

CINEMA EM PORTUGUÊS

X JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

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

CINEMA EM PORTUGUÊS

X JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

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

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
X Jornadas

Editores

Frederico Lopes
Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

Fotograma do filme Djambo (2016, Chico Carneiro/
Catarina Simão), gentilmente cedido por Catarina Simão.

ISBN

978-989-654-409-6 (papel)
978-989-654-411-9 (pdf)
978-989-654-410-2 (epub)

Depósito Legal

434272/17

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2017

© 2017, Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

Introdução Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria	9
<i>Kuxa Kanema</i> : o nascimento do cinema como paradoxo Paulo Serra	13
Thomaz Vieira e a chegada do cinema em Moçambique Jorge Luiz Cruz	27
Cinema, fotografia e vídeo no arquivo de Moçambique. A reapropriação como alternativa à preservação das imagens em perigo de desaparecimento Catarina Simão	37
Passagem de imagens, imagens de passagem em <i>Mueda, Memória e Massacre</i> de Ruy Guerra: contos anti-coloniais de uma imagem reconstruída Salvatore Aromando	51
Imagens, relatos e discursos do pós-guerra civil (1977-1992) em Moçambique: análise do filme <i>A Guerra da Água</i> (1996), de Licínio de Azevedo Alex Santana França	65
Propostas de escuta no cinema de Sandro Aguilar Helder Filipe Marques Pereira Gonçalves	81
A recepção crítica de <i>Três Dias sem Deus</i> de Bárbara Virgínia Ricardo Vieira Lisboa	93
<i>Aquarius</i> e a luta pelo direito à saúde Sérgio Ricardo Soares	119
Formulações teóricas realistas na obra de Joaquim Pedro de Andrade Eduardo Tulio Baggio	135
O novo cinema <i>queer</i> a brasileira Anderson de Souza Alves	149

Introdução

A presente publicação reúne dez das vinte e três comunicações apresentadas durante as X Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 15 e 17 de maio de 2017 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Ao longo da última década, o cinema português tem sido uma preocupação central dos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da UBI, procurando contribuir para uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da prática cinematográfica entre nós e dando continuidade a um projeto desenvolvido pelo Labcom.IFP, na linha de investigação dedicada ao cinema, visando promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa.

Para além da natural importância para os alunos de Cinema da própria instituição, as Jornadas Cinema em Português têm-se consolidado nacional e internacionalmente como um espaço privilegiado e reconhecido de fórum sobre problemáticas atuais que juntam investigadores e professores que se dedicam ao estudo do cinema em língua portuguesa, com abordagens diversas.

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

Em suma, esta décima edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar.

Tematicamente, o presente volume pode ser dividido em três blocos. Um primeiro dedicado ao cinema moçambicano com textos de cinco investigadores que abordam o cinema de Moçambique a partir de diferentes perspectivas e metodologias: Paulo Serra, o conferencista convidado para abrir as Jornadas, propôs uma reflexão sobre o papel da imagem, nomeadamente cinematográfica, na construção da identidade moçambicana; o brasileiro Jorge Luiz Cruz estuda o caso do pioneiro Thomaz Vieira, figura central na introdução do cinema na então colónia portuguesa da África oriental; a portuguesa Catarina Simão apresentou uma contextualização da concepção do seu filme, corealizado com Chico Carneiro, sobre o percurso de Carlos Jambo, capitão-guerrilheiro e repórter fotográfico da luta pela independência moçambicana; o italiano Salvatore Aromando analisa as passagem de imagens e as imagens de passagem em *Mueda, memória e massacre* de Ruy Guerra numa perspectiva pós-colonial; o brasileiro Alex Santana França propõe discutir a relação entre cinema, história e memória através da análise do filme *A guerra da água* (1996) do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio de Azevedo.

O segundo bloco, dedicado ao cinema português, aborda dois casos de estudos bastante originais: Helder Gonçalves propõe uma análise pela “experiência perceptiva disfuncional” no cinema de Sandro Aguilar; e Ricardo Vieira Lisboa analisa arqueologicamente a recepção crítica de *Três dias sem Deus* de Bárbara Virgínia, a primeira longa-metragem de ficção sonora da cinematografia portuguesa a ser realizada por uma mulher.

Finalmente, no terceiro bloco, o foco é o cinema brasileiro: Sérgio Ricardo Soares estuda *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, a partir do discurso saudosista sobre tempos em que a sociabilidade urbana aparece mais suave e autêntica; Eduardo Tulio Baggio aborda o carácter realista das formulações

teóricas encontradas nas primeiras obras de Joaquim Pedro de Andrade; e Anderson de Souza Alves destaca e analisa a vaga de cinema *queer* brasileiro produzido entre 2013 e 2016.

A imagem escolhida para a capa da presente publicação foi gentilmente cedida pela investigadora e curadora Catarina Simão, sendo retirada do dossiê de imprensa do documentário *Djambo* (2016), co-realizado pela própria Catarina Simão e pelo moçambicano Chico Carneiro, que aborda a vida e percurso de Carlos Djambo, fotógrafo e militante independentista em Moçambique que documentou a luta pela independência e o período revolucionário. A escolha da imagem assinala o homenagem ao cinema moçambicano que foi destaque nesta edição das Jornadas.

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

Os editores

Frederico Lopes

Paulo Cunha

Manuela Penafria

KUXA KANEMA: O NASCIMENTO DO CINEMA COMO PARADOXO

Paulo Serra

Resumo: O filme de Margarida Cardoso não é, assim, um documentário sobre Moçambique, mas antes um documentário sobre documentários sobre Moçambique e os seus autores e, portanto, aquilo a que poderíamos chamar um meta-documentário. A autora está presente sobretudo pela ausência – ou contenção – necessária para tornar presentes os protagonistas do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*; o povo que é retratado nos documentários, os artistas e técnicos que criaram esse mesmo retrato. Nessa medida, o documentário de Margarida Cardoso é uma forma de resgatar, desde logo pelo título, a memória do jornal *Kuxa Kanema*, perdida nas latas abandonadas no arquivo do edifício em ruínas do ex-Instituto de Cinema de Moçambique. Também por essa razão, o texto que se segue refere-se mais ao jornal *Kuxa Kanema* do que ao documentário de Margarida Cardoso.

Palavras-chave: Cinema; Moçambique; Kuxa Kanema; Povo.

Introdução

Kuxa Kanema - O Nascimento do Cinema é um documentário de 2003, com a duração de 52 minutos, realizado por Margarida Cardoso na República de Moçambique.¹ O documentário começa com as imagens do arriar da bandeira portuguesa e o içar da bandeira moçambicana, logo seguidas das do discurso de Samora Machel a declarar a independência da República Popular de Moçambique, em 25 de junho de 1975.

1. Descrição mais completa disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/8274/Kuxa+Kanema+-+O+Nascimento+do+Cinema>

Reconhecendo o poder – e a utilidade – da imagem, em particular do cinema, o primeiro ato cultural do novo governo foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), que viria a produzir o *Kuxa Kanema*, um jornal cinematográfico semanal.² Cada episódio do jornal tinha cerca de dez minutos de imagens e sons, produzindo-se 8 cópias de 35 mm para passar em salas de cinema nos locais onde as havia, e cópias de 16 mm para passar nos locais onde não havia salas de cinema, e para os quais eram transportadas em carrinhas itinerantes oferecidas pela então União Soviética, em nome do “internacionalismo” e da “solidariedade”.

