arquitetura, como sublinha a voz *off* feminina que instala a segunda parte do filme, aquela em que surge a figura humana. Nela, homens e mulheres habitam ou defrontam-se com espaços arquitetônicos ou objetos manufaturados, apresentados numa sequência de vinhetas enigmáticas que, de certa forma, invoca motivos e temas de *Playtime* (1967), de Jacques Tati.

Mas há mais indícios da sensibilidade cinéfila no filme, que se inscreve na sinfonia urbana, um gênero que celebra formalmente o ritmo e o anonimato da vida na cidade, ligando-se, também, e mais concretamente, a uma angústia relativa à modernidade e à industrialização, que *O Movimento das Coisas* (1985/2021), de Manuela Serra, tematiza. É também possível encontrar indícios de uma ideia mais sensorial de cinema, a lembrar *Voodoo* (2010) e *A Zona* (2008), ambos de Sandro Aguilar, pela forma como a câmara habita a arquitetura, aderindo ao tempo longo da contemplação e a um cuidado extremo a nível do som na construção de ambientes.

Um filme que viaja de espaços exteriores para interiores, a culminar em interioridades várias, isoladas, frustradas, irritadas, quase sempre silenciosas e que recorre à paisagem – uma categoria sintética, no sentido em que ela sintetiza relações –, para dissertar sobre a arquitetura enquanto espaço negativo, promovendo, assim, uma ideia romântica de natureza sem quase nunca a filmar.



CORPO

Realização e Produção: Catarina Mendes

Direção de Fotografia: Maria João Rodrigues

Direção de Som: Marina Patrício

Montagem: Mariana Teixeira

Pós-produção de Som: Yara Azevedo

SEGUIR A NOSSA PRÓPRIA MARÉ

Teresa Vieira

Crítica de Cinema | Antena 3

Quadros de firmeza impositiva ditam a linha da possibilidade dos movimentos – o (dito) natural, o (dito) orgânico. Flutuações que se assumem na forma de ondas do som denotam, desde logo, um registo familiar da memória do colectivo, despertando – na combinação com a ambiência visual – a sugestão de um plano de expectativas. Aqui o corpo assume uma (de várias) forma(s): é o ser que desperta no enclausuramento asfixiante.



Fig 1 – *Corpo*

Segue-se assim uma passagem pela ordem (da possível) existência: uma vida apresentada na performatividade do banal, com uma carga invisível. Circula, sem ar, pelos breves rituais congelados num tempo sem espaço. No isolamento fixado, indaga-se a origem da rigidez, do vácuo nos gestos calculados.

Aí o corpo assume – talvez – outra (de várias) forma(s): o ser que reside (e domina) após a vida (sobre a vida). Na imensidão florestal, uma vida dá luz a outra: deixando

levar, sobre o vento, a matéria da posteridade. Os passos para a resolução não cessam, no entanto, nessa expansão: implicam também uma ida à escuridão, onde se deixa germinar o objecto que presentifica o ponto que brota em dor. Nesse lugar algum, do mais íntimo, marca-se uma estadia permanente (e glorificada talvez pela ilusão) no altar dos confins da alma.

Novas rotas dão azo a novos cruzamentos. Aqui o corpo assume – indirectamente – outra (de várias) forma(s): o ser (outro) num contexto. A aproximação desejada – ou temida – rompe com os tecidos das edificações impostas. Mantém-se a estrutura que formalmente vigorou até então, mas sente-se um despertar pelo desafio à ordem, pelo risco na forma.

Aí o corpo assume a sua forma (plena): flutuando, por – e em – si, num lago de dúvidas. Esse infinito campo de quem alcança o ponto de real concretização: uma navegação pelas marés das promessas futuras, que na sua procura encontra no alto um guia para um espaço e tempo seu. Mantém-se a inércia, mas algo muda. Deixa-se ir – liberta-se – em direcção incerta.

Esta é a tradução dos pensamentos e sensações pessoais que surgiram a partir da curta-metragem *Corpo*, de Catarina Mendes. Obra que, através de uma grande atenção geométrica formal, permite um lançamento fluido num terreno fértil de questões sobre o individual retratado e sobre o colectivo sugerido. Desde o desenrolar de uma história – sem palavras, à base de gestos – num contexto rural, com uma mulher cis protagonista que se sente estar num momento de luto, mas também de aproximação do *core* das suas vontades e desejos (que talvez não sigam as regras rígidas da normatividade socialmente determinada). Um registo que alcança o complexo estado de simplicidade na densidade, em que são abertas portas para diversas ilações sobre o destino (para além d’ali traçado). A respiração ofegante inicial da protagonista culmina num apaziguamento flutuante. A partir daqui podemos seguir dois caminhos. A sensação de uma concretização feliz de agarrar o desespero para partir para algo além, por algo mais, ou uma resolução de deambulação inerte. As respostas não estão – nem poderão estar – aqui. Resta-nos seguir a nossa própria maré.



UM MARCO NO FUTEBOL

Argumento e Realização: José Caetano

Produção: José Pereira

Direção de Fotografia e Correção de Cor: Ana Sofia Pinto

Direção de Som: Rui Soares

Assistência de Som: Diogo Carvalho, Maria Moreira

Montagem: Diogo Carvalho

Direção de Arte: Maria Moreira

Anotação: José Pereira, Maria Moreira

ASCENSÃO E QUEDA DE *UM MARCO NO FUTEBOL*

Catarina Maia

Investigadora de Cinema e Crítica | Metropolis

Como acontece com os relâmpagos, a entrada em campo de Marco Agostinho (Ruben Faria) é precedida pelo som dos seus passos. Um som metálico, a fazer lembrar os esporões das botas dos *cowboys* nos velhos *westerns*. Mas os tempos são outros, e os heróis, naturalmente, também mudam. Trocam-se as botas pelas chuteiras, as grandes cavalgadas por um curto *sprint*, as planícies áridas pelas quatro linhas de um relvado bem aparado.

Autêntico fenómeno de massas, símbolo da identidade nacional e do orgulho pátrio, o futebol tem hoje uma centralidade desmesurada na nossa sociedade. Assente numa tríade capitalista, nacionalista e mediática, o “desporto-rei” contém muitas outras dimensões para lá da desportiva. É uma indústria, um espectáculo, uma paixão.

Em *Um Marco no Futebol*, José Caetano, realizador e argumentista da curta-metragem, toca de leve, mas de forma crítica, alguns destes aspectos enquanto desvia o foco da sua câmara para o universo paralelo do futebol amador. De câmara ao ombro, fazendo uso dos códigos do *mockumentary*, acompanhamos o dia-a-dia do protagonista do filme, Marco Agostinho, a nova promessa do Marco 09, o renovado Clube de Marco de Canaveses. Seguimo-lo desde a assinatura do contrato com o clube até ao dia da apresentação ao público.

As expectativas são muitas – presume-se –, e Marco já sente o peso da responsabilidade. Ele esforça-se por estar à altura, mas é visível no seu olhar e postura um misto de vaidade e desconforto que a atenção quase exclusiva da câmara lhe provoca. Incapaz de sustentar sozinho a duração completa de um plano, e à falta de outros interlocutores, ele vai tentando interagir com a equipa de filmagens. O resultado, contraintuitivo, tem a dupla função de quebrar a ilusão da chamada “quarta parede” e de reforçar no espectador a impressão de realismo e autenticidade do momento.

Este jogo de verdade ou mentira, a busca de um equilíbrio ténue entre a realidade e a realidade encenada é essencial ao género *mockumentary*. Do mesmo modo, o aproveitamento de “erros técnicos” – por exemplo, o movimento de câmara que capta a sombra da equipa de filmagens (Fig. 1) –, ou a inclusão de pequenos apartes, diálogos falhos com familiares e transeuntes, etc., tudo isto contribui para acentuar a dimensão paródica (mas cândida), presente desde logo no trocadilho do título.



Fig 1 – *Um Marco no Futebol*

Tratando-se de um filme de escola, em que os recursos humanos, materiais e financeiros são, evidentemente, muito limitados, é de destacar o engenho de toda a equipa criativa. A solução final, o caricato acidente que impede Marco de se apresentar aos adeptos (uma cena que, a acontecer, implicaria sempre o emprego de mais equipamento, a presença de pelo menos algumas dezenas de espectadores/figurantes, duas equipas em campo, etc.), é superado pelo som de um relato das vitórias futuras enquanto vemos fotografias do passado histórico do Futebol Clube do Marco (que chegou a estar em 4.º lugar na II Liga). Contrariando a regra do fanatismo e do fatalismo, *Um Marco no Futebol* acaba por ser uma divertida homenagem de um marcuense à resiliência do clube da sua terra.



TELL ME

Ensaio audiovisual de Mariana Teixeira

Excertos dos filmes: *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha

Corte de Cabelo (1995), de Joaquim Sapinho

O Sangue (1989), de Pedro Costa

“DESCANSA. DEPOIS FAZES AS PERGUNTAS QUE QUISERES.”

Ricardo Vieira Lisboa

Programador | IndieLisboa

Crítico de Cinema | À Pala de Walsh



Fig 1 – *Tell Me*

A prática do vídeo-ensaio (ou ensaio audiovisual digital) é tão múltipla quantas as vozes que nela operam. Ora por vias analíticas, ora por caminhos mais aforísticos, estes objetos de apropriação da história das imagens em movimento pautam-se por dinâmicas de ressignificação que permitem (re)ver o cinema através da subjetividade do ensaísta, que fragmenta, cruza e recompõem essas mesmas imagens. É, portanto, uma entidade que estratifica uma série de olhares: os dos autores dos filmes que se convocam, o do ensaísta que faz do seu olhar a matéria da montagem, e o do espectador, a quem é proposto um exercício de descodificação desta trama

densa de pontos de vista. *Tell Me* (2018), montado por Mariana Teixeira, é um exemplo claro das possibilidades líricas do trabalho vídeo-ensaístico, uma vez que propõe um circuito por três filmes portugueses cujas ligações não são, de todo, óbvias: *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha; *O Sangue* (1989), de Pedro Costa; e *Corte de Cabelo* (1995), de Joaquim Sapinho. Poder-se-ia afirmar que estas são três histórias de juventude, de amores imberbes e fadados à desgraça, três histórias de Lisboa (nas suas várias polaridades socioeconómicas) e três primeiros filmes de realizadores que se afirmaram como pontas de lança das suas respetivas gerações (Rocha, o primeiro do Novo Cinema a fazer uma longa-metragem, Costa e Sapinho, os então mais bem-sucedidos da dita Geração de 90). No entanto, nada disso surge, de forma explícita, em *Tell Me*.

O que Mariana Teixeira propõe é um itinerário sombrio pelas imagens e pelos sons destes filmes (mais importante do que aquilo que nos mostra é aquilo que nos dá a escutar): excertos das bandas-sonoras dos três filmes onde a forma interrogativa prevalece. “Ouves-me?” “Há quanto tempo estou aqui?” “Porque é que me deixaram sozinho?” “Onde é que a gente vai agora?”. Estas são as quatro primeiras perguntas (de tantas outras) que abrem *Tell Me*. O que daqui se depreende é uma noção de desamparo e de desorientação que é comum às várias personagens e uma necessidade de encontrar no outro – o interlocutor – uma prova de existência e uma noção de pertença. Só que esse desejo de fazer do amante uma ligação ao mundo (ao sítio, ao tempo, aos outros) desfaz-se numa cultura nacional do mutismo e do segredo que um certo cinema português sempre procurou descrever, e da qual estes filmes são o exemplo acabado – ouve-se, a certa altura, “Há coisas que é melhor não dizer a ninguém”, da boca de Pedro Hestnes, que irá depois soar a eco, quando se ouve Isabel Ruth perguntar, “Não gostas de falar dessas coisa, não é?”. Não é por acaso que *Tell Me* termina com um “Descansa. Depois fazes a perguntas que quiseres”, como se os três minutos desta montagem fossem afinal uma espécie de delírio febril de um adolescente confuso e apaixonado num mundo de adultos cruel e sanguinário.

E pelo caminho – como quem não quer a coisa –, Mariana Teixeira produz ainda uma breve reflexão sobre outro dos silêncios que atravessa muito do cinema português: a falta de acessibilidade. A opção por recorrer a edições de VHS de *Os Verdes Anos* e *Corte de Cabelo*, por oposição ao DVD de edição inglesa com uma cópia restaurada de *O Sangue* (com as cabais diferenças de textura e definição), sugere os vários desequilíbrios que pautaram (hoje menos, pela via digital) o mercado da edição e distribuição de cinema em casa. E sem acesso não há cinema, tenham paciência.