A narrativa do documentário de Margarida Cardoso vai intercalando imagens de lugares, nomeadamente os ligados ao Instituto Nacional de Cinema e ao *Kuxa Kanema*, entrevistas com realizadores e outros artistas e técnicos do Instituto, e partes de vários episódios do *Kuxa Kanema*, que foram produzidos ao longo de 11 anos, entre 1975 e 1986, no período que medeia entre a independência do país e a morte de Samora Machel.

1. O jornal *Kuxa Kanema* e o triplo nascimento do cinema

À primeira vista – que não é incorreta –, o jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* é um produto que visava aquilo a que os regimes marxistas ou aparentados chamavam a “educação do povo”, ou seja, o endoutrinação político e ideológico, feito de uma forma muitas vezes ingénuo e primária; e, portanto, um exemplo típico do funcionamento do cinema como “aparelho ideológico do Estado”, para utilizarmos a conhecida expressão de Althusser (1970). Não admira, assim, que uma das cenas mais repetidas nos vários episódios do *Kuxa Kanema* seja a do presidente Samora Machel a discursar ao “povo” – mesmo quando esse povo, maioritariamente constituído por camponeses, não percebe o português dos seus discursos, que tem de ir sendo traduzido para a língua dos ouvintes por um dos camaradas ao lado de Samora.

2. Segundo Andrade-Watkins (1995: 130), o INC de Moçambique terá seguido o modelo do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), onde também terá sido treinada grande parte do seu pessoal.

No entanto, os jornais cinematográficos não mostram apenas Samora: mostram também as crianças a aprender e ler e escrever, as pessoas a construir os edifícios de que precisam, a trabalhar nas fábricas e nos campos, a cantar e a dançar, a votar de para eleger os seus representantes, etc.. E, a partir de certa altura – muito cedo –, começam também a mostrar os massacres e as destruições provocados por aqueles a que chamam os “bandidos arnados” (a Renamo), que são apoiados pelos poderes racistas da Rodésia e da África do Sul.

Esta finalidade de educação política e ideológica é fundamental num país que ainda está longe de o ser: um território apenas recém-libertado da dominação colonial, habitado por milhões de trabalhadores e camponeses que falam muitas línguas diferentes, que não sabem ler nem escrever, que nunca ouviram rádio ou viram cinema e televisão e que, portanto, dificilmente poderiam ter o sentido da “comunidade imaginada” de que fala Benedict Anderson (1983). Precisamente por falarem diferentes línguas e por não saberem ler e escrever, a imagem em movimento era uma escolha não apenas óbvia como a mais pragmática. De facto, uma imagem nunca é muda: ela diz-me sempre algo, mesmo quando não fala, ou fala uma língua que eu não percebo. Daí que a imagem seja utilizada como forma de comunicação praticamente desde que existe o homem: nas grutas rupestres, nas pirâmides do Egipto, nas catedrais e igrejas medievais.

A vocação política e ideológica do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* revela-se, também, na caracterização que dele faz um dos entrevistados como um “cinema improvisado”, sempre mobilizado para filmar uma reunião, um encontro, um evento. Um cinema militante e de guerra, portanto.

No entanto, o jornal *Kuxa Kanema* é muito mais do que isso.

Kuxa Kanema significa “o nascimento do cinema” e, como se percebe logo à partida, nascimento num triplo sentido: nascimento da produção de um cinema próprio, moçambicano e popular, que nunca existiu; nascimento da fruição do cinema por parte de um povo que ou nunca o tinha visto ou tinha visto sempre o dos outros – e, assim, também os outros nele; e, terceiro

nascimento, nascimento de um cinema que explicita como um dos seus objetivos – e conteúdos – essenciais “*filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo*”.

Neste sentido, o jornal *Kuxa Kanema* é a tentativa de criar a imagem de um país através das suas próprias imagens fotográficas, num território que ou não possuía essas imagens – a maior parte da população, rural –, ou possuía apenas as imagens dos outros – as salas de cinema da capital e das outras cidades. O triplo nascimento do cinema não significa senão a aspiração ao nascimento singular de um povo no e através do cinema, de um cinema que parte do povo e a ele regressa.

Estamos, assim, perante uma espécie de alegoria da caverna platónica invertida: enquanto que os prisioneiros de Platão veem as imagens – as sombras – dos objetos reais/materiais projetadas no fundo da caverna, e o contacto com os objetos reais só se pode dar quando saem da caverna para o mundo visível, os moçambicanos a que se destina o jornal *Kuxa Kanema* verão primeiro os objetos reais/materiais e, só depois, projetadas no fundo da “caverna cinematográfica”, as suas imagens – as luzes –, graças às possibilidades da reprodutibilidade técnica.³

A aspiração materializada no jornal *Kuxa Kanema* envolve, desse modo, um primeiro paradoxo: é que o nascimento da imagem de uma nação, tentado pelo nascimento da imagem cinematográfica dessa nação, tem como protagonista e alvo uma população cuja maior parte nunca tinha visto imagens fotográficas ou ouvido som gravado.

Este paradoxo acaba por implicar um risco fundamental: o “risco da ofuscação”. Ou seja: tal como os prisioneiros de Platão são ofuscados pelos objetos reais e pela luz do sol que neles se reflete quando saem da caverna, também os povos moçambicanos, ainda que num sentido inverso do dos prisioneiros de Platão, correm o risco de ser ofuscados pelas imagens dos objetos reais e de cair na “idolatria” (FLUSSER, 1983/1998: 29) – na adoração das imagens

3. Sobre o mito da caverna de Platão como teorização do “dispositivo cinematográfico”, ver Baudry (1970; 1975; 1978).

que, de mediações entre o homem e o mundo, de representações ou mapas desse mundo, passam a constituir o próprio mundo e as próprias coisas. Como diz Flusser (Ibidem),

Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflecte imagens. Podemos observar hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, actualmente omnipresentes, ilustram a inversão da função imagética e remagicizam a vida.”

2. Um cinema entre o local e o global

Poderiam essas imagens de um povo e para um povo ser produzidas por cineastas outros que não os moçambicanos?

Para além de ser uma questão filosófica e estética, esta é sobretudo uma questão política, que merece a atenção de três grandes cineastas que coexistem em Moçambique, em ligação com o Instituto Nacional de Cinema, no ano de 1978: Ruy Guerra, que, regressado do Brasil em 1975, assume naquele ano a direção do Instituto, Jean Rouch e Jean-Luc Godard.

Jean Rouch chega a Moçambique em 1977, com financiamento do ministério da cultura francês, para fazer filmes com uma Super 8 e ajudar a formar cineastas no seu uso. A atividade de Rouch é descrita por Diawara (2012: 222) da seguinte forma: “Em Moçambique filmava todos os dias com os cervejeiros ou os trabalhadores do leite, processava em seguida o material e projetava-o para as mesmas pessoas que haviam sido filmadas, assim podiam vê-lo e fazer os seus comentários.”⁴

Por sua vez, Jean-Luc Godard é contratado pelo governo de Moçambique, em 1977 – e descontratado em 1978 –, para estudar a introdução do vídeo e da televisão no país. Aparentemente, o projeto de Godard seria o da criação de uma espécie de “anti-televisão”, feita pela própria população, conforme esta quisesse; no entanto, o projeto não foi aprovado pelo governo, e a

4. A tradução dessa passagem, bem como as dos outros textos em língua estrangeira citados a seguir, são da minha responsabilidade.

televisão viria a nascer em Moçambique apenas em 1979.⁵ Nesse mesmo contexto, Godard esboça também um projeto intitulado “*Naissance (d’une image) d’une Nation*”.⁶

Ambos os projetos falham, ainda que por razões diferentes.

No que se refere a Rouch, que já tinha trabalhado em países francófonos como a Nigéria, a Costa do Marfim, o Gana e o Mali, a reação dos cineastas africanos era já à partida muito pouco favorável, para dizermos o mínimo: “De facto, um dos celebrados comentários sobre Rouch foi de Sembene Ousmane, que disse que ‘olha-nos como insetos’. Rouch é um antropólogo: olha-nos como insetos.” (DIAWARA, 2012: 224). Como acrescenta Diawara (Ibidem), aqui “não se trata de estética ou de quem faz o quê”, mas de política: “[...] quando Rouch faz um filme, representa África e, ao fazê-lo, retira-nos o poder da autorrepresentação.”

Se é verdade que Rouch não quer ou não pode tomar consciência desta questão, filmando tudo o que aparece com a sua Super 8, talvez seja essa mesma questão que leva Godard a desistir do projeto que o tinha levado, a si e à Sonimage, a Moçambique nos anos de 1977 e 1978. Assim, se Rouch filma sem pensar, Godard não filma por pensar demais. Ou, como terá referido o então diretor do Instituto Nacional de Cinema, Ruy Guerra:

Ruy Guerra disse a Rouch “matas a encenação: o teu cinema não é cinema. Agarras a câmara e filmas. Sem encenação, não há cinema.” Ordenar coisas em frente à câmara com determinadas luzes e atuações não é cinema. Com Godard havia demasiada encenação, teorizando como posicionar uma imagem em frente à câmara, que câmara usar, como fazê-lo, quando, etc. Nunca terminava. (Ibidem: 225)

5. Ver informação no site da Televisão de Moçambique, disponível em: <http://www.tv.mz/index.php/sobre-a-tvm/breve-historial>.

6. Sobre a presença de Rouch e/ou Godard em Moçambique, veja-se Andrade-Watkins (1995), Diawara (1992; 2012), Fairfax (2010), Godard (1979; 1979/2014); Lopes (2016), Vieira (2015).

Contudo, as imagens do jornal *Kuxa Kanema* não são mudas; elas falam, e falam em português. Ora, no Moçambique de então – como ainda no de agora –, o português não só era a língua do ex-colonizador, como era falado por uma minoria, sobretudo urbana, falando os outros algumas dezenas de outras línguas.

Este segundo paradoxo – procurar construir a liberdade e a independência de um povo na língua dos ex-colonizadores desse povo – tem, na sua raiz, o mesmo objetivo da produção de imagens por moçambicanos para moçambicanos: a de construir uma identidade nacional para além de todas as diferenças culturais e regionalistas. Como diz o moçambicano Mia Couto num outro contexto:

O governo moçambicano fez mais pela língua portuguesa que os quinhentos anos de colonização. Mas não o fez por causa de um projecto chamado lusofonia. Nem o fez para demonstrar nada aos outros ou para lançar culpas ao antigo colonizador. Fê-lo pelo seu próprio interesse nacional, pela defesa da coesão interna, pela construção da sua própria interioridade. (COUTO, 2011: 182)

Desse modo, e para permitir a recepção por parte de todos, os jornais cinematográficos recorriam, muitas vezes, a traduções para as outras línguas de Moçambique, nomeadamente quando se tratava de discursos de Samora Machel.

3. O fim relativo do cinema como utopia

O ano de 1986 é o ano de todas as mortes, das reais e das simbólicas. Como nos refere o documentário de Margarida Cordeiro, que aqui praticamente parafraseamos, nesse ano Moçambique é considerado o país mais pobre do mundo, atingindo a guerra com a África do Sul o seu auge. Na maior parte das cidades, as salas de cinema estão destruídas, e o cinema móvel já só consegue fazer projeções nos arredores da capital. Deixando de ser visto pelo povo, e assumindo um cariz cada vez mais propagandístico, “*O cinema*

afunda-se com os sonhos de independência” (voz-off do documentário). Em outubro, Machel pede ajuda à comunidade internacional e, nesse mesmo mês, a 19, o seu avião é abatido quando sobrevoava a África do Sul.

A morte de Samora Machel significa o fim da I República moçambicana e o fim do cinema como único meio de propaganda. A televisão vai assumir o papel principal sobretudo a partir de 1991, ano em que um incêndio praticamente destrói as instalações, as máquinas e uma parte dos filmes do Instituto Nacional de Cinema. O edifício em ruínas do Instituto, com as bobines que restam fechadas em latas mais ou menos esquecidas, é a imagem-espelho do país que resta: “*existe sem existir*”, tudo o que se fez é como se não tivesse sido feito, diz uma entrevistada...

A guerra civil entre a Frelimo e a Renamo virá a terminar apenas em 1996. Filmando Maputo, diz-se no documentário (em voz-off) que “hoje, por todo o país, vários canais de televisão transmitem a imagem de um sonho que o povo jamais poderá alcançar. Privado do seu próprio passado, e do seu próprio presente, outro sonho – o sonho de um país diferente – já ninguém fala...”.

Pelo que me diz respeito, não subscrevo o diagnóstico do documentário de Margarida Cordeiro do povo moçambicano como um povo privado do seu passado e do seu presente – mesmo que a televisão cosmopolita e consumista tenha substituído o cinema autóctone e popular. Posso entender a tese de que as imagens da televisão, de outros, sobre outros e para outros, não são as do povo de Moçambique. Penso, contudo, que sobre a relação entre o passado e o futuro haverá que ter em conta, mais uma vez, as palavras de Mia Couto:

Num romance que estou escrevendo há uma personagem a quem perguntam: “E onde irás ser sepultado?”. E ela responde: “A minha sepultura maior não mora no futuro. A minha cova é o meu passado”. De facto, cada um de nós corre o risco de ficar sepultado no seu próprio

passado. Todos temos de resistir para não ficarmos aprisionados numa memória simplificada que é o retrato que outros fizeram de nós. (COUTO, 2011: 173-174)

Não tenho dúvidas que algo terá restado dos sonhos de Samora Machel de uma República Popular e dos cineastas moçambicanos de um cinema próprio.

Assim, ao fazer o balanço do trabalho realizado pelos homens e mulheres do Instituto Nacional de Cinema e do jornal *Kuxa Kanema*, diz Diawara no capítulo que, no seu livro sobre o cinema africano, dedica ao cinema da África Lusófona:

É claro que o Instituto de Cinema teve êxito na criação de um cinema nacional, enquanto outros países na África Lusófona pouco conseguiram. Quando se compara a produção nacional em Moçambique com outros países em África, conclui-se que, num curto período de tempo, conseguiu mais do que os seus homólogos. (DIAWARA, 1992: 101)

Pelo menos em termos quantitativos, o resultado é impressionante; entre 1976 e 1991, o Instituto Nacional de Cinema produziu treze longas-metragens, 119 curtas-metragens e 395 episódios semanais do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*. (ANDRADE-WATKINS, 1995: 141; LOPES, 2016: 7).