TEUS BRAÇOS, MINHAS ONDAS

Argumento e Realização: Débora Gonçalves

Produção: Jéssica Almeida, Ana Pedrosa

Assistência de Produção: David Pedrosa

Direção de Fotografia: Mariana Teixeira

Assistência de Fotografia: Ricardo Costa

Direção de Som: Lídia Santana

Assistência de Som: Rui Soares

Edição de Som: Vasco Silva

Direção de Arte: Inês Brás

Montagem: David Pedrosa

Assistência de Realização e Anotação: Rodrigo Pinto

UM PRANTO CONTIDO

Iván Villarrea Álvarez

Professor de Cinema | Universidade Santiago de Compostela



Fig 1 – *Teus Braços, Minhas Ondas*

Um dia na praia, escuro, azul, cinzento. O sol termina por sair, mas o inverno não acaba. Dentro, na casa, os corpos começam o dia descentrados, no limite do enquadramento: nessa posição, o amor não presta. “Nem sequer sei como vou acabar o dia de hoje”, diz o homem, vencido da vida. “Tomamos ao menos o pequeno almoço?”, sugere a mulher, conciliadora. Os corpos, frente à janela, procuram a simetria, como se tentassem restabelecer alguma coisa em falta. As imagens, no entanto, descrevem a presença de uma ausência, um vazio ominoso que engole a narrativa e deixa apenas uma funda sensação de desconforto, ubíqua, indelével.

Debora Gonçalves retrata nesta curta-metragem o estado de ânimo dos anos da austeridade (2010-2014), através da escolha cuidadosa de uma série de elementos muito simples da linguagem cinematográfica que carregam o peso do desespero: a paleta de cores frias,

as composições simétricas truncadas, o ritmo moroso e seco da montagem, os corpos de Ana Brandão e Manuel Wiborg em tensão perene. Neste contexto, os diálogos, em lugar de esclarecer o que está a acontecer, abrem a narrativa a uma interpretação mais abstrata: os personagens podem estar a viver uma depressão contagiosa ou um luto inconsolável que ultrapassa qualquer tentativa de estabelecer uma causalidade direta. Os porquês já não importam. O que está em causa é como continuar a viver, como navegar nessas águas até chegar ao fim do dia.

O desfecho, contudo, é ambíguo. A realizadora, numa entrevista, explicitou que escreveu “o último dia na vida de um casal, com os seus quarenta e poucos anos, que decide cometer o suicídio em conjunto” (Gonçalves cit. in Silva, 2020). A conversa entre as personagens na cozinha parece anunciar essa ideia, que já fora representada no cinema português através da história de Luísa e Humberto em *As Mil e Uma Noites - Volume 2, O Desolado* (Miguel Gomes, 2015); mas as imagens, no final, mostram outra coisa: frente à fadiga de uns corpos esgotados pelo infortúnio, o prazer reaparece no antepenúltimo plano, quer como sinal de esperança, quer como gesto de despedida.

Teus Braços, Minhas Ondas pode ser, portanto, um pranto contido pelas dificuldades que todos nós, antes ou depois, tivemos ou teremos de passar; ou pode ser também uma fábula de resistência: a hipótese de mais um dia de singradura em terra seca, à deriva, até arribar a porto seguro. A realizadora, em todo o caso, leva-nos para um dia de praia invernal num país à venda, onde a falta de oportunidades não apaga o desejo de fuga. No final, frente às imagens, o público é que sabe.

Referências

Silva, Patrícia (2020). “Débora Gonçalves, as ‘ondas’ que o cinema abraça”. *Gerador*. Disponível em <https://gerador.eu/debora-goncalves-as-ondas-que-o-cinema-abraca/>



IDIOSSINCRASIAS

Realização e Produção: Flávio Miller, Noé Pereira

Assistência de Realização: Carlos de Sousa

Assistência de Produção: Filipa Vieira, Carlos de Sousa

Imagem: Flávio Miller

Gravação e Edição de Som: Noé Pereira

Edição: Filipe Vieira

Correção de Cor: Carlos de Sousa

SOBRE IDIOSSINCRASIAS (2018)

Susana Viegas¹

Investigadora | Universidade NOVA de Lisboa



Fig 1 – *Idiossincrasias*

Filmado em Cabeço de Vide, uma pequena vila do concelho de Fronteira, distrito de Portalegre, *Idiossincrasias* (2018), curta-metragem realizada por Flávio Miller e Noé Pereira, pauta-se por um registo documental que procura estabelecer um diálogo livre entre os habitantes dessa vila e a narrativa em *off*, a partir do livro *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2017), de Miguel Real. Neste livro, o autor realiza um exercício de reflexão crítica sobre a cultura e a mentalidade portuguesas, analisadas através de certos traços, de certas características, que as distinguem das demais. Herdeiro do projeto de Eduardo Lourenço, também Miguel Real procura revelar a imagem que fazemos de nós próprios enquanto *autgnose* (estudo das peculiaridades próprias).

1. Trabalho financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória-DL 57/2016/CP1453/CT0031.

Idiossincrasias faz um breve retrato de uma comunidade e de um estilo de vida que teima em protelar a chegada de um “estado de cosmopolização acelerada”, para citar as palavras do ensaísta Miguel Real lidas em *off*. Mas, em contraponto à narrativa em *off* sobre a disposição cosmopolita de ter “o mundo inteiro dentro de si” (Real) e do progresso técnico industrial, as imagens narram uma outra história, do atual mundo rural. Entre a voz *off* e as imagens, entre o cosmopolitismo de uma grande cidade e a ruralidade perene de uma pequena vila alentejana, há uma coexistência temporal, mais do que um desfazamento paradoxal dos dois lugares retratados: experiencia-se uma disjunção que se traduz menos “por oposição” e mais através de um “entretanto...” Coexistência temporal que, por momentos, nos faz esquecer o afastamento espacial como se, entre texto e imagens, o tempo se impusesse sobre o espaço. Posições temporais relacionais como “antes de” ou “depois de” coexistem com o momento presente desafiando uma ideia horizontal de tempo sequencial como sendo uma inflexível fuga para o futuro. Recordando as palavras de Lourenço, “descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (2005: 28). Na sucessão de planos fixos de um lugar habitado, mas vazio de pessoas, a curta-metragem transforma em “espetáculo” (Real) as características culturais tradicionais nas quais entra, mimetizando assim os movimentos do agricultor que, inicialmente, entra na imagem para, no final, voltar a sair num movimento simetricamente contrário.

A idiossincrasia apontada marca também uma metafísica do sujeito. Entre complexos de superioridade e de inferioridade, uma subjetividade frágil e instável erra sem destino entre a cristianização e o Iluminismo (representada na tradicional ida à missa e fugaz convívio daquela comunidade) ou entre o carácter manual e a mecanização das tarefas diárias (como na cena na qual o agricultor retira manualmente água de um poço ou no plano noturno da vila, prova mínima da modernidade patente nos candeeiros elétricos que iluminam a via pública). De uma realidade como que suspensa do seu futuro dá-nos a curta-metragem um final incerto: a única fronteira real que separa

naturalmente o além-Tejo, aludida através da letra de “Vou-me embora pra Lisboa” (Michel Giacometti) e somente imaginada nessa passagem para a margem norte do rio, é por certo o momento de entrada numa grande cidade como Lisboa.

Referências

- Lourenço, Eduardo (2005). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Real, Miguel (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Planeta.



FLOR DE LÓTUS

Realização: Marisa Alves Pedro, Maria Clara Norbachs,
Ana Paula Junqueira

Produção: Marisa Alves Pedro

Fotografia e Montagem: Maria Clara Norbachs

Som: Ana Paula Junqueira

FLOR DE LÓTUS EXALTA A VIDA

Cláudio Bezerra

Professor de Cinema | Universidade Católica de Pernambuco

À primeira vista, *Flor de Lótus* (2018), de Marisa Alves Pedro, Maria Clara Norbachs e Ana Paula Junqueira, parece um filme óbvio: a declamação em *off* por uma pessoa idosa de um poema melancólico sobre a velhice, coberta por imagens que evidenciam as marcas do tempo. No entanto, um olhar mais atento sobre as opções estéticas e narrativas das realizadoras e os agenciamentos que operam com os recursos da linguagem cinematográfica leva-nos a perceber a construção de uma poética sensível, delicada, e faz-nos refletir sobre a existência, os caminhos percorridos por uma trajetória de vida.



Fig 1 – *Flor de Lótus*

Mas, antes de adentrar nas camadas sensíveis do filme, parece-nos importante tecer um comentário sobre a escolha das realizadoras por um texto do final do século XIX, publicado como dedicatória no livro *A Musa em Férias* (1879), do poeta português Abílio Guerra

Junqueiro, para refletir sobre a velhice. Será que envelhecer no século XXI, apesar dos avanços da ciência e da valorização da chamada terceira idade como mais uma etapa da vida que merece ser vivida, continua tão melancólico como no século XIX? Dito de outra forma: mesmo hoje não é possível construir momentos de alegria e prazer na velhice? Não sabemos as motivações das realizadoras, mas de algum modo o filme parece dizer sim e não.

Pelo texto do poema, o “ocaso” do envelhecimento não tem valor ontológico, pois serve apenas para “volver para trás o nosso olhar plangente”, aos tempos da juventude, que é “como a flor de lótus, que em cem anos floresce apenas uma vez”. Ou seja, é como se a velhice fosse um tempo vazio, cuja existência só tem valor para recordar os tempos idos da “aurora” da vida. Mas o que o filme mostra segue por outro caminho. Lá estão o sorriso, a música, a dança, a poesia e as mãos ativas de mulheres idosas, algumas mais outras menos enrugadas. Todas as situações são vividas no presente da velhice, registradas por uma câmera atenta aos detalhes, às texturas da pele, do cabelo, dos movimentos das mãos, das pernas, dos olhos, dos lábios, da vida, que ganham ainda mais expressividade com a opção estética pela fotografia a preto e branco e o uso do *slow motion*.

Se consideramos, a partir de Deleuze e Guattari (2012), que o *close* de partes do corpo e de objetos no cinema produz rosto, e que o rosto é, “antes de tudo”, uma paisagem desterritorializada, podemos olhar para *Flor de Lótus* como um conjunto de rostos instáveis. No entanto, as texturas, os traços e as linhas desenhadas no claro-escuro das paisagens desterritorializadas das mãos, rugas, pernas, fios de cabelo, olhos e bocas arrancados de seus corpos originários e agenciados pela montagem do filme com uma música instrumental suave e a voz claudicante da declamação, parecem compor um espaço-tempo singular, em suspenso, a flutuar em algum lugar que não é o passado da juventude nem o presente da velhice com suas marcas indeléveis. A despeito do saudosismo do poema, parece-nos que *Flor de Lótus* exalta simplesmente a vida em seu pulsar.

Referências

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2012). *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia 2, vol.3. São Paulo: Editora 34.

Junqueiro, Abílio Guerra (1879). *A Musa em Férias*. Lisboa: Typographia das Horas Românticas.



A VIAGEM

Realização: Mário de Oliveira

Produção: Ana Pedrosa

Fotografia: Henrique Moura

Som: Manuel Rodrigues

Fotografia de Cena: Maria Malaca

UMA VIAGEM “OLIVEIRIANA”

William Pianco

Doutor em Comunicação, Cultura e Artes | CIAC-UAlg

A Viagem (2019), filme de média-metragem dirigido por Mário de Oliveira, adota uma estratégia narrativa aparentemente simples: dois personagens (a actriz Sónia Balacó e o realizador de cinema Manuel Mozos) deslocam-se de carro em direção ao norte do País; mais precisamente rumo à emblemática casa onde vivera o cineasta Manoel de Oliveira (tendo por lá, por exemplo, escrito o guião de *Vale Abraão*, filme de 1993), e por onde também passara outro ícone do cinema português, Paulo Rocha, que aí realizara parte do documentário *Oliveira: O Arquitecto* (1993).



Fig 1 – *A Viagem*

As razões e os motivos dessa viagem contemporânea, colocada em curso por Balacó e Mozos, justificam-se pelo interesse de uma nova produção cinematográfica.

É nesse sentido que *A Viagem* se processa narrativamente enquanto um filme que se constrói dentro de outro filme (a atriz e o realizador estão em um estudo de campo para o filme que almejam produzir, onde avaliam os cenários, as paisagens, os melhores enquadramentos e as características de luz e sonoridades do ambiente visitado). Ou seja, a metalinguagem é traço determinante da obra realizada por Mário de Oliveira, a qual recorre à “viagem” enquanto procedimento metafórico daquilo que é, em essência, o fazer cinematográfico.



Fig 2 – *A Viagem*

Não por acaso, *A Viagem* pode ser compreendido como um “falso documentário”, o qual ilustra um ponto de convergência entre a ficção (atentemo-nos aqui aos diálogos ensaiados pelos personagens ou ainda à performance dançante de Sónia Balacó) e o documental (caberia lembrarmos, por exemplo, dos comentários visuais ilustrados com as paisagens nortenhas e mesmo

a imersão do filme pela antiga residência de Manoel de Oliveira, com o explorar de objetos em detalhes, traços da arquitetura e todo um “estado de espírito” que se associa ao imaginário criativo do velho realizador). Mas o recurso da metalinguagem no filme não está sintetizado apenas em seus atributos do encontro entre ficção e documentário. Mais do que isso, *A Viagem* procede com um diálogo que decorre, no limite, com a obra e o legado cinematográficos de Manoel de Oliveira. Algumas passagens do filme sustentam tal ideia, vejamos a seguir.