No mesmo sentido, Claire Andrade-Watkins (1995: 139) afirma que “o Instituto de Cinema de Moçambique tornou-se o centro mais poderoso de cinema indígena politicamente comprometido e economicamente inovador no continente de África.” Em consequência disso, “Moçambique, assumido já um papel de liderança no desenvolvimento cinematográfico na região, estava pronto para se tornar o modelo do futuro do cinema Africano” (Ibidem: 142).

Nesse mesmo resultado, e como parte do sonho dos homens e mulheres do jornal *Kuxa Kanema*, devemos incluir o trabalho de realizadores moçambicanos, ou que adotaram Moçambique, como Ruy Guerra, Licínio de Azevedo, Camilo de Sousa, Isabel Noronha, Sol de Carvalho, Pedro Pimenta, Orlando Mesquita Lima ou Chico Carneiro (Lopes, 2016).

Conclusão

É praticamente impossível refletirmos sobre o jornal *Kuxa Kanema* sem pensarmos no título do projeto *Naissance (d'une image) d'une Nation*, de Godard (1978) – um título que evoca, por sua vez, o filme *The Birth of a Nation*, de David Griffith (1915).

Aquilo que o título de Godard faz, ao colocar o termo “imagem” entre parêntesis, é precisamente tornar mais explícita a ideia que subjaz ao filme de Griffith: a de que o nascimento de uma nação é possível através do nascimento de uma imagem dessa nação pelo/no cinema – ou, em termos de Benedict Anderson (1983/2006), que o cinema pode ser o meio para que uma comunidade se possa imaginar a si própria como nação.

Que essa ideia estava subjacente a *The Birth of a Nation* não merece dúvidas. Como refere Rogin (1985: 151), apesar de os três sulistas que de uma forma ou outra estiveram envolvidos no filme – David Griffith, Thomas Dixon e Thomas Woodrow Wilson – divergirem sobre o significado do mesmo ou da história à qual ele se referia, partilhavam um mesmo projeto: o de que *The Birth of a Nation* fosse visto “como a memória cinematográfica, no duplo significado desse termo, através da qual os americanos deveriam entender o seu passado coletivo e perspetivar o seu futuro.” E, interpretando um conhecido dito de Griffith – “*The Birth of a Nation* deve mais ao meu pai do que a mim” – Rogin (Ibidem: 159) acrescenta que o filme “Não celebra a restauração do patriarcado sulista, mas o nascimento de uma nova nação. E localiza a realidade não no mundo visto, pastoral ou moderno, mas na imagem cinematográfica e no olho da câmara.”.

Ora, esta ideia do cinema como meio para uma comunidade se imaginar como nação – comum ao jornal *Kuxa Kanema*, ao projeto de Godard e ao filme de Griffith – não pode deixar de nos colocar pelo menos três questões:

1. A “comunidade imaginada” de que nos fala Anderson é o resultado não só de outros meios de comunicação que não o cinema, com outras propriedades e exigências intelectuais – o jornal e o livro, ou seja, a escrita, a imprensa e a leitura –, mas também de processos muito longos, em regra de séculos, envolvendo um trabalho demorado de construção de uma memória e de uma identidade comuns. Ora, em que medida é que um meio audiovisual como o cinema, e em tempo relativamente curto, poderia (poderá) produzir uma tal “comunidade imaginada”?
2. Como o mostra a história universal, a construção da imagem de uma nação está longe de ser consensual, sendo objeto de disputa e de controvérsia por aqueles que não se sentem representados ou se sentem mal representados – de tal modo que a imagem de uma nação não é senão, na maior parte dos casos, a imagem de uma parte dessa nação que é imposta, de forma hegemônica, à outra parte. Como não poderia deixar de ser, isso acontece também com *The Birth of a Nation* e a sua exclusão dos Negros,⁷ e com o jornal *Kuxa Kanema* e a sua exclusão dos (por ele chamados) “bandidos armados”. Ora, dada a maior potência do cinema para construir a imagem de uma nação – uma imagem constituída de “verdadeiras” imagens –, não contribuirá ele ainda mais do que outros meios para a hegemonia ao nível da representação?
3. Diferentemente de *The Birth of a Nation*, que é uma ficção, *Kuxa Kanema* é um jornal cinematográfico, do gênero documentário; para além disso, enquanto o primeiro tem um autor (ou um autor predominante), o segun-

7. Como refere Eisenstein, confesso admirador de Griffith: “Finalmente, entre os elementos mais repelentes nos seus filmes (e há-os), vemos Griffith como um apologista declarado do racismo, erigindo um monumento em celuloide ao Klu Klux Klan, e juntando-se ao seu ataque aos Negros em *O Nascimento de uma Nação*. (Eisenstein, 1949: 234). Recorde-se que Griffith atribui, ao Klu Klux Klan, um papel decisivo no nascimento da nação americana: “Interrogado sobre a razão pela qual chamou ao seu filme *The Birth of a Nation*, Griffith respondeu: “Porque ele é ... A Guerra Civil foi travada há cinquenta anos. Mas a verdadeira nação só existiu nos últimos quinze ou vinte anos O nascimento de uma nação começou ... com o *Ku Klux Klan*, e nós mostrámos isso”. (Griffith citado em Rogin, 1985: 151)

do tem múltiplos e variados autores. Ora, será que o documentário, dada a sua propensão para suscitar uma interpretação naturalista por parte dos espectadores, tem o mesmo poder “imaginante” que a ficção? E o facto de um filme, ficção ou documentário, ser o produto de vários autores possibilitará o mesmo tipo de unidade propiciada por um único autor, não levará à ambiguidade e ao “conflito das interpretações”?

Que a conclusão deste nosso texto não possa deixar de ser interrogativa não é, para nós – que entendemos o pensar mais do lado das questões que das respostas, das dúvidas que das certezas –, o menor dos méritos do documentário *Kuxa Kanema*, de Margarida Cardoso.

Que prestou, assim, um serviço inestimável não só à história em geral, ou à história do cinema, mas também à teoria deste meio e desta arte.

Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. (1970). “Idéologie et appareils idéologiques d’État (Notes pour une recherche)”, in *La Pensée*, 151, 3-38.
- ANDERSON, B. (1983/2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (3rd ed.). London: Verso.
- ANDRADE-WATKINS, C. (1995). “Portuguese African cinema: historical and contemporary perspectives: 1969 to 1993”, in *Research in African Literatures*, 26 (3), 134 -150.
- BAUNDRY, J.-L. (1970). “Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base”, in *Cinéthique*, 7/8. 1-8.
- BAUNDRY, J.-L. (1975). “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, in *Communications*, 23, 56-72.
- BAUNDRY, J.-L. (1978). *L’effet cinema*. Paris: Éditions Albatros.
- CONVENTS, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival.

- COUTO, M. (2011). “Luso-afonias - a lusofonia entre viagens e crimes”, in *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (pp. 173-188). São Paulo: Companhia das Letras.
- DIAWARA, M. (1992). “Film productions in Lusophone Africa: toward the Kuxa Kenema in Mozambique”, in *African cinema: politics and culture* (pp. 88-103). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- DIAWARA, M. (2012). “Sonimage en Mozambique”, in *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2, 216-233. (Disertación en el Instituto Suizo, Nueva York, 4 de octubre de 1999).
- EISENSTEIN, S. (1949). “Dickens, Griffith, and the film today”, in *Film form: essays in film theory* (pp. 195-255). New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- FAIRFAX, D. (2010). “Birth (of the image) of a nation: Jean-Luc Godard in Mozambique”, in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3, 55–67.
- FLUSSER, V. (1983/1998). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GODARD, J.-L. (1979). “Le dernier rêve d'un producteur”, in *Cahiers du Cinéma*, 300, 70–129.
- GODARD, J.-L. (1979/2014). *Introduction to a true history of cinema and television*. Montreal: Caboose.
- LOPES, J. S. M. (2016). “Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória”, in *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5 (2), 1-30.
- ROGIN, M. (1985). “The sword became a flashing vision: D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*”, in *Representations*, 9, 150-195.
- VIEIRA, S. (2015). “O nascimento do cinema moçambicano”, in Lopes, F.; Cunha, P. & Penafria, M. (Eds.) (2015). *Cinema em Português: VII Jornadas* (pp. 69-85). Covilhã: Labcom.IFP, Universidade da Beira Interior.

THOMAZ VIEIRA E A CHEGADA DO CINEMA EM MOÇAMBIQUE

Jorge Luiz Cruz

Resumo: Neste texto trataremos de alguns aspectos da chegada do cinema em Moçambique que ainda carecem de estudos. Assim, destacaremos as participações do engenheiro português José Onofre, que foi o responsável pela primeira sala de exibição de filmes na capital, então Lourenço Marques, o bracarense Manuel Augusto Rodrigues (1870-1944) e o português de Pardelhas, Thomaz Vieira (1878-1974), proprietário de uma das primeiras empresas de cinema ambulante de Moçambique que, com esta iniciativa, atravessou todo o país exibindo filmes portugueses e estrangeiros entre os anos 1930 e 1940.

Palavras-chave: Thomaz Vieira; Moçambique; Cinema; Audiovisual; Artes.

O cinema chegou em Moçambique, como na maioria dos países, pela iniciativa de alguns visionários e comerciantes que queriam explorar a então nova tecnologia a serviço do entretenimento. Em Moçambique, conforme escreveu Convents (2011: 50), logo “no início do século XX o engenheiro civil português José Onofre aluga às autoridades coloniais em Lourenço Marques, na Praça 7 de março, uma barraca para apresentar filmes”, o então Salão Onofre. Poucos anos depois, a matéria intitulada *Novos cinematógrafos*, em *O futuro*, de 05/12/1907, informa a inauguração de um

[...] novo cinematógrapho na Rua Lapa [nomeado Salão Edison], junto ao estabelecimento do Sr. Manuel Rodrigues. Amplo, com ventoinhas eléctricas

e, sobretudo, com uma grande variedade de fitas recebidas diretamente da casa Pathé. São proprietários os Srs. Manuel Augusto Rodrigues e Catena. No Café Paris também vai começar a funcionar um outro cinematographo. Ao que consta, um conhecido fotógrafo desta cidade instalará brevemente outro aparelho a funcionar e realizar-se-á no próximo dia 11 no Teatro Primeiro de Janeiro a primeira sessão experimental. Parece que mais dois conhecidos comerciantes vão também inaugurar brevemente outro cinematographo (Ibidem).

Estes exibidores trabalhavam com imensas dificuldades, além do crescente número de salas comerciais na cidade, elas tinham o seu público reduzido à população de pele clara, pois, como anota Reynolds, os “[...] primeiros cinemas moçambicanos nunca foram destinados a atender as necessidades de lazer da [numerosa] população negra” (REYNOLDS, 2015: 23), portanto é “desnecessário dizer, que não se esperava [nestas salas] as presenças dos mineiros negros, dos estivadores portuários e dos trabalhadores Chibalo¹ rurais” (Ibidem); tinham também dificuldades de ordem tecnológica, pois o *Cinematographo* do Sr. Onofre, por exemplo, pagou o preço de ser pioneiro, e embora a população estivesse “entusiasmada a ver a maravilha exibida dentro daquele barracão, [...] sai dali sufocada de calor, pois Onofre, nas pressas, esquecera-se de instalar ventoinhas. [Mas] O empresário corrige logo o erro, pelo que se depreende das colunas do jornal *O futuro*, de 31 de Novembro de 1907” (*Maputo 120 anos*, em linha). E ainda mais, como as sessões destas salas aconteciam à noite, por volta das 21 horas, eles tinham muitos problemas nas projeções porque a luz elétrica era precária e, parecidos, mal distribuída e os filmes eram, nas palavras de Convents:

mal iluminados, por vezes desfocados ou muito tremidos, [e] era frequente o filme partir-se ao meio do espetáculo ou então falhar corrente elétrica que alimentava quase sempre mal, a maquina de projeção. Acendiam-se velas. E quando a avaria era mais séria, o proprietário do

1. Trabalhadores em regime de semiescravidão.

Cinematógrafo cumprimentava os espectadores, desmanchava-se em cortesias, pedia desculpas pelo sucedido e lhes devolvia o preço dos bilhetes ou revalidava-os para o próximo espetáculo. Ninguém [no entanto] se zangava com o percalço” (CONVENTS, 2011: 50).

Cabe observar ainda que já se exibiam então fitas coloridas, mesmo em Moçambique, isto “pelo primitivo processo em que as operárias parisienses, hábeis e mal remuneradas, coloriam pacientemente a pincel, como nos bilhetes postais da época, os milhares de quadradinhos de celulóide nos laboratórios da Pathé” (Ibidem). E mais, como atesta a página *Maputo 120 anos*, o cinematógrafo cuidava muito bem da *bomboniére* desde os primórdios e já vendia guloseimas nos intervalos da programação. Tudo com o objetivo de *causar sensação* e, é claro, levar o público às salas.

Também com a intenção de conquistar o público, estas salas apresentavam programações mistas, isto é, mesclavam a novidade, o cinematógrafo, com o tradicional e conhecido, neste caso, a música. E os senhores Onofre e Rodrigues também concorriam nas variedades, pois, ainda segundo o site,

esses salões [...] não se aguentavam só com fitas. Davam-se aí também bons espetáculos de teatro e concertos [...]. Enquanto José Onofre anunciava, em 1908, a apresentação da sensacional Madame Nellie Pearse, que ele fora buscar a Johannesburg para ‘cantar canções escocesas e inglesas’ no seu salão, [...] o Manuel Rodrigues, que era homem de opiniões, anunciava [...] a apresentação das insinuantes espanholas ‘Irmãs Truias’, que mandara vir de Lisboa (*Maputo 120 anos*, em linha).

Estas primeiras salas da então Lourenço Marques ficaram pequenas e o Sr. Manuel Rodrigues inaugurou, em 8 de setembro de 1913, no lugar onde funcionava o Salão Edison, à rua Lapa, o Teatro Gil Vicente, projetado pelo arquiteto Ferreira da Costa. Esta sala tem inequívoca importância para a história da exibição audiovisual do país pois, segundo Convents (2011: 50), “em março de 1931 instala Manuel Rodrigues, em exploração permanente, a

primeira aparelhagem sonora, então a última maravilha do cinema, timidamente iniciada em 1926 pela Vitaphone, em Nova York”.