Talvez, o ponto de encontro mais imediato com os filmes “oliveirianos” seja mesmo *Vale Abraão*, pelas razões já descritas acima, mas cabe lembrarmos também de *Visita ou memórias e confissões* (1982), falso documentário autobiográfico de Oliveira, exibido publicamente apenas após a sua morte, em 2015, e que acompanha a visita de dois personagens à antiga residência onde o cineasta vivera com a família por décadas. E, se insistirmos em referências, poderemos também rememorar os deslocamentos de *Viagem ao princípio do mundo* (1997), uma “ficção autobiográfica” que recupera passagens da infância e juventude do cineasta. Ou ainda, a propósito da interseção entre *A Viagem* e os traços estilísticos “oliveirianos”: seria possível lembrarmos-nos dos planos-fixos e prolongados; da importância da palavra (falada e escrita) enquanto condutora da narrativa fílmica; da recorrência de elementos da natureza (árvore, água, montanhas) como intensificadores metafóricos do discurso cinematográfico; etc.

A Viagem sugere aos seus espectadores caminhos, metáforas, interconexões cinematográficas e um desfecho que não se encerra na obviedade, sendo antes um convite por rotas que podem (e devem) se alargar pelo imaginário do público interessado no fazer cinema e no legado da obra “oliveiriana”.



CAMARADAS DE ARMAS

Realização, Produção, Som, Imagem e Montagem: Catarina
Henriques

Design: Rafael Chefe

DUAS IDEIAS SOBRE DOCUMENTÁRIO

Pedro Florêncio

Professor de Cinema | Universidade NOVA de Lisboa

Chamarás um belo filme àquele que te der uma ideia elevada do cinematógrafo.

Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*.

O filme de Catarina Henriques, *Camaradas de Armas*, corresponde à proposta de Robert Bresson, ao potenciar o documentário enquanto forma de “elevação” do cinema. Para lá da beleza pictórica, os seus rigorosos enquadramentos encaixam-se numa exímia composição dramática, em que o sentido e o valor de cada plano reside na interdependência. Mas, não havendo aqui espaço para analisar múltiplas linhas de leitura gerais, esboçaremos duas breves ideias a partir de algumas imagens.

1. O documentário não reproduz o visível; torna visível



Fig. 1 – *Camaradas de Armas*.

No primeiro plano (Fig. 1), vislumbra-se a dialéctica entre fraternidade e sofrimento, constante até ao último sopro do filme. Este início situa-nos numa zona de entendimento simbólico em que as imagens assumem mais a forma de um véu que da típica “janela para o mundo”. Ao “mostrar” o quotidiano de uma formação militar no Corpo de Fuzileiros da Marinha Portuguesa, o filme obriga a *desvelar* significados escondidos em cada imagem. Nesse sentido, reconhecemos-lhe uma filiação poética ao maior mestre do documentário, Frederick Wiseman, pois que *Camaradas de Armas*, para além das afinidades narrativas com os universos temáticos de *Basic Training* (1971), *Manoeuvre* (1979) ou *Missile* (1988), evoca o surrealismo figural de *Titicut Follies* (1967), *Primate* (1974) ou *Zoo* (1993).

Ao longo do filme, qual lenta progressão militar em piso lamacento e move-diço, *torna-se visível*, gesto a gesto, não tanto um rito de passagem ou etapa formativa, mas um limbo, no qual os recrutas e os espectadores, ambos em formação, coabitam num *espaço do entre* (entre as formas da fraternidade e as forças da coreografia militar). Observadores e seres observados coabitam num estado de alerta e fadiga, de tal forma que, no final, o silêncio que se faz sentir por breves segundos é suficiente para um entendimento mútuo, apesar da opacidade nocturna da imagem.

2. O documentário é uma arma de ‘camerar’ contra o real

Os grandes documentários definem uma distância justa em relação ao “objecto” de estudo. *Camaradas de Armas* não é excepção. Este filme é belo pelo que dá a ver e pelo modo como inclui os espectadores na construção de uma *camaradagem* (subtil, cúmplice, silenciosa).



Fig 2 – *Camaradas de Armas*.

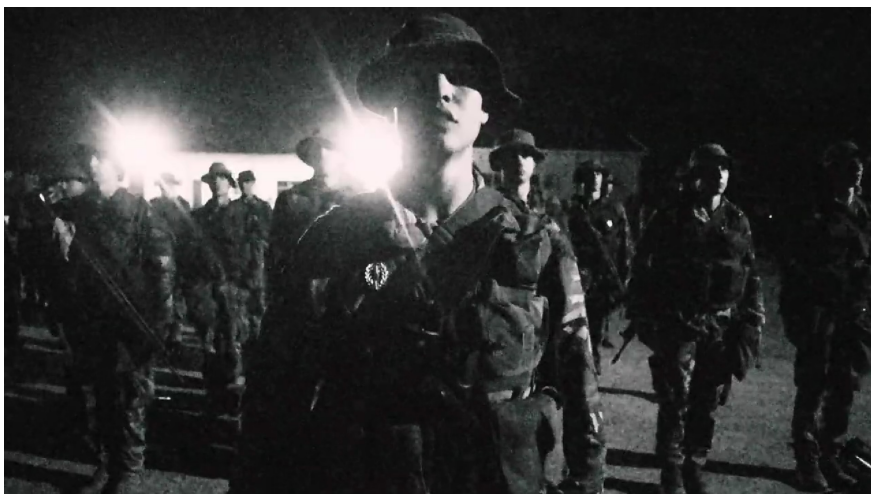


Fig. 3 – *Camaradas de Armas*.

Comparando o segundo plano (Fig. 2) com o último (Fig. 3), verificamos que nos aproximamos alguns metros daqueles corpos. Outros valores nos ligam agora àqueles homens, muito para lá do hino nacional. Se, nos primeiros planos, “eles” não passavam de sombras lamacentas ou corpos *amassados* num *plano-uniforme*, no final, mesmo na escuridão da noite, é possível discernir em profundidade a singularidade de um rosto, de um choro. A potência desse discernimento reside no facto de o filme fazer o movimento inverso ao da formação que silenciosamente acompanha, singularizando os corpos, libertando-os subtilmente de uma massa obediente.

Estas duas breves ideias lembram-nos que, nos grandes documentários, ver não é só observar. Esses filmes desafiam-nos à cumplicidade, a habitar em comunhão com o incomum, a reaprender a ver, resistindo (juntos) ao real que nos esmaga.



DA CAPO

Argumento e Realização: Mário de Oliveira

Assistência de Realização: Pedro Santos, Alessandro Lisboa

Produção: Ana Pedrosa

Assistência de Produção: Rodrigo Pinto

Fotografia: André Gonçalves

Assistência de Fotografia: Rafael Gomes

Som: Manuel Rodrigues

Assistência de Som: Osvaldo Magalhães

Montagem: Alessandro Lisboa

Correção de Cor: Mário Oliveira

Direção de Arte: Débora Gonçalves

Desenhos: Bárbara Abrunhosa

Anotação: Maria Malaca

FORA DO TEMPO

Daniel Oliveira

Crítico de Cinema | Membro da Associação Brasileira
de Críticos de Cinema



Fig 1 – *Da Capo*

Existe uma onipresente consciência do cinema em *Da Capo*. Na primeira parte do filme, logo no início, há o espelho indicando que tudo ali é uma imagem – ou uma imagem-reflexo. Além dele, as velas aparecem reiteradas vezes, simbolizando a luz necessária à formação dessas imagens. E, acima de tudo, há ali alguém que olha, um artista (Nuno Nolasco) que cria pelo olhar, que também é olhado de volta por seu modelo (Miguel Cadima) e, dessa troca de olhares, uma obra de arte é criada.

É só na metade final da curta, porém, que o segundo elemento essencial à ideia de cinema é introduzido: o tempo. Como Deleuze pontifica, cinema não é simplesmente imagem, mas uma imagem no tempo, uma imagem-tempo – ou um “bloco de duração”. Nas palavras do pintor interpretado por Nuno Nolasco, há o tempo, ou o momento, da criação da obra; o tempo da obra em si, interno à sua diegese narrativa; e, por fim, o tempo ou

instante de sua recepção, que é quando ela finalmente se completa. O cinema é a arte – na ilusão da imagem em movimento, e da captura-registro de um momento específico – capaz de costurar todos esses tempos em um, de uni-los por meio de um truque de mágica oitocentista que ainda fascina, e engana, até hoje.

O argumento de Mário de Oliveira capitaliza essa metalinguagem ao fazer da pintura central de sua trama – sugerida em fragmentos nos momentos finais –, e de seu próprio filme, o registro de um momento de criação. Assim, duas das temporalidades listadas acima tornam-se, de certa forma, uma só. O cinema passa a ser literalmente o registro de um processo criativo que, no casamento da direção de arte – especialmente o guarda-roupa – de Débora Gonçalves com o preto-e-branco da fotografia de André Gonçalves na metade inicial, transforma-se, curiosamente, quase que num momento fora do tempo, ou ao menos indiferente à cronologia contemporânea dos minutos finais. No olhar de Oliveira e seus colaboradores, esse instante de criação converte-se num presente tornado passado pelo gesto artístico. Ou num passado idealizado pela memória afetiva de um casal de amantes. Um momento que, de tão único, só poderia existir no cinema – o que nos leva a questionar se ele realmente aconteceu, se aconteceu daquela maneira, o quanto de invenção romântica existe ali.



Fig 2 – *Da Capo*

Assim como *Retrato de uma Rapariga em Chamas* (Céline Sciamma, 2019) e *Chama-me pelo teu Nome* (Luca Guadagnino, 2017), dois clássicos queer contemporâneos com que *Da Capo* tece um íntimo e inevitável diálogo (não só na temática, mas na afetação italiana dos diálogos iniciais e no retrato do processo criativo), Oliveira e sua curta enxergam a existência queer como algo a ser inventado, como uma obra que ainda não existe. *Será que todos os amantes sentem que estão a inventar algo novo?*, pergunta-se a Heloïse, no filme de Sciamma. A resposta de sua longa, assim como das obras de Guadagnino e Oliveira, parece ser “Sim”. Que no cinema (e na arte) queer, amar e criar são uma coisa só: o gesto de olhar para alguém que lhe é um igual, ter esse olhar retornado e, por meio dessa troca, inventar imagens – imag-inar – e tempos que ainda não existem.



DIREITO À MEMÓRIA

Realização, Produção e Edição: Rúben Sevivas

Direção de Fotografia e Correção de Cor: Rita Lameira

Direção de Som e Mistura de Som: João Araújo

OS MOVIMENTOS DIALÉCTICOS DE DIREITO À MEMÓRIA

Raquel Schefer

Professora de Cinema | Université Sorbonne Nouvelle

Direito à memória (2019), de Rúben Sevivas, pensa dialécticamente o campo visual e o campo sonoro: planos recentes do Cine-Parque (sala de cinema inaugurada em Outubro de 1929, em Chaves, e encerrada cerca de sessenta anos mais tarde, em 1986), são articulados com arquivos sonoros do discurso ali proferido por Humberto Delgado a 22 de Maio de 1958, naquele que foi o último comício da campanha do “General sem medo” nas fraudulentas e repressivas eleições presidenciais do mesmo ano em que se opôs, com o apoio da “oposição democrática” e, a partir de 30 de Maio, do PCP, a Américo Tomás, candidato da União Nacional.

Além de situar historicamente o campo visual e o campo sonoro, os intertítulos de abertura delimitam o sistema formal do filme. Se, apesar da destruição de todos os registos dos discursos de Delgado pela PIDE, que o assassinaria em 1965, os arquivos sonoros do comício de Chaves sobreviveram por terem sido secretamente gravados e enterrados num quintal, a mesma sorte não foi reservada ao Cine-Parque, que é hoje uma sala de cinema em ruínas. Ao contrastar, nos intertítulos de abertura, a sobrevivência dos arquivos sonoros com o declínio e o encerramento da sala de cinema, Sevivas precisa também a dialéctica do som e da imagem que estrutura *Direito à memória*. A separação destes dois campos parece dissolver-se à medida que os elementos

sonoros — voz e som ambiente do comício — se inscrevem em camadas no espaço visual, temporalizando-o. Além de convocar e presentificar o acontecimento de Maio de 1958, através de uma lógica não-figurativa análoga à do mecanismo da leitura, a conciliação do som e da imagem torna sensíveis sucessivos horizontes temporais, uma temporalidade dinâmica e em devir: os itinerários e os processos interpretativos da história política do século XX, mas também da história do cinema e dos seus espaços de exibição.



Fig. 1 – *O Direito à Memória*

O filme de Sevivas opera através de movimentos dialécticos a vários títulos. Se a dialéctica do campo visual e do campo sonoro tem implícita uma concepção dinâmica (e ela própria dialéctica, de linhagem “benjaminiana” do processo de construção e destruição, afirmando a força produtiva da destruição tal como esta se expressa na longa duração através da sobrevivência, *Direito à memória* trabalha, paralelamente, a tensão entre o exterior (o plano inicial, montado com som directo, e o final, ambos direccionados para o espaço exterior) e o interior (a sala de cinema), a fixidez e o movimento (a ruptura formal operada pelo plano final ascendente e gradualmente contra-picado), o geral e o detalhe (articulação de planos gerais e de planos detalhe do cinema no quadro de um sistema “perecquiano” de descrição

exaustiva do espaço). Estes procedimentos contribuem para a temporalização do espaço e para uma paralela espacialização do tempo, gesto de remontagem da história que combina as dimensões diacrônica e sincrônica, o devir e o porvir. Mas a dialética do espaço-tempo é indissociável de um outro movimento, a tensão entre campo e fora de campo. Se o prólogo e o epílogo remetem para a posição duplamente extra-territorial da cidade de Chaves — extra-territorialidade situada além das margens do espaço físico da sala de cinema e do espaço audio-visual do filme —, *Direito à memória* interpela e convoca sem cessar um fora de campo histórico e utópico — a história da resistência ao Estado Novo —, tornando o “não-contemporâneo” (Koselleck, 2004) contemporâneo através dos traços sobreviventes dos lugares de experiência do passado no presente e criando novos arquivos para o tempo por vir.

Referências

- Benjamin, Walter (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Le Cerf.
- Koselleck, Reinhart (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Nova Iorque: Columbia University Press.



O PRESIDENTE VESTE NADA

Animação e Realização: Clara Borges, Diana Agar

Produção: Clara Borges

Assistente de Produção: Ana Rita Ribeiro

Som: Yara Azevedo

Música: Yara Azevedo, João Morgado

NO FEMININO E PLURAL

Nivea Faria de Souza
Figurinista e Diretora de arte

O Presidente Veste Nada é um documentário político, social, educativo e, acima de tudo, leve. O filme de Clara Borges e Diana Agar descortina de maneira suave uma das profissões mais antigas da história e diria que uma das mais necessárias e desvalorizadas da indústria hoje: as costureiras. No feminino e plural, pois é assim que a indústria têxtil é ilustrada pelas autoras e narrada pela Chefe de confecção em voz *off*, que descreve a complexidade do processo de produção de trajés; em que são necessárias muitas mãos e habilidades específicas para toda sua realização.



Fig 1 – *O Presidente Veste Nada*

O curta documental usa como estratégia narrativa a animação para a construção visual da entrevista, com desenhos ingênuos que apresentam um universo lúdico ao espectador ao mesmo tempo em que transmitem, de maneira objetiva, os processos e embaraços da narradora. O ritmo é dado pela voz, pela banda sonora, e, também, pelas animações em *stop motion* que exploram variadas linguagens entre desenhos, bonecos, objetos e a própria mão humana a interagir na cena.

As cores claras e suaves enfatizam uma visualidade afetuosa que é o tom dado pela entrevistada na maior parte da obra, em que trata em minúcia as funções e processos de construção de uma roupa. Essa leveza só é rompida quando se inicia uma fala mais dura sobre o trabalho coletivo que se estabelece em uma confecção, revelando a dependência dos afazeres e a requisição de muitas habilidades para a realização de toda a complexidade da produção de uma única peça. Para essa parte da narrativa, as realizadoras utilizam-se da densidade da cor preta e da metonímia na ilustração, as costureiras são como aranhas fiandeiras que precisam de fios fortes e bem feitos para manter toda a cadeia produtiva de pé.

A metonímia narrativa empregada na animação da obra, ora agrava, ora atenua, o ritmo da voz em *off*, enfatizando intenções e emoções, mas em nenhum momento ela se torna redundante ao texto. As ilustrações complementam, mas não reproduzem diretamente o narrado, pois, “por modo metonímico entende-se aquele que hipoteticamente, substitui o modo direto” (Martins, 2009: 163).

Mais para o fim da obra, o curta deixa de ter um tom educativo e passa a delatar de maneira crítica alguns processos da indústria têxtil. Ganha contornos mais sociais e políticos, se coloca a questionar a estrutura cíclica estabelecida pela especialização mordaz da moda em seu processo produtivo. Para isso, a Chefe de confecção narra a repetição extenuante de estampas divididas em temporadas, possivelmente ligadas ao recursivo calendário do mercado da moda. Ainda que em tom satírico, há uma crítica forte à falta de originalidade e a repetição constante das criações dessa indústria.

A entrevistada destaca que a desvalorização da profissão, a constante queda e possível falência da indústria têxtil portuguesa se dá parte em razão da desunião das profissionais que não se estabelecem em movimentos que assegurem seus postos, mas também pela falta de apoio do governo, que não enxerga que quando uma confecção fecha muitos perdem o emprego.

Por fim, o curta se encerra deixando claro a necessidade de se incentivar a indústria têxtil como garantia de emprego, mercado e pela própria vestibilidade. Afinal, se não fosse a produção árdua de confecção e costureiras, o presidente não vestiria nada.

Referências

Martins, India Mara (2009). *Documentário Animado: Experimentação, Tecnologia e Design*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.



ONE MINUTE SHOW TIME

Realização: Maria Clara Norbachs, Marisa Alves Pedro

Fotografia, Montagem e Animação Digital: Maria Clara Norbachs

Direção de Arte e Animação Stop Motion: Marisa Alves Pedro

Som: Telmo Mendes

HIEROFANIAS DA IMAGINAÇÃO

Elsa Cerqueira

Professora de Filosofia e Programadora

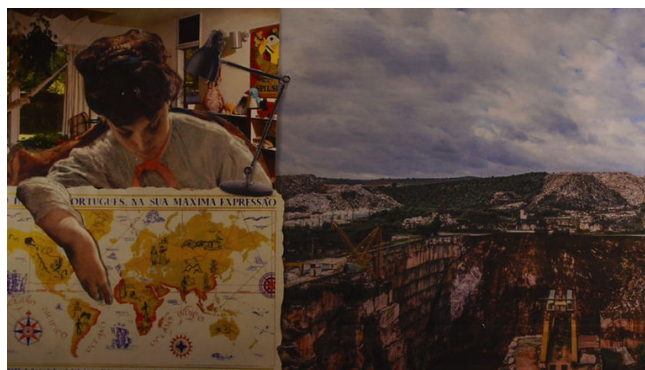


Fig 1 – *One Minute Show Time*

Um convite em movimento

O espectador é convidado a adentrar-se no filme *One Minute Show Time* (2019), de Maria Clara Norbachs e Marisa Alves Pedro, movendo o seu olhar no sentido do vinil-relógio ou do relógio de vinil, reencontrando-o numa composição floral. E, embora não seja imediatamente reenviando para a ambiência surrealista patente na obra *A persistência da memória* (Salvador Dalí, 1931), os relógios que a habitam parecem ritmar a duração da cena, da sequência, da existência do filme, das personagens e do seu contemplador.

Sim, no início está o movimento, ou a sua ilusão, não o verbo. Depois, o verbo fez-se título por intermédio das letras moventes, urdidas pelas rodas de uma temporalidade de outrora.

Um minuto pode devir múltiplo? A surrealidade desvelará algo sobre o seu contrário?

Dimensões do diálogo

A curta-metragem é criada segundo a técnica *stop motion* com recurso a recortes. Pequenas cirurgias feitas repetidamente nas imagens fixas que ganham *anima*, cúmplices dos cortes temporais, *sketches*, capazes de surpreender, suspender a narrativa linear e de inaugurar a continuidade na descontinuidade.

As personagens que vivem no filme têm uma origem onírica, como por exemplo a orelha tocadora, o *octopus*-fêmea, a boca devoradora e protectora, as caixas mágicas disfarçadas de contentores.

Tal como nas animações de Terry Gilliam (n.1940), as temporalidades (*chrónos*, *kairós*, *aión*) reencontram-se, as personagens fantasiosas coexistem, os contrários dialogam: a utopia com a distopia, o nascimento com a morte, a surrealidade com a realidade. E esta ambivalência imprime um cunho singular e uma dinâmica à narrativa visual e sonora.

Fantasia não é apenas uma alegre fuga: é uma fuga, mas em algo muito mais extremo que a realidade ou normalidade.

É onde as coisas são mais bonitas e mais maravilhosas e mais terríveis.

Você se move para um mundo de extremos conflituantes.

(Gilliam, 2022: 17).

No filme vislumbram-se, portanto, várias *Dimensões do diálogo*, evocando o título de uma das obras do realizador Jan Švankmajer (n.1934), entendidas enquanto exercícios de criação, admiração, mas também de destruição, desolação. Serão os ditadores, como Brian, falsos messias? E o império português análogo a um espectáculo tauromáquico? E que dizer da cruz que reivindica crenças opostas, do catolicismo ao nazismo? E as imagens escondidas na máquina de projetar serão criações autónomas ou heterónomas?

O real está a morrer?

O mérito da curta-metragem radica na recuperação da técnica pelas jovens realizadoras e no uso do *nonsense* como potência simultaneamente inquietadora, transgressora da soberania da razão e construtora de miríades de possibilidades de (des)sentidos.

Imagino Berénger gritar: “o real está a morrer!”, mas recusa-se a morrer. É urgente “utopiá-lo”. Sonoridades do imaginário.

Tudo voa. Para o espaço. Para fora de si. Talvez a donzela tenha o universo da criação dentro de si.

E se o filme for a (garrafa) saudade do que desejaría ter sido?

Hierofanias da imaginação no cinema de animação.

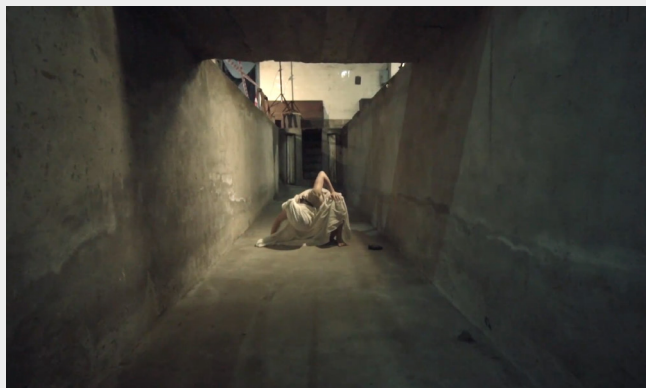
Referências

Ionesco, Eugène (1963). *Le Roi se Meurt*. Paris: Gallimard.

Jones, Terry (1979). *A Vida de Brian*. Monty Python Pictures.

Reginato, Eduardo (org.). (2022). *Terry Gilliam: O Onírico Anarquista*. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento/Centro Cultural do Banco do Brasil.

Švankmajer, Jan (1982). *Dimensões do Diálogo*. Krátký Film Praha.



THE NAMELESSNESS DANCE

Realização, Argumento e Produção Executiva: María Contreras

Produção: María Contreras, Rui Amado

Direção de Fotografia: Luís Batista

Assistência de Fotografia: Cybelle Mendes, Henrique Moura

Música: Rui Amado

Costume Design: María Contreras, Carolina Cizeski

Montagem: Cybelle Mendes

UM INSISTENTE ATO DE RESISTÊNCIA

Beatriz Cerbino

Professora de Cinema | Universidade Federal Fluminense



Fig 1 – *The Namelessness Dance*

Construído em duas partes que dialogam intensa e constantemente, *The Namelessness Dance* (2020), de María Contreras, apresenta três corpos femininos que disputam, e constroem em conjunto, cada centímetro do espaço que ocupam. Um embate que, para além do enfrentamento, demonstra um vigoroso processo de construção de seus próprios espaços corporais e de suas identidades. Além disso, o ato de descobrir as faces das *performers*, inicialmente ocultas, implica em um reconhecimento não apenas de si mesma como também daquela que está ao lado. Um “eu/nós” apresentado como conjunto fundador de significados em que a câmera atua como *partner* no processo de criação e não só como instrumento, ou equipamento, de registro das imagens.

Inicialmente, partes de um corpo feminino são apresentadas: pés, mãos, tronco, cabeça, em um deslizar do olhar que tateia, ao mesmo tempo que integra,

fragmentos corporais. Com o rosto encoberto por um tecido opaco que não nos permite vislumbrar sua face, uma *performer* atravessa um corredor profundo, marcado por luz e sombras. O interessante trabalho de transferência de apoios e de peso apresenta ao espectador *nuances* de seu movimentar, mais tarde retomadas quando as três intérpretes se encontram. Uma investigação que apresenta, no rastejar, no deslizar, no tatear e no deslocamento dos membros inferiores, um cuidadoso e belo trabalho de exploração corporal. Se o espaço externo no qual a ação se dá é apresentado de maneira ampla – a ação se passa na fábrica New Hand Lab, na Covilhã – o diálogo engendrado pelo encontro das três mulheres, quando os tecidos que ocultam os rostos são retirados, constrói um sentido oposto, isto é, um espaço de proximidade, agregando ao trabalho um marcante sentido de intimidade.