Ainda segundo Convents, “o anuário de Lourenço Marques de 1914 indica duas salas de cinema: o Teatro Varieté, na rua Araújo, com 1.803 lugares, e o Teatro Gil Vicente, na rua Lapa, para 872 espectadores” (Ibidem: 55), e que “estas duas salas programam filmes todas as noites” (idem), o que demonstra claramente o sucesso deste tipo de entretenimento e ainda, segundo Convents, em seguida as autoridades já começam a cobrar impostos das salas de cinema (Ibidem: 50)².

O Cinema ambulante

Os moçambicanos do interior também tiveram desde cedo contato com o cinema, é que “ao lado do cinema comercial existe desde os anos quarenta também um cinema ambulante organizado pelas autoridades como em Portugal” (Ibidem: 181; nota 357). Maria do Carmo Piçarra registrou estas atividades ao anotar que já “quando foi criado, em 1933, o Secretariado da Propaganda Nacional teve, por via do seu director, a consciência da importância do cinema” (PIÇARRA, 2011: 25). Portanto devemos destacar que, já em Portugal, segundo o catálogo da exposição Catorze anos de Política do Espírito – Apontamentos para uma exposição, aponta que:

desde 1937, os cinemas ambulantes [de Portugal] realizaram – nestes dez anos – 2.235 espectáculos, a que assistiram 2.304.570 pessoas, tendo falado (a abrir muitas das sessões realizadas) 1.585 oradores das localidades que se associaram com entusiasmo a esta iniciativa cultural. Em 1946, durante seis meses, [o] cinema ambulante do SNI percorreu o arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos, a que assistiram

2. Convents (2011: 55) informa ainda que “o valor do imposto é calculado em função do número de lugares da sala” e não, como é hoje, sobre o número de ingressos vendidos.

230.700 pessoas, tendo falado 70 oradores; localidades houve, nesse arquipélago, que viram então o cinema pela primeira vez” (Catorze anos de Política do Espírito, 1948: 13-16).

Nas palavras de Maria do Carmo Piçarra, o Governo português com “a criação do Cinema Popular Ambulante do SNI procurou dar resposta à escassez de salas de cinema – no início da década de 40, eram 250 em todo o continente” (PIÇARRA, 2011: 26). O que mostra, assim, que a iniciativa do cinema ambulante já existia na metrópole antes de chegar à África portuguesa.

O actor Thomaz Vieira

Neste percurso, então, conforme anota Convents (2011: 181), “[...] nos anos trinta e quarenta os indígenas do interior descobrem também o cinema com o cinema ambulante do português Thomaz Vieira (1878-1974)”, que para além da

sua atividade como actor, a que se dedicou na primeira fase da sua vida activa, aos 53 anos virou-se para a difusão do cinema e criou em Moçambique a primeira companhia de cinema ambulante, percorrendo com um carro caravana (mais tarde batizado *Quo Vadis*) todas as cidades e sertões do interior daquela colônia, durante mais de 35 anos. Em 1967, publica um livro de memórias, ‘Autêntico testemunho de vida, um texto antropológico de um observador atento da sociedade do seu tempo’ (ALVAREZ, 2006: 79).



Fig. 1 - Capa do livro *O homem que morreu 4 vezes... Memórias de um actor*, de Thomaz Vieira, 1967.

Nesse livro, Vieira conta o motivo pelo qual abandona a carreira de ator: “Tive sempre a fama de ser muito rico [...]; e por causa dessa fama sofri o maior desgosto da minha vida e que foi a causa principal de eu abandonar a minha profissão” (VIEIRA, 1967: 395). Cabe ressaltar ainda que este livro, escrito e publicado pelo próprio Vieira, foi intitulado *O homem que morreu 4 vezes... Memórias de um actor*, das quais transcrevo a sua primeira morte, em que Vieira, já em Moçambique, responde a oferta de um amigo para levar notícias suas aos colegas em Portugal, escreve:

Ora, eu tinha abandonado a profissão teatral devido à falta de humanidade que a gente de teatro usava nesse tempo; e encontrava-me em África, para onde tinha me exilado voluntariamente, para me fazer esquecer do meio teatral da Metrópole; quando o rapaz me falou em *Colegas*, foi como se me tivesse chegado um ferro em brasa! Meio irritado, mas contendo-me dentro dos limites da boa educação, disse-lhe: – a esses, diga-lhes que... *morri!* Talvez isso abrande as suas invejas, ou as excite. *Diga-lhes que morri desgraçado, que queria comer um prato de sopa e não o tinha!!!* (VIEIRA, 1967: 480).

O amigo o fez e como resultado disto, a notícia se espalhou na Metrópole e foi ao ar, pelo rádio, nas seguintes palavras: “consta em Lisboa, nos meios teatrais, que faleceu em África o actor Thomaz Vieira” (Ibidem: 481), e o autor ressalta na sua biografia: “e eu morri pela primeira vez” (Ibidem).

Thomaz Vieira e o cinema ambulante: primeiras impressões



Fig. 2 – Retrato de Thomaz Vieira (1878-1974) aos 53 anos, em 1931, quando chegou em Moçambique.

Thomaz Vieira chegou em Moçambique, na então Lourenço Marques, no Vapor *Nova Lisboa*, a 19 de abril de 1931, portanto aos 53 anos de idade, já com os cabelos brancos, como ele parece gostar de destacar, com um projeto arquitetado na cabeça, mas sem dinheiro e com muitas dúvidas.

Na verdade, o Thomaz Vieira, como antecipei, era ator, mas, nas suas próprias palavras, “como não tinha habilitações para mais que não fosse o teatro, enveredaria por um seu derivado – o cinema” (Ibidem: 473), assim acreditando, ele

ia com a fé de que um cinema ambulante pela província talvez fosse negócio, dado que ainda não era muito conhecido; havia ainda muita gente pelo interior que nunca o tinha visto: só era conhecido no nome. E era verdade! Mostrei-o pela primeira vez a muitas pessoas já de avançada idade (Ibidem: 472-473).

Com estas ideias, então, Thomaz Vieira iniciou a grande aventura de levar o cinematógrafo ao interior de Moçambique ainda nos anos 1930.

O início da odisseia de Thomaz Vieira

Ao chegar em África, então, Vieira visitou alguns amigos e recebeu “informações importantíssimas sobre as atividades cinematográficas da província” (Ibidem: 472) do Sr. Manuel Augusto Rodrigues, proprietário do Teatro Gil Vicente, que não lhe pode ajudar com recursos “porque montara havia pouco tempo o cinema sonoro e estava cheio de encargos” (Ibidem: 472), mas, ainda nas palavras de Vieira, “fornecera o endereço da empresa fornecedora de filmes de Johannesburgo” (Ibidem: 473). E assim, contando com diversos amigos, como o próprio Manuel Augusto Rodrigues e o seu filho César Augusto Rodrigues, que o Vieira conseguiu levar adiante o seu empreendimento.

É digna de nota a impressão geral que Vieira teve da exibição do cinematógrafo em Moçambique quando lá chegou, no ano de 1931, nas suas palavras: “no Chai-chai [...] havia um barracão de cinema e sua respectiva máquina, propriedade de um indivíduo qualquer, que o não explorava pela mesma razão – falta de filmes e de... público. A terra era muito ingrata; meios de transporte também muito maus, quer por mar como por terra” (Ibidem: 472).

E Vieira continua a sua impressão:

Em Inhambane estava a construir-se um barracão junto do velho Clube Inhambane, o mais velho da província, destinado a explorações cinematográficas. As máquinas eram propriedade do Sr. Bispo, um indivíduo também proprietário de uma barbearia, que as alugaria ao clube. No

Chinde havia uma máquina, propriedade de um Sr. Beirão, porém avariada. Em Quelimane havia máquinas, propriedade dum Sr. António de Oliveira, mas não havia casa; fora alugada para armazém de uma firma, mas havia cadeiras. Na Ilha de Moçambique havia um teatro-cinema, mas sem filmes. De longe em longe uma sessão, quando estava algum vapor no porto, que cedia um filme. Era propriedade do Sr. António Maria de Almeida, chefe da Estação do Caminho de Ferro, e do Sr. Adriano Caseiro. Não havia em toda a província mais localidade alguma que pudesse manter um cinema, mesmo precariamente [...] (Ibidem: 472-473).

Vieira começou o negócio do nada, pois nem dinheiro tinha. Nesse contexto, então, ele iniciou o seu projeto de exibição de filmes pelo interior de Moçambique nas seguintes condições, como ficou acordado com a empresa de Johannesburg, conforme anotou: “cada programa completo custará 5 libras (fiz contrato para 5), apenas um mês e fica a enviar os outros pagamentos mensalmente. Era ótimo, porque não havia empate de capital, além deste mínimo” (Ibidem: 475). E contava ainda com uma dificuldade, pois,

como ainda era época do cinema mudo e as legendas estavam gravadas sobre os próprios filmes, era necessário (e até necessário pelas leis portuguesas) apresentar essas legendas traduzidas em português e projetá-las no roda-pé do écran por uma máquina independente da de cinema, que funciona ao lado. Era necessária uma máquina de projetar anúncios de vidro, luminosos; este sistema já era, e ainda hoje [1974] é, usado por todos os cinemas de Lourenço Marques, passando as legendas em português, datilografadas em papel celofane [...] (Ibidem: 475).

Com isto, então, principiou, nas palavras de Vieira, “a maior e [mais] improdutiva odisseia de toda a minha vida!” (Ibidem: 475).

Palavras finais: um pouco de reconhecimento antes da sua morte

Por fim, cabe ressaltar que o Vieira, após as muitas mágoas que acabaram por o levar a Moçambique, e teve o reconhecimento do seu trabalho no programa *Intervalo*, da Emissora Nacional de Radiodifusão, na segunda-feira,

dia 22 de abril de 1974, pouco antes de sua morte, e segundo consta do roteiro do Programa número 938, foi lida pela radialista Raquel Valdez uma carta sua, em cuja resposta, dada pelo radialista Varela Silva, anota “[...] uma célebre tournée com cinema ambulante pelas nossas províncias ultramarinas [...]”, em seguida diz: “uma bonita ovação, tem muitos panos! – Não era assim que se dizia? Pois o aplauso da sua vida artística tem já 96 anos e sem ‘claque’. Bravo!” (*Espectáculo*, 1974: 11), e conclui com as seguintes palavras: “nosso querido Tomaz Vieira, até sempre e obrigado por tudo o que o Teatro lhe mereceu” (Ibidem).

Referências bibliográficas

- ALVAREZ, J. C. (2006). “Rumo à África: contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)”, in *Camões: Revista de letras e culturas lusófonas*, n.º 19, dezembro: 64-79.
- BARBOSA, J. L. (2013). Entrevista a Gabriela Moreira, in *Cadernos Kugoma, Moçambique, Fórum de cinema de curtas-metragens*, Ano 0, n. 0, julho: 36-48.
- Catorze anos de Política do Espírito – Apontamentos para uma exposição (1948). Lisboa: SNI.
- CONVENTS, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival.
- Maputo 120 anos* (s.d.). Disponível em < <http://maputo120anos.9f.com/gil.htm> >. Acedido em 20-III-2017.
- PIÇARRA, M. C. (2011). *Salazar vai ao cinema II – A Política do Espírito no Jornal Português*. Lisboa: Della Design.
- Espectáculo* (1974). Roteiro do programa com aprovação da censura. Lisboa: Rádio Nacional de Difusão, 22 de Abril.
- REYNOLDS, G. (2015). *Colonial cinema in Africa: origins, images, audiences*. North Caroline: MacFarland Company, Inc. Publishers, 2015.
- VIEIRA, T. (1967). *O homem que morreu 4 vezes... Memórias de um actor*. Viseu: Éden Gráfico.

CINEMA, FOTOGRAFIA E VÍDEO NO ARQUIVO DE MOÇAMBIQUE. A REAPROPRIAÇÃO COMO ALTERNATIVA À PRESERVAÇÃO DAS IMAGENS EM PERIGO DE DESAPARECIMENTO

Catarina Simão

África precisa tanto de imagens quanto de proteínas.

António Quadros (circa 1975)

Resumo: Em 2016, o projecto de documentário *Djambo* foi o vencedor do concurso CPLP-DOCTV por Moçambique. Este filme vem atualizar o inquérito ao arquivo de imagens (fotografia, cinema e vídeo) na linha de outros documentários anteriores, como *Kuxa Kanema – O nascimento do Cinema* (2003) e *Cinema as Foreign Exchange* (1984), onde a reapropriação dos arquivos em novas produções se tornou uma alternativa à sua preservação.

Palavras-chave: Moçambique; Arquivo; Fotografia; Cinema; Vídeo.

Fazer imagem em Moçambique, não pode ser o mesmo que fazê-lo em qualquer outro lugar do mundo, quando as primeiras entradas em cena dão-nos conta do esforço contra cíclico da sua inscrição – com o cinema e a fotografia insubmissos nas cidades durante o Estado colonial, ou na frente da luta pelas mãos de um colectivo de guerrilheiros-fotógrafos. E a mesma afirmação desassombrada tem sentido quando pensamos no conjunto das outras produções de conhecimento em Moçambique. Falar do outro é prever-lhe a morte, mas admitamos que num país tão provocado pela história, pelas convulsões rápidas e violentas, é inevitável

a atração pela excepcionalidade desse percurso, sobretudo se chegamos carregados (ainda) com dilemas em relação à história colonial, e com sentimentos, mais do que com uma sede científica, para poder ver a inteligência que articula as coisas e tentar encontrar como descrevê-la de uma forma que lhe faça justiça.

Filmes que abrem caminho

Sobre o poder da história na sua relação com as imagens, já Margarida Cardoso havia realizado em 2003, o popular documentário *Kuxa Kanema – O nascimento do Cinema*. Este filme é por sua vez o sucessor de um documentário britânico menos conhecido, de 1984, *Cinema as Foreign Exchange: Zimbabwe, Madagascar, Mozambique*. Este documentário em três partes – cada uma delas referente à cinematografia de cada um dos três países – foi produzido por Simon Hartog, e resultou da sua experiência de alguns anos a estruturar em Moçambique a nova indústria de “cinema do terceiro mundo”. Nestes dois filmes, distantes de quase 20 anos, encontra-se entrevista uma mesma questão de prova: filmar a história das imagens em Moçambique para recuperar e atualizar a essência de uma genealogia de produções únicas, face à iminência do seu desaparecimento.