O reconhecimento espacial é fundamental em todo trabalho, pois constrói uma dramaturgia “do” e “com” o corpo. Espaços externos e internos que elaboram cenas vigorosas e potentes. Dramaturgia que tem no tecido utilizado como máscara um relevante elemento cênico, em especial quando é removido das faces. Tecido que une, conecta, restringe e separa. Tecido que interliga. Corpos que se comunicam, se misturam, e sempre se apoiam. Não à toa, ao fim do filme, surge a frase: *For most of history, anonymous was a Woman*, de Virginia Woolf. Mulheres que se fazem presentes e afirmam suas identidades em um insistente ato de resistência.



FLOR DE ESTUFA

Realização e Argumento: Laís Andrade

Assistência de Realização: Mariana Roque

Produção: Margarida Franco

Assistência de Produção: Gonçalo Pinto

Guarda-roupa e Maquilhagem: Sara Joana Pereira

Direção de Fotografia: Rita Grazina

Assistência de Fotografia: Gonçalo Pinto

Direção de Som: Mariana Dionísio

Direção de Arte: Mara Boyce

Montagem: André Dias

Correção de Cor: Rita Grazina, Sara Camilo

Animação: Cybelle Mendes

Sound Design: Nuno Teixeira

“RELATOS INVISÍVEIS”

Michelle Sales

Professora de Cinema | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tudo em *Flor de Estufa*, realizado pela brasileira Laís Andrade, parece reencenar de forma atualizada o espaço e a vivência na *plantation*. Esse território, marcado por memórias e relatos invisíveis, é comentado por inúmeras autoras como o espaço privilegiado das violências estruturantes do colonialismo. Esse é o contexto onde se passa o filme de Laís, agora dinamizado por novos capatazes e profissionais do trabalho ilegal no estrangeiro. Não é à toa que grande parte da mão de obra utilizada na colheita é feminina, pois já sabemos que as mulheres ocuparam (e ocupam) a base da exploração do trabalho subalternizado, que ontem era escravizado. Esse é o lugar de onde a protagonista parece não conseguir fugir.



Fig 1 – *Flor de Estufa*

Ela, aparentemente uma imigrante, é uma jovem afrodescendente que trabalha no campo na colheita de tomates e sofre, ao longo da narrativa, com a solidão, com o isolamento, com a saudade da filha que deixou. Refaz o luto diário que marcou a experiência das mulheres negras e suas relações com o trabalho, com o corpo, com a maternidade. Lentamente, opõe-se no filme também um antagonismo entre homens que comandam/dirigem e mulheres que trabalham/sofrem, novamente uma imagem/questão que também se desdobra como uma reencenação da senzala. A solidão e o silêncio que marcam a experiência das mulheres que compartilham esse ambiente tóxico de uma *plantation* atualizada é rompida apenas do lado de fora, seja no espaço privado da casa, onde é permitido vivenciar dores, alegrias e entreaajuda, como no anonimato de um fim de semana compartilhado entre amigas.

Laís Andrade esforça-se por oferecer-nos um olhar poético e sensível não apenas sobre imigração e trabalho a partir de um viés feminino, como também lança luz sobre relações de amor e entreaajuda entre mulheres, rompendo com estereótipos de competição e rivalidade tão presentes no imaginário social e nas representações simbólicas do cinema. A cumplicidade entre as mulheres em cena é o que as permite, enfim, respirar para fora das estufas da *plantation* e verbalizar uma cena de fuga, como se dá no passeio de carro, onde por instantes elas sorriem, amam e se divertem.



UM QUARTO DE MIM

Realização, Produção e Argumento: Ana Domingues

Assistência de Produção: Cátia Cardoso, Simão Rolo

Assistência de Realização, Anotação e Claquete: Silvana Torricella

Direção de Fotografia e Perche: Patrícia Mota

Assistência de Fotografia: Eduardo Calças

Operação de Câmara: Ana Domingues

Direção de Som, Sound Design e Banda Sonora: André Carvalho

Direção de Arte e Fotografia de Cena: Inês Domingues

Pós-produção: Eduardo Calças

AS MÚLTIPLAS IDENTIDADES DE UM PLANO-SEQUÊNCIA

Anabela Dinis Branco de Oliveira

Professora de Cinema | Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Um Quarto de Mim é a expressão estética das múltiplas faces de uma só mulher, a expressão fílmica de um distúrbio de personalidade, um labirinto mental feito de escolhas espaciais. *Um Quarto de Mim* é um Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI) feito Cinema.

E, tal como o distúrbio de personalidade que interpreta, esta proposta fílmica define-se pela tensão constante entre espaços, objetos, opções narrativas, ritmos e percursos labirínticos.

A personagem Marta é o “Mim” numa casa branca de múltiplos quartos interligados por corredores, em tempos específicos, que não são mais do que transições para uma nova personalidade e para uma nova identidade. Mas, em cada quarto, há um diálogo específico com a luz, através de uma janela que, por sua vez, estabelece uma transição com uma porta também ela peculiar. E, neste *Quarto de Mim*, as portas são a saída de uma pressão e também o ponto de articulação e de transição entre as diversas personalidades de Marta. As portas abrem-se para o advento de outros gestos, de outras vidas e de outras personalidades. As salas das sequências finais, representando um espaço mais amplo, definem um ponto de reunião e de tentativa de articulação dos diversos quartos de “Mim”. A porta final, quando se fecha, será uma resistência ou uma desistência?

No processo labiríntico do distúrbio mental, há uma protagonista espacial que a câmara escolhe na perfeição: a escadaria. Os corredores giram à volta dela, o desenho labiríntico dos floreados e a sua própria estrutura em espiral acompanham a transição entre cada quarto. É o *travelling*, num plano longo que, descendo a enorme escadaria nos conduz às salas que irão abrir novos horizontes narrativos inerentes à descodificação do próprio distúrbio. Os objetos mais esclarecedores (as placas com os nomes dos alter-egos) e as palavras mais incisivas (o sufoco final da personagem) são-nos transmitidos nessa sequência final.



Fig 1 – Um Quarto de Mim

Os objetos, rigorosamente escolhidos, são a expressão plástica indispensável na representação imagética deste transtorno. São eles que projetam a diferença e a multiplicidade, asseguram a transição narrativa e constroem a unidade psíquica da personagem. São os brinquedos, os peluches, os marcadores e os desenhos, imersos em verde, que representam a infantilidade de Maria; são os cabides alinhados, os fechos das janelas, as canetas, as cortinas, o frasco de desinfetante das mãos, imersos em branco e riscas simétricas, que identificam a obsessiva perfeição de Clara; são os pedaços de papel amarrotado, o caderno de espiral de folhas em branco, a pequena garrafa de bebida, os fones, o computador e os livros que definem a frustração criativa da aspirante a escritora Carolina; são o chicote, o bâteon,

a máscara, o espelho e a câmara em direto do computador, imersos em luz quente vermelha, que identificam a sensualidade da dominadora, sensual e erótica Vitória; são o globo, o tripé, o microfone, a máquina fotográfica e os porta-retratos, na claridade da sala, que identificam a pro-atividade e o caráter empresarial da *influencer* Sandra e o piano que, na luz intensa das janelas, projeta a aflição e luta intensa de Marta.

A transição narrativa é assegurada por esses objetos, quais fios de Ariadne, nesse percurso labiríntico encetado, ao mesmo tempo, pela personagem e pelo espectador. Eles fazem a transição entre os quartos porque a câmara os encontra no corredor: o coelho, a caneta, os livros, o chicote... Serão estes objetos, abandonados, uma articulação entre identidades ou um abandono dessas mesmas identidades?

Mas há um objeto que transmite uma unidade psíquica da personagem: a *matrioska*, ela mesma construída na multiplicidade. Uma *matrioska* em duas variantes – uma variante mais escura em tons de preto e cinzento e uma mais clara em tons de azul e branco – que está presente em todos os espaços: na secretária da infantil Maria; ao lado das canetas, na estante de Clara, onde tudo está obsessivamente alinhado; muito mais pequena, rodopiando, em cima dos cadernos no meio da confusão desalinhada de Carolina; em cima da cómoda, ao lado do espelho, no espaço erótico de Vitória e em cima do porta-retratos na mesa da sala de Sandra.

Um Quarto de Mim espelha-se nas opções narrativas quando se constrói em seis mundos, completamente distintos: numa Maria carente e completamente imersa numa infância que teima em não desaparecer; numa Clara obsessivo-compulsiva imersa numa simetria de riscas, gestos repetitivos e respirações ofegantes sem retorno; numa Carolina desfeita numa página continuamente em branco, afogada numa contínua desarrumação e num inevitável descuido espacial e físico; no erotismo, imoralidade e dominação sexual de Vitória, na exigência, rigor empresarial e alta autoestima de Sandra e no grito de ajuda perante a sofreguidão da doença de Marta.

Um processo narrativo que se espelha na transição dos quartos e na voz ligeiramente transformada de uma mesma personagem que muda rapidamente de figurinos, interpretada por uma mesma atriz. Com o fechar de cada porta e com o início de cada corredor, abrem-se novas hipóteses narrativas e novas escolhas estéticas.

Um Quarto de Mim é um distúrbio mental feito Cinema também no aproveitamento estético das potencialidades da luz natural que o espaço escolhido proporcionou através das múltiplas janelas onde tudo se passa e também através das escolhas expressivas da tessitura sonora e musical. O som da caixinha de música transporta-nos do mundo da infância que não desaparece para o mundo da obsessão inscrita no ritmo repetitivo do despertador antigo ao lado da respiração ofegante de Clara; as badaladas do relógio antigo acompanha o labirinto das portas em direção ao silêncio de um quarto desarrumado e, mais tarde, à suavidade de uma música ambiente adequada à dança erótica de Vitória que se transforma noutra melodia no percurso pela escadaria privilegiando o piano, o silêncio e a intensa sobreposição de vozes e de respirações ofegantes que conduzem ao som forte da porta que se fecha no plano final. Uma multiplicidade sonora na expressividade de um distúrbio.



Fig 2 – *Um Quarto de Mim*

Um Quarto de Mim é um transtorno dissociativo de identidade feito Cinema porque explorou as potencialidades estéticas do plano-sequência. O plano-sequência que envolve todos os detalhes do espaço que não desiste nunca do seu protagonismo. O plano-sequência que reflete a escolha das múltiplas personalidades articuladas numa só e que se torna numa cúmplice entre elas. Um plano-sequência que percorre quartos, corredores e escadas com tempos específicos que são muito mais do que transições entre identidades e entre personalidades. Um plano-sequência que, na sua essência de *travelling* longo recheado de múltiplos planos – processo estético de uma multiplicidade –, nos transporta através dos objetos e dos rituais que incendeiam esta personagem. Um plano-sequência que, pela sua condição estética, permite a visão abrangente de todos os espaços e objetos, a escolha imediata através de todos os percursos possíveis de um labirinto e uma inevitável instabilidade de câmara que reproduz, neste caso, a instabilidade emocional de Marta.

Este plano-sequência espelha múltiplas identidades transmitindo uma estética cinematográfica da Humanização. Mais do que a representação cinematográfica de um transtorno psíquico, este *Um Quarto de Mim* é um espaço fílmico de reflexão sobre o conhecimento das nossas limitações e das nossas exigências sobre a nossa mente.

Em termos estéticos, é a prova da extrema qualidade e do indiscutível rigor de uma nova realizadora: Ana Domingues.



ALDEIA DO DIABO

Realização: Melissa Gomes, Marcos Kontze, Bruno Acosta,
Tom Freitas

Produção: Melissa Gomes, Tom Freitas

Argumento: Tom Freitas

Fotografia: Marcos Kontze, Bruno Acosta

Som Direto: Tom Freitas

Desenho de Som: Bruno Acosta

Montagem: Bruno Acosta

O *FOLK HORROR* DOCUMENTAL

Laura Loguércio Cánepa

Professora de Cinema e Comunicação | Universidade Anhembi
Morumbi



Fig 1 – *Aldeia do Diabo*

No campo das produções de horror dos anos 2010 e 2020, um tema tem interessado a cineastas de diferentes gerações: o *folk horror*, subgênero assim denominado por críticos do Reino Unido para identificar certos tipos de representações de crenças e rituais localizados em pequenas comunidades rurais ou interioranas. Nas tramas desses filmes, o isolamento geográfico e o apego a tradições locais muito antigas marcam relações singulares com as forças misteriosas da natureza, criando atmosferas de estranhamento e horror.

Recentemente, o *folk horror* foi assunto do documentário *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021), da cineasta e pesquisadora canadense Kier La Janisse, que recebeu prêmios em diversos festivais ao redor do mundo e colocou o tema na ordem do dia entre os fãs do gênero. Da mesma forma, longas de ficção como *The Witch* (Robert Eggers, 2015) e *Lamb*

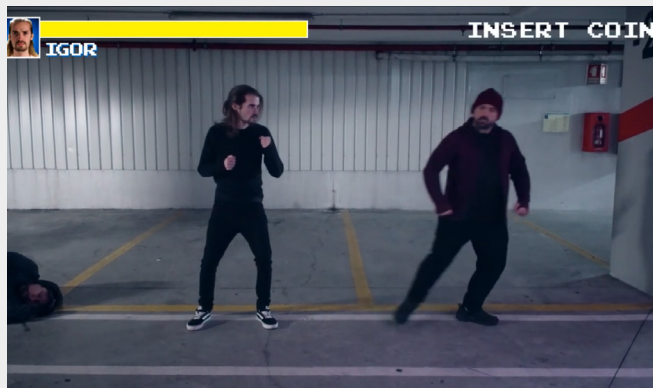
(Valdimar Jóhannsson, 2020) revelaram a força do *folk horror* em produções contemporâneas de alcance internacional de público e crítica.

O curta-metragem documental *Aldeia do Diabo* (2020), realizado por Bruno Acosta, Tom Freitas, Melissa Gomes e Marcos Kontze (que se dividem entre todas as principais funções técnicas e criativas), dialoga com essa promissora tendência do *folk horror*, e é o produto da residência artística Montanha Mágica na aldeia de Cidões, no concelho de Vinhais, no nordeste trasmontano, em Portugal. O filme foi gravado ao longo de sete dias em outubro de 2019 e retrata a relação dos moradores da aldeia com as crenças e tradições que inspiram a Festa da Cabra e do Canhoto, derivada de uma narrativa pagã que marca o solstício de inverno, algo recorrente nas festas populares de Vinhais, em Trás-os-Montes.

Trata-se de um documentário que, em vez de discutir outros filmes (como o longa-metragem de *La Janisse*), mergulha diretamente em um fenômeno cultural que é puro *folk horror*. O curta-metragem traz entrevistas com moradores e acompanha os rituais da comunidade, tendo como fio condutor a fala dos entrevistados sobre a figura do Diabo, e tudo que ele representa no contexto da vida deles, e da Festa da Cabra e do Canhoto – esta lindamente registrada no final do filme em tomadas de tirar o fôlego.

Aldeia do Diabo inicia uma sequência impressionante de imagens noturnas, colocando-nos em pleno clima do temor ao Diabo. Ao longo da narrativa, o filme aproveita as belíssimas e rústicas locações na aldeia de Cidões para destacar a onipresença do passado em construções centenárias, além do isolamento da comunidade em meio a morros verdejantes e despovoados.

Nos diálogos que empreende com os moradores (Luís Alves, Armando Castanheira e António Augusto Martins), o filme ainda articula momentos de leveza e ironia ao entrevistar esses homens que nos contam o que sabem sobre o Diabo e revelam com desenvoltura o modo como a sua cultura local lida há milênios com a irresistível ameaça do Mal e com os mistérios da vida e da morte.



IGOR

Realização: Rafael Almeida

Produção: Inês Paredes, Marcos Kontze

Assistência de Produção: Walber Lins

Argumento: Tom Freitas

Fotografia e Montagem: Rafael Almeida

Som e Música: Bruno Acosta

AS POSSIBILIDADES DO META-CINEMA

Tiago Alves

Programador e Crítico de Cinema | RTP Cinemax



Fig 1 – *Igor*

Igor é uma curta-metragem onde o realizador Rafael Almeida explora as possibilidades do meta-cinema, algo que já tinha orientado a narrativa do seu filme anterior, a comédia *Descobrimo a Variável Perfeita*. A única personagem deste filme está num quarto escuro e escuta uma voz que lhe sugere que escolha uma das três portas existentes para sair. O percurso vai sendo feito numa lógica semelhante à de um jogo, abrindo acesso a novos cenários ou a situações de potencial conflito. A sequência jogada serve a tensão cinematográfica, embora a experiência seja mais marcante quando o espectador participa das escolhas. A proposta interativa revela-se bastante eficaz e cumpre o desígnio de encontrar portas que conectam os universos criativos e técnicos do cinema e dos jogos de vídeo.



ESFERA

Realização e Montagem: Vítor Gonçalves, Karla Cunha

Direção de Fotografia: Rafael Pais

Direção de Som: Vítor Gonçalves

Assistência de Som: Henrique Moura

“QUAL É O TEU TIPO DE FESTA?”

Hugo Gomes

Crítico de Cinema | *Cinematograficamente Falando*

O que é o Cinema? Eis uma questão “maior que a vida” para indiciar um texto sobre esta curta-metragem, mas foi por esta via que abordei Béla Tarr, o cineasta húngaro que numa das suas habituais visitas à Cinemateca de Lisboa, cedeu um pouco do seu tempo para discutir cinema comigo. Estávamos na esplanada da instituição, em pleno verão [em 2016], falando sobre os seus filmes e influências, demonstrando pouco interesse em se referir como centro da conversa. Entretanto rompi aquele questionário tedioso e desafiei-o a esclarecer uma dúvida sem resposta definitiva: “O que é o Cinema?”.

Tarr, com o seu jeito rezingão, vira a cabeça, estica o braço e aponta para uma das mesas vizinhas, esta, pleno de jovens que desalmadamente riam sobre assuntos inaudíveis e bebiam para atenuar o calor. “Aquilo é Cinema! A interação, o contacto, as relações, tudo aquilo é Cinema.” Esta passagem do autor de *Cavalo de Turim* e *Danação* para *Esfera*, realizado por Vítor Gonçalves e Karla Cunha, serve para relembrar o, talvez muito esquecido, requisito de Cinema. É que não se trata de histórias ou narrativas, estéticas ou formalizações, desconstruções ou panfletos de qualquer espécie. Não se trata de nada disso, e ao mesmo tempo trata-se disso tudo. O Cinema, como esta dupla demonstrou, pode ser captado nas periferias de uma festa, ao encontro de quem nela se evade.



Fig 1 – *Esfera*

Aqui deparamo-nos com dois jovens (interpretados pelos próprios realizadores), nas estribeiras de um “convívio de arromba”, entre música e grunhidos de bebedeira, que incentivam a um diálogo, ou supostamente numa aspiração a um. A ele lhe damos a proeza do primeiro passo, um cigarro como desculpa e não só, respeitando uma longa tradição cinematográfica, o dispositivo estimulante para interações acontecerem, o ingrediente preciso para invocar a enésima e possivelmente mais bem “sucedida” fórmula narrativa – “when a boy meets a girl”. “Qual é o teu tipo de festa?”, pergunta ele. “Sozinha”, responde ela. O plano não muda, ambos se encontram sensivelmente à mesma altura, à mesma distância dos confins do campo, partilhando um igualitário debitar de diálogos em “lume brando”. Não os perdemos de vista, nem por um momento.

Somos convidados, não para a festa que decorre fora do plano, cuja presença ensurdecadora sempre nos relembra da sua existência, mas para testemunharmos um sofrível engate. Gonçalves e Cunha acentuaram a mais simples regra cinematográfica, a de colocar duas pessoas simplesmente a interagir, só que a simplicidade é também um engodo. *Esfera* intercala a “conversa

movida a tabaco” com sequências desapegadas das nossas personagens. Ele, minimizado a uma dor existencial, e Ela, libertando as suas invisíveis “amarras” por via de uma dança. Um solitário, o outro sozinho, a dicotomia de uma desconexão emocional, corporal e possivelmente social, em molde existencialista que retira o tapete do aparente para a materialização de um antídoto apaziguador.

O *twist*, encaramos assim, revela essa natureza de reduzir tudo a uma só identidade (alegoria?). O filme não nos engana, por mais que nos sintamos enganados, fomos apenas encaminhados e seduzidos pela imaginação fértil deste. Como tal, apenas foi possível pela regra de três simples do cinema, e como Béla Tarr naquela mesa jubilante numa tarde quente de julho, o Cinema estava ali, apenas bastava observar e escutar. E em *Esfera*, é a capacidade de resgatar algo tão mundano numa ferramenta de Cinema ... aliás, Cinema como tudo nesta vida pode (e deve) ser tornada.



O LUGAR DA CASA

Realização: Henrique Moura

Assistência de Produção: Inês Paulo Rato

UM LUGAR ONDE O LUME FOI ACESO

Elisabete Marques

Poeta e Investigadora de Cinema | Universidade do Porto



Fig 1 – *O Lugar da Casa*

O Lugar da Casa (2020), de Henrique Moura, inicia-se com o plano fixo de uma seara. Enquadrada pela copa de uma árvore, por serras e nuvens, nela aparecem inscritos os versos do poema “Fim de Outono em Manhattan”, de Eugénio de Andrade. O início deste filme coincide com o esclarecimento sobre o início do poema, “Começo este poema em Manhattan/ Mas é das oliveiras de Virgílio/ e da Povoia de Atalaia que vou falar”. Somos então levados a crer que estas palavras vêm anunciar aquilo que veremos. E de certa forma isso acontece.

Poema e filme parecem responder um ao outro, melhor, parecem complementar-se. Se o primeiro evoca a sombra das oliveiras, o segundo exhibe a luz e o vento por entre as ramagens dessas árvores. Tal qual o poema, onde Manhattan, Virgílio e a aldeia se encontram, no filme espaços e tempos intersectam-se. Há nele paisagens e árvores seculares, ruas ladeadas por casas de pedra

antigas, carros, mulheres já envelhecidas, o sino da igreja marcando as horas. No entanto, os planos fixos das ruas vazias criam a sensação tanto de imobilidade quanto de abandono.

É, por isso, muito significativo que passemos de seguida às imagens das mulheres que falarão sobre Eugénio de Andrade e a sua família. Elas são filmadas em momentos de reunião, no exterior, enquanto repetem gestos: descascar, partir o feijão verde, tricotar, recompor a saia. Estes afazeres marcam o compasso das narrativas e introduzem uma outra forma de tornar explícita a passagem do tempo, sempre em ritmo lento. Estas mulheres, quais moiras tomando conta dos fios do tempo, da vida, encontram eco no poema “Mulheres de Preto”, que aparece pouco depois na tela, sobre o plano de uma estrada: uma linha contínua no seio da povoação.

No final, regressa-se à paisagem. Não a mesma do início. Trata-se de uma planície onde passa um rebanho. Nela inscreve-se o texto que dá nome ao filme, “O Lugar da Casa”: “Uma casa que nem fosse um areal/ deserto; que nem casa fosse;/ só um lugar/ onde o lume foi aceso, e à sua roda/ se sentou a alegria; e aqueceu”. Com esta divisa fica mais ou menos explícito que, mais do que exibir o imóvel onde Eugénio de Andrade terá crescido durante os seus primeiros anos, procura-se dar a sentir a atmosfera dos lugares nos quais o poeta inicialmente viveu e de onde extraiu parte do seu imaginário poético. Insistindo-se, para isso, nalgumas imagens e nalguns sons, tais como as paredes caiadas, as serras, o balido da ovelha, o repicar do sino, o cantar das velhas.

Isto porque o *lugar da casa* não corresponde a um sítio particular, conforme esclarece o poema, mas é antes uma experiência sensorial e afectiva (o quente do lume, a alegria). Desse modo, o filme, tomando e reinventando o mundo de Eugénio, oferece-nos um profundo testemunho do que é habitar poeticamente a terra.



ECOS DA VERMELHA

Produção: Bruno Teixeira, António Rosa Ramos

Realização: Bruno Teixeira

Direção de Fotografia: Pedro Marques, António Rosa Ramos

Direção de Som: Jade Pereira, Bruno Teixeira

Montagem: António Rosa Ramos

A RESISTÊNCIA DE A VERMELHA AO ESTADO NOVO

José Filipe Costa

Cineasta

Ecos da Vermelha (2021) explora as variadas frentes de resistência política ao Estado Novo em Vila Franca da Xira, entre os anos 30 e a Revolução dos Cravos, em 1974. Para isso, entrevista um vasto número de testemunhas que relatam como a oposição se organizou e actuou, em coletividades, escolas, fábricas, tabernas ou casas particulares. Distribuição de propaganda oposicionista, realização de reuniões clandestinas, elaboração de jornais e passeios de barco pelo rio Tejo contribuíam para a divulgação de ideias alvo de censura pelo Estado Novo. Alves Redol, Lopes Graça, Piteira Santos, Manuel da Fonseca, Álvaro Cunhal e Bento de Jesus Caraça foram alguns dos nomes mais sonantes que participaram nestes passeios. Alguns destes protagonistas integram-se no movimento Neo-realista, corrente artística tão proeminente que conduziu à criação do Museu do Neo-realismo de Vila Franca de Xira.

O filme mapeia a vida económica, social e política da cidade, cuja força ideológica da esquerda levou a que a PIDE significativamente denominasse Vila Franca de Xira como “A Vermelha”. Além das ligações solidárias, alguns destes opositores filiaram-se mesmo em organizações políticas, com destaque para o Partido Comunista Português (PCP) e, a partir dos anos 60, o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) e a Liga de Unidade e Acção Revolucionária (LUAR), com alguns militantes passando à clandestinidade.

O movimento de crescente oposição, levou a que muitos trabalhadores se juntassem aos estudantes em diversos eventos culturais, que decorreram tanto em associações como fábricas, com personalidades conhecidas como Baptista Bastos, Maria Barroso, José Saramago, Assis Pacheco, entre outros.



Fig 1 – *Ecos da Vermelha*

Ecos da Vermelha destaca também a história das reivindicações da escola Industrial e Comercial e das ações de beneficência do padre Vasco Moniz, que se relacionava com o escritor Alves Redol. Um grupo de jovens ligados ao Secretariado dinamizado pelo padre Moniz distinguia-se pela oposição política e versão progressista da Igreja. Organizavam, por exemplo, concertos com Zeca Afonso. E é neste contexto que surgem com violência as cheias de 1967, cujo alcance foi sempre abafado pelo regime ditatorial, que são mostradas em *Ecos da Vermelha* com sugestivas imagens de arquivo. Um conjunto de entrevistados descrevem como, muitos jovens, se voluntariaram para ajudar na limpeza das casas e remoção de cadáveres.

Outra estrutura fundamental da resistência política e cultural ao regime foi o Ateneu, onde foram criadas uma escola de música, uma banda filarmônica, uma companhia teatral e organizadas atividades culturais variadas. Nos anos 70, nasceu “com grande estoiro” o *Zip Xira*, inspirado no popular programa televisivo *Zip Zip*, com entrevistas, rábulas humorísticas, música e danças folclóricas. É aí que o padre Moniz anuncia o término da sua carreira eclesiástica. Entre 69 e 70, é formada uma comissão de voto para angariar votantes e para que estes se inscrevessem nos cadernos eleitorais. Este movimento abriu a porta às discussões sobre a guerra colonial, que se estendia mesmo aos quartéis militares.

Ecos da Vermelha é o primeiro documento audiovisual que dissecou o movimento oposicionista em Vila Franca de Xira, recorrendo a grande e variado número de interlocutores e espaços, lugares essenciais de constituição de memória antifascista.



O MEU VENTO É O NORTE

Produção: Mariana Silveira, Leonard Collette

Realização, Argumento e Direção de Arte: Mariana Silveira

Direção de Fotografia e Montagem: Leonard Collette

Desenho Sonoro: Leonardo Gumiero

SUSSURROS AO VENTO: UMA (POSSÍVEL) CARTA

Fabiola Notari

Artista visual



Fig 1 – *O Meu Vento é o Norte*

Palavras, significados e qualidades estéticas combinadas. O curta-metragem *O Meu Vento é o Norte* transpõe para o tempo as texturas visuais e as colagens sonoras da natureza. Uma ode a Gaia, elemento primordial e latente de uma potencialidade geradora imensa, o corpo feminino transforma-se em seu templo e abrigo na narrativa construída pela dupla de artistas Mariana Silveira e Leonard Collette.

Um ensaio audiovisual que possibilita o diálogo de palavras e imagens acerca dos ciclos intermináveis do feminino, associação direta ao ciclo de vida e morte trazidos pela passagem do tempo. Livre de convenções, por meio da linguagem poética, o ensaio registra o efêmero, a palavra dita na tentativa de busca pelo autoconhecimento.

Ouvir-se para ouvir o outro. Imergir na natureza e resgatar a memória de histórias vividas com ela. Assim, compreende-se o corpo em sua forma expandida, sendo ele corpo-terra, corpo-água, corpo-ar e corpo-fogo.

A voz *off* feminina guia o espectador pelos fragmentos desfocados. Entre encontrar-se e perder-se, faz emergir sensações e emoções. Quando o corpo aparece, o feminino se materializa em forma.

O ofício de perguntar, o ofício de contar histórias, o ofício de ocupar as mãos – todos esses representam a criação de algo, e esse algo é alma. Sempre que alimentamos a alma, ela garante a expansão. (Estés, 2018: 28).

Por fim, é interessante observar o uso da fluidez e da qualidade atmosférica como símbolo nas imagens construídas pela dupla. Fusão das formas materiais e espirituais. Encontro da alma da mulher com a mulher selvagem, força da vida-morte-vida – ela é a incubadora. É à procura dela que se sai de casa, e é à procura dela que se volta para casa.

Referências

Estés, Clarissa Pinkola (2018). *Mulheres que correm com os Lobos*. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco.



LUGARES DE AUSÊNCIA

Argumento, Realização, Fotografia, Som, Montagem, Edição
e Produção: Melanie Pereira

LUGARES DE AUSÊNCIA, EXERCÍCIO DE MEMÓRIA

Angela Prysthon

Professora de Cinema | Universidade Federal de Pernambuco



Fig 1 – *Lugares de Ausência*

O filme de Melanie Pereira começa com um convite para que contemplemos as nossas paisagens domésticas, façamos uma cartografia íntima e percorramos os espaços vazios de uma casa. Planos de lençóis brancos, suas dobras, seus relevos, seus contrastes quase imperceptíveis e um desenho sonoro que sublinha passos num espaço vazio, um abrir e fechar de cortinas e o ruído contínuo de um relógio. Essas sequências iniciais permitem uma interessante exploração de superfícies neutras e claras que, por sua vez, remetem a paisagens reais (desertos, montanhas cobertas de neve, dunas), mas que também servem como introdução do cenário onde vai se desenrolar o procedimento central do curta:

são o palco em que as mãos (da própria realizadora) vão apresentar um conjunto de imagens de memória ligadas aos espaços domésticos e vinculadas a uma ideia de arquitetura de interiores vernacular.

É um teatro da memória executado através de peculiares fotografias de uma família portuguesa emigrada no Luxemburgo. São inicialmente fotografias que remontam a um ofício, imagens do ofício do trabalhador migrante, com ênfase nas mãos desses trabalhadores da construção. Essas imagens dão lugar a outras mais comuns, mais familiares, da família portuguesa (com seus costumes, sua decoração, suas comidas, suas bandeiras). Os irmãos com fantasias de carnaval, o pai a pintar algum cômodo do apartamento, a mãe grávida. Imagens sobretudo dos espaços domésticos, imagens que revelam as mudanças de um lugar menor para outro mais amplo, imagens que realçam um gosto pela decoração de interiores. Algumas fotografias de exteriores que mostram a rua, alguns invernos rigorosos, a casa. São registros de uma vida entre dois países, em que o espaço interior realça a conexão com o país de origem.



Fig 2 – Lugares de Ausência

À medida em que o filme avança, as fotografias apresentadas se tornam mais distantes do modelo do álbum de família. Aparecem pouco as pessoas. Torna-se um inventário das transformações e pequenas melhorias operadas por essa família nos aposentos da casa. Ou um registro do que havia antes e depois das reformas. Sente-se o orgulho por demonstrar melhoras efetivas. O entulho e a degradação são substituídos pelo capricho, pela ordem e pela limpeza. A última parte do filme insere registros originais de detalhes arquitetônicos pontuados ainda por recortes das fotos antigas, que cada vez mais se parecem com as fotografias de interiores do italiano Luigi Ghirri. As mãos do início voltam à cena. As paisagens de lençóis também.

O filme sublinha todo o tempo uma combinação de melancolia, laconismo e simplicidade. Uma espécie de paisagismo doméstico povoado por figuras em confinamento, composto por objetos e por uma ideia de banalidade, de vida cotidiana. De certo modo, a pandemia de Covid-19 nos lembrou como uma das nossas principais ligações com o mundo se dá a partir da experiência doméstica, da vivência dos espaços da casa, de uma arquitetura íntima, e este filme parece estar atravessado por essa sensibilidade. Melanie Pereira transformou sua inusitada coleção de fotografias num precioso exercício de memória dessa conexão entre casa e subjetividade. Seus lugares de ausência são paradoxalmente rastros de uma presença que “reforma” o mundo.



O QUE AINDA NÃO TEM NOME

Realização: Cybelle Mendes

Edição e Mistura de Som: Rafael Oliveira, Sérgio Sclair

SOBRE O QUE AINDA NÃO TEM NOME

Marina Estela Graça

Realizadora e Professora de Cinema | Universidade do Algarve

Documentário animado realizado como projeto de investigação académica em Cinema, de alguém que traz para o lugar da enunciação, como investigadora e como autora, a sua condição de filha em busca de memórias que o pai, vítima da história política do Brasil e da América do Sul, nunca chegou a partilhar.



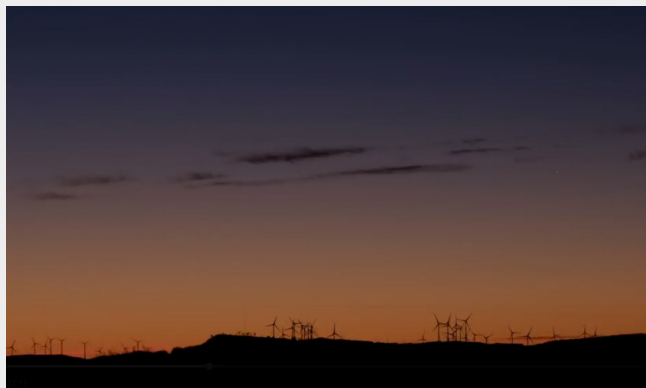
Fig 1 – *O que ainda não tem nome*

O filme aborda factos, solicitando relatos e depoimentos de pessoas próximas que partilharam experiências com ambos; procurando não apenas recuperar memórias, mas reconstituí-las, criando possibilidades de sentido como suporte de intermediação lógico e concreto, embora hipotético, da respetiva história pessoal e familiar.

No processo de realização, a autora usa a rotoscopia, técnica de animação que permite a apropriação indireta do movimento real por quem redesenha ou pinta cada uma das imagens capturadas. O percurso da mão

torna-se, assim, experiência do corpo no tempo da concretização, instante a instante, ao mesmo tempo que a enunciação progride, tornada possível pelas formas que a animação oferece: a aproximação ao não comunicado vai-se materializando na duração fílmica enquanto discurso. A conciliação com a história do pai faz-se pela experiência física do gesto.

No final, o trabalho consegue demonstrar quer o mérito do processo enquanto resposta à questão que justifica a investigação, quer a oportunidade das técnicas de animação na intermediação de aspetos da realidade que não somos, ou não fomos, capazes de ver e de ouvir.



REMINISCÊNCIAS DE UMA PAISAGEM DE INVERNO

Realização, Imagem, Som e Montagem: Lucas Tavares

A PAISAGEM COMO REMINISCÊNCIA MENTAL E MATERIAL

Carlos Natálio

Professor | Universidade Católica Portuguesa

Crítico de Cinema | À *Pala de Walsh*



Fig 1 – *Reminiscências de uma Paisagem de Inverno*

A segunda obra de Lucas Tavares, *Reminiscências de uma Paisagem de Inverno* (2022), que segue o “motivo” das estações (depois de *Cores de Outono*, 2020) possui inscrita na sua proposta uma reflexão acerca da memória e da reminiscência. De acordo com Platão, o conhecimento humano é essa reminiscência sensível do mundo das Ideias. São traços que resistem ao esquecimento primordial: tal como a figura feminina, que vemos na última cena do filme, raspa – cremos que, cíclicamente –, o tronco de uma árvore para deixar visível uma inscrição. Ou, por outras palavras, para manter viva uma memória.

Há já vários anos, pelo menos a partir da desconstrução “derridiana”, que a ideia de arquivo sofre um rasgo fundamental na sua ideia de existência extática e documental, como monumento a uma ideia de materialidade e consistência ontológica. Este é, parece-nos, um filme que procura herdar esse pensamento pela ligação que estabelece entre o arquivo documental, o arquivo natural e o arquivo emocional. Diferentes formas de declinar a memória, ora inscrita no suporte técnico, ora inscrita na natureza e nos espaços cognitivos do humano.

E, nessa interdependência, os registos contaminam-se: as mãos, enluvadas, seguram, cerimonialmente, os diapositivos de paisagens de Verão – a memória de um passado – com a delicadeza com que se segura um tesouro ou algo vivo e delicado; a inscrição no tronco remete para um passado que pode ser um início ou origem da obra fílmica; a música e efeitos sonoros, cósmicos, náuticos, inundam de água invisível a serra, ou talvez pudéssemos falar da singela maré de névoa que, lentamente, constrói o espaço do sublime e do choque do esquecimento.

As paisagens reais que Lucas Tavares nos dá são momentos em transformação: o lento amanhecer, as imóveis árvores movidas pelo vento e pela névoa, o ar tocado pela ação das ventoinhas eólicas. De uma certa perspectiva, correspondem ao contratipo das paisagens de Verão congeladas para sempre no formato dos diapositivos com que o filme abre. Se é verdade que o passado se mumifica – para usar um termo “baziniano” – nos dispositivos de retenção, não é menos verdade que a nossa percepção do presente, e a do presente do filme para o espectador, são outras formas de observar a mudança irreversível, e de, mumificar internamente algo dessa experiência.

Este é um processo profundamente subjetivo. As paisagens iniciais de *Reminiscências de uma Paisagem de Inverno*, sejam ou não despoletadas pelas lembranças finais (o que faria do filme uma espécie de *flashback* que apenas se compreende nos últimos minutos), remetem a uma ideia idealizada de passado. O calor, mas também os *puncta* nessas mesmas paisagens arquivadas. Por exemplo, aos 7 minutos e 38 segundos, quando uma das

crianças, na parte inferior à direita do enquadramento, mima com os seus gestos sobre os olhos, o processo de captação daquele pedaço de *memorabilia* que vemos. Mas essa “punctificação” também ocorre no presente. Embora sintamos a influência do cinema estrutural e perceptivo de James Benning, com os seus longos planos, no filme de Lucas Tavares, mais do que um exercício sobre o trabalho da percepção e as micronarrativas da visão, existe um espaço de transfiguração do espaço e do tempo.

Mais uma vez, é a música que nos ajuda a compreender que a mudança, ao ocorrer, não é apenas temporal, mas é da ordem do mágico. Como se a forma de perceber o presente fosse ela também uma busca incessante de *puncta*, contra os *studia* da interpretação. Processo vital a de encontrar essas âncoras – e lembramos novamente os motivos náuticos – que serão a argamassa da constituição progressiva de um arquivo emocional. Ou, noutros termos, ainda a ideia de reminiscência “platoniana” que circula entre o dispositivo material e o dispositivo mental.

Referências

- Barthes, Roland (2008). *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, André (2011). “Ontologie de L’Image Photographique”. In *Qu’est-ce que le cinéma?* (pp. 9-17). Paris: Les Éditions du Cerf.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Trad. Claudia de Moraes. Lisboa: Ediouro.
- Platão (2017). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



INTIMUM

Realização: Márcia Alexandra

Produção: Alexandra Carneiro

Direção de Imagem: Miguel Belo

Direção de Som: Salomé de Seixas

Montagem: Rui Martins

INTIMUM E TODO SENTIMENTO DO MUNDO

Karla Holanda

Professora de Cinema | Universidade Federal Fluminense



Fig 1 – *Intimum*

Planos fixos, lentos, fragmentos do interior de alguns lares – quarto, sala, cozinha, banheiro, paredes carregadas com *souvenirs* de outras cidades, fotos em pequenas molduras –, pequenos gestos sob voz *over* de senhoras que viveram a juventude muitas décadas atrás. As vozes confidenciam histórias íntimas: os primeiros encontros com aqueles que seriam seus maridos; a intrometida da morte chegando cedo, mudando rumos e ficando saudades; delicadas declarações de amor e de dependência mútua no convívio antigo com o parceiro; anedotas ligeiras. Se é com os planos detalhes do interior das casas que essas histórias se abrigam, é com o plano aberto que essas mulheres de vozes anônimas se encontram, ora se aninham, descansando a cabeça no ombro uma da outra; ora seguem se distanciando da câmera, vestidas de preto, no vasto campo, com montanhas marcando o horizonte. A banda sonora, meticulosamente elaborada, nos aproxima das narradoras e ajuda a compor a

atmosfera da lentidão, da calma, da saudade e da passagem do tempo – são sons de pássaros, galos, latidos, lenha queimando, águas escorrendo, trem...

Esse é o sensível filme realizado por Márcia Alexandra, *Intimum*, de 2020. É nas histórias miúdas, com aparência de coisa menor, irrelevante, no tom macio daquelas vozes discretas, talvez pouco acostumadas de serem ouvidas, que a diretora constrói nada menos que a história de toda a humanidade. Todo o sentimento do mundo está ali, naqueles 8 minutos e meio. A opção de olhar para o íntimo, para pequenos movimentos, para os tantos não-ditos, para a profundidade daquelas mulheres, é o grande acerto do documentário.

A redução da escala para falar da vida, do tempo, da cultura na região transmontana de Portugal, a partir de fragmentos de histórias, oferece uma infinidade de possibilidades latentes para que nossa imaginação se encarregue de dar continuidade. Não se trata de histórias-sínteses, que deem por acabado alguma verdade absoluta sobre experiências vividas em um tempo, em uma sociedade; o curta metragem se apegua a enredos singulares, sem interesse em dinâmicas generalizantes.

É possível deduzir que aquelas mulheres foram talhadas para ter as vozes e os gestos comedidos, mas o “que” e “como” elas se expressam, justamente por levarem em conta o efeito que o mundo e a realidade normativa exercem em suas existências, é único e próprio, mesmo na indistinção das vozes da narrativa. As diferentes histórias, aparentemente homogêneas, revelam sutilezas nas singularidades de cada personagem: enquanto um quarto é amontoado de móveis e objetos simples, outro é cuidadosamente decorado, em harmonia; enquanto uma mulher conta da precoce viuvez, outra vive amorosamente há décadas com o marido e não imagina a vida sem ele. Por vezes, a imagem se detém por instantes num televisor velho, ou num conjunto de copos, ou numa cama arrumada, ou numa banheira, ou num porta-retrato com os cantos quebrados – espaços vazios de pessoas, que nos convidam a imaginar risadas, conversas, amores, intrigas, afetos, tristezas, medos, raivas, alegrias, decepções, esperanças que passaram por ali. São vidas distintas, das quais conhecemos pedaços, mas que carregam todo o repertório de sentimentos.



MAIS QUE SANGUE

Realização: Sibelle Lobo

Assistência de Realização: Alexandra Marques

Produção: Maria Eduarda Fontana

Argumento: Alexandra Marques, Alexandra Neves, Filipe Torres,

Inês Costa, Luana Lopes, Maria Eduarda Fontana,

Mercês Castelo-Branco, Sibelle Lobo

Fotografia: Inês Costa, Alexandra Neves

Som: Mercês Castelo-Branco, Filipe Torres

Anotação e Montagem: Luana Lopes

MAIS QUE SANGUE: CORPO

Laís Lara

Curadora e Professora de Cinema | Universidade Federal Fluminense

O filme *Mais que Sangue* – realizado por Sibelle Lobo – levanta aspectos interessantes das possibilidades do audiovisual contemporâneo.

Corpo (carne), câmera e imaginário são pontos cruciais, trazendo Gênero como ponto medular. Além, claro, dos pontos de força, tempo e movimento. Para que este texto possa ser mais um convite à experiência da obra do que um revelador de *plots*, preferimos focar nas poéticas da câmera e do corpo, em uma propositura coreográfica a favor das potências da carne.



Fig 1 – *Mais que Sangue*

Tempo, câmera e corpo: coreografar e criar memórias

A construção espaço-temporal do filme instiga a percepção de elementos cênicos que envolvem gestos contemporâneos e objetos-sujeitos que remetem a um outro tempo, como “algum lugar” na memória que nos incita uma “quase-lembrança”. O atravessamento de

alguns objetos-sujeitos, como os lenços portugueses, o sino tibetano, os cravos vermelhos, *piercing*s e coturnos, dentre outros, nos dão a sensação de uma memória que existiu, sem precisar onde ou quando. Logo, usamos o termo “quase-lembrança”, pois são objetos-sujeitos – um ou outro – que nos tocam afetivamente, fazendo parte de algum imaginário enquanto propõem outros imaginários: o do filme em si.

Câmera, Corpo e Coreografia, ou uma “câmera kinesférica”

O corpo, enquanto lugar possível do cinema, apresenta uma relação corpo-câmera que nos remete a uma criação estética de *coreocinema*. Esta proposta estética torna-se observável no movimento da câmera e na edição/montagem, nos quais podemos sentir os *rappports* de movimento criando uma tessitura corpo, espaço e tempo, como quem propõe uma dança, como quem coreografa a câmera. Corpo, câmera e montagem encontram-se em jogo a partir do entrelaçamento de seus gestos.

O que nos faz *devanear* uma proposta de “câmera kinesférica”? Os planos realizados pela câmera em conjunto com a tessitura do corpo em movimento, do corpo de Margarida, remetem-nos a uma proposta sistêmica da “kinesfera” de Laban, onde se explora o espaço-tempo de um movimento presente, um movimento de intensidades. A câmera explora possibilidades que nos remetem ao movimento da “kinesfera”: fluxo, peso, níveis baixo, médio e alto – contemplado, neste caso, pelos ângulos, em tempo lento, propondo linhas de fuga, nos convidando a experienciar o filme. Isto fica evidente em *rappports* que expõem alguns detalhes estéticos do filme, impulsionado construções de memórias, como quando revela pequenas minúcias do piso gasto, das flores (cravos) deitadas no solo, das mãos dadas em *contre-plongée*, propondo ao espectador uma brecha no tempo, um convite ao imaginário de um “passado” impreciso de quando aconteceu, ou se aconteceu. Tais brechas vivificam outras possibilidades sensório-temporais, quando o som e as vozes a cantarolar convidam a retornar à cena, que já não é mais a mesma.

A proposta de uma iluminação em gradações de branco – juntamente ao corpo inicialmente contraído de Margarida – nos gera uma sensação de frio intenso, de estreitamento dos poros, da carne, como o frio que nos acomete no momento entre a ideia e a ação. Novamente os planos explorados nos tensionam de uma maneira dolorosamente bela, entre a túnica de Margarida e a toalha de mesa branca.

As gradações de branco colocam em xeque o rosto de Margarida, que é a mais potente máquina afetiva do filme, que, por vezes, se propõe gerar uma imagem vertiginosa.



SÉCULO ABANDONADO

Realização: Henrique Linhales Rangel

Produção: Laura Soares

Direção de Fotografia: Dinis Justino

Direção e Edição de Som: Leandro Frias

Montagem: Ema Serrano

A VIDA E UM ALÉM DA VIDA

José Oliveira

Realizador, Crítico e Programador de Cinema

Século Abandonado, de Henrique Rangel, é um filme muito bonito. Bonito porque justo. E triste, pois em consonância com a matéria do presente e as sensações e memórias imaginadas, resgatadas, irremediavelmente passadas, mas pelo cinema postas no “aqui” e no “agora”. Dizer que é um filme de um estudante não é produtor, nem serve para nada. É evidente que é interessante fazer o exercício de imaginação e de cinefilia do costume, ou seja: o aluno (o realizador! e de corpo inteiro) teria visto um filme como o *Ruínas*, de Manuel Mozos, e ficado embasbacado e assim mesmo conseguiu forjar algo que ecoa nesse filme, mas que consegue o milagre da transfiguração e do singular? Ou Henrique Rangel já seria mais “culto” e decidiu entrar por abismos irmãos dos de Marguerite Duras de *Son nom de Venise dans Calcutá desert*, por exemplo? Ou seja, a banda-imagem e a banda-som em desfasamento, em contraponto, em contradição, em guerra; som + imagem nunca por nunca reconciliados com o sincronismo, o *raccord*, ou a retórica mais primária de um cinema dito industrial ou clássico.

Portanto, nem a questão da maturidade deve entrar em equação. Estamos em presença de uma estratégia de *mise-en-scène* que é ao mesmo tempo clínica e exacta, emocional e altamente abstrata. E que é tão rica nas formas como na lógica narrativa. Melhor, ambas são inseparáveis. Tudo começa, a história e as formas,

nos Pavilhões do Parque das Caldas da Rainha, uma fabulosa estrutura oitocentista que nunca cumpriu o seu propósito original, saberemos já nos créditos finais. O primeiro plano é magnífico e enforma e sintetiza logo o resto: uma árvore, o céu, os pavilhões fantasmáticos e a sua textura agreste e como que celestial, num movimento harmónico aglutinador. Passamos para dentro e em três andamentos vamos perceber todas as metamorfoses, invenções, usuras ou incestos infligidos aos Pavilhões. O militarismo com as suas marchas, cantilenas, alterações surdas ou princípios gritados. A escola primária, jardim de vários édens, risos inocentes, exercícios de ponto ou a professora doce. E os amplexos da burocracia, da chatice e da rotina. Para tudo se esvaziar e acabar no... nada.



Fig 1 – *Século Abandonado*

Nada: espaço e tempo que sempre reconhecemos e que nos assusta. Isto é, a vida e um além da vida. Henrique Rangel sabe que o *travelling* é uma figura de estilo para a acção, e assim mesmo o utiliza parcimoniosamente na entrada e na saída do dentro, complexificando tudo e esvaziando a própria acção e a própria memória. Tal como percebeu que a panorâmica é essencialmente descritiva, indo com ela a fundo numa perscrutação do trabalho

inelutável do tempo, revelando e examinando fendas, líquenes, teias, musgos. O artificial (o homem e o seu trabalho de mãos e de inteligência) e o biológico (o mundo natural intravável) – como a memória, os fantasmas do tempo e o presente puro – numa congregação que se diria derradeira e sempre em renovação, até toda a luz, eventualmente, um dia se desligar. A fixidez da maior parte dos planos diz-nos isso: olhem nitidamente o destino. Um dos mais surpreendentes (em picado absoluto) mostra-nos cassetes VHS, com certeza com toda a memória do mundo, mundos e filmes dentro de filmes e mundos. Até à pacificação última, que é o quadro final harmónico e já para lá do tempo mensurável. Ou fora do tempo. Algures.

DOI FCT - LABCOM

<https://doi.org/10.54499/UIDB/00661/2020>