Chamarei “arquivo” ao que poderia chamar simplesmente material de arquivo, ou a sua apropriação, de modo a poder expandir o trabalho teórico desenvolvido sobre o arquivo imaginado no Ocidente, para outras situações. No caso de Moçambique, “arquivo” defende-se bem enquanto “conjunto dos vários lugares nos quais o passado depositou algum tipo de rasto material”. O mais comum é o formato de documento escrito, em papel, jornais, mapas e cartazes, a fotografia, branco e preto e cores, negativos fotográficos, formatos variados e descontinuados de vídeo e filme 16, 8 e 35 mm.

A resistência ao apagamento do arquivo não se enfrenta apenas com a dificuldade que advém da ação do tempo sobre a matéria; mas a sobrevivência a estratégias de esquecimento várias, como podem ser a censura política, a destabilização social, e mudanças rápidas entre fases ideológicas que em Moçambique se sucederam em negação radical com a anterior. Para além

disso, em Moçambique não existe o perigo de se confundir o passado com o aparato do Estado. Os arquivos de imagem são de difícil acesso, e por isso são olhados com desconfiança pelo comum dos cidadãos pela presença oficial que representam. Por outro lado, os desafios materiais e técnicos de visionamento, no caso das imagens em movimento, são grandes bloqueios a ser ultrapassados¹, requerem tratamento especializado que é difícil definir mesmo dentro de uma visão estratégica para o arquivo que se traduza em formação e em investimento na atualização e recuperação das máquinas. Qualquer um dos processos possíveis de conduzir no sentido de salvar o arquivo jamais apresentará uma velocidade de recuperação superior ao factor de degradação dos materiais. Algumas particularidades que surgem nos arquivos são disso consequência: a descoberta da desmagnetização total de várias coleções únicas de vídeo, ou o recurso ao telemóvel para gravar no ecrã da moviola um filme de tal forma degradado que não iria resistir a um novo passe.

Independentemente das causas, o arquivo que não pode ser reapropriado tem anunciada a sua mais certa sentença de destruição. Os cineastas moçambicanos fazem agora outros filmes. Contudo, o peso da radicalidade dessa experiência é o que animará certamente aqueles que evocam o arquivo metaforicamente nas suas produções, conformando-o a outras formas paralelas de resgate da memória. Em particular com reconstituições históricas² e cenas onde personagens comuns reproduzem vivências da guerra, e que de outra forma se perderiam. É neste mesmo quadro que se intensifica a vontade de cineastas internacionais que encontraram a forma direta de contar a história das imagens em Moçambique³. Transferir o arquivo todo para um só filme é uma utopia que se entrevê nessas criações, uma vez que

1. O Instituto Nacional de Cinema (INC) sofreu um incêndio em 1991, que atingiu as salas do laboratório e de visionamento e a parte do edifício onde estava armazenada uma grande quantidade de filmes para distribuição. Todo o material que se encontrava nessas salas se perdeu e só foi recuperada a possibilidade de visionamento, ainda que com deficiências, nos anos 2001-2002 com a produção do filme de Margarida Cardoso, e depois em 2008-2009 com o projeto de cooperação entre o INC (renomeado INAC em 2000) e a Cinemateca Portuguesa.

2. A obra de Licínio de Azevedo tem, por exemplo, vários títulos desenvolvidos com base na reconstituição de acontecimentos reais, com entrevistas longas a personagens reais.

3. Curiosamente, tanto *Kuxa Kanema* quanto *Foreign Exchange* foram produzidos para televisões estrangeiras, a Arte (Franco-Alema) e a Channel 4 (Britânica), respectivamente.

cada fragmento de segundo de imagem de arquivo utilizado num novo filme arrasta consigo um manancial de relações históricas e políticas do passado. Essa utopia é um gesto consciente e é usada como lente crítica, como o espaço imaginado que desbloqueia uma percepção real sobre a história.

Em 2016, o documentário *Djambo*⁴, vem acrescentar um novo inquérito ao arquivo de imagem (fotografia, cinema e vídeo) contribuindo para a configuração de um espaço potenciado pelos dois filmes anteriores, onde a reapropriação dos arquivos encontra alternativa à preservação das imagens em perigo de desaparecimento. Trata-se do filme que ganhou o concurso do programa CPLP-DOCTV por Moçambique, na edição de 2016, e no qual fui coautora na realização, roteiro e montagem com Chico Carneiro⁵. O edital do concurso apontava para um modelo de produção inspirado no mundo e não no texto, algo que ficaria restrito ao concurso que aconteceu em paralelo – o programa FIC – que se destinava a ficção baseada em textos de autores moçambicanos. Neste programa, *Djambo* apresentou-se como um documentário que acompanha a vida de Carlos Jambo, um antigo fotógrafo-guerrilheiro que o filme acompanha numa viagem de revisitação aos locais onde documentou, em imagens, a Luta de Libertação Nacional.

Na comunicação das X Jornadas Cinema em Português, falei a partir de excertos e fragmentos de arquivo citados neste filme, assim como a partir das notas da pesquisa desenvolvida durante 2015 e 2016. Pretendia mostrar como os arquivos, a sua política e volatilidade se tornaram não só parte narrativa, como levaram a opções formais particulares no tratamento das imagens que são citadas; e onde até o humor no tom geral do filme assume uma função de desconstrução do arquivo.

4. *Djambo* foi lançado em pré-estreia em Moçambique em Abril 2017, mas ainda permanece sem estrear em Portugal na data desta comunicação.

5. Chico Carneiro é cineasta e fotógrafo brasileiro, radicado em Moçambique desde 1983 – tendo adquirido a nacionalidade moçambicana. No Brasil, trabalhou com grandes nomes do cinema brasileiro: Jorge Bodansky e Orlando Senna em *Iracema-Uma transa Amazônica* (1975), Hector Babenco com *Pixote* (1980) e com Léon Hirzsmann em *ABC da Grève* (1990). O seu percurso em Moçambique ficou ligado às mais importantes estruturas de produção de cinema não-estatais, como a Kanemo - enquanto diretor de fotografia e realizador de documentários – e a Promarte, que funda em 1993 com Sol de Carvalho. Os seus filmes ganham prémios internacionais. Em 2012, Chico Carneiro funda a Argus, produtora de cinema e fotografia, desde onde desenvolve um extenso trabalho de fotografia, produz os seus filmes autorais e documentários institucionais ligados a questões ambientais e sociais do país.

O presente texto é uma revisão dessa comunicação original, com uma adaptação do conteúdo para publicação em acta, que em parte reflete a limitação na transposição do diálogo vivo com as imagens do filme, mas que, por outro lado, tenta compensar com dados concretos da pesquisa, que não tiveram cabimento desenvolver na apresentação oral.

A pesquisa

Se estamos a falar de arquivos de difícil acesso, arquivos em perigo, onde a volatilidade dos materiais é condição incontornável, a escavação entre esses materiais tem como maior recompensa o encontro com documentos singulares. O trabalho que desenvolvo em contexto artístico tem-se focado neste espectro de pesquisa-ensaio, numa busca para além da história. As primeiras imagens militantes, de 1967, feitas em Super 8 e filmadas pelo movimento de libertação em exílio na Tanzânia, são um exemplo dessa singularidade que referia, pois todo um determinado cenário político emergiu a partir desse material, cujo rastro leva até à presença de Paulo Freire nas escolas da FRELIMO, provando que a experiência com uma pedagogia radical estava em preparação para uma ruptura com o sistema colonial em Moçambique, bem antes da Independência.

Neste projecto apresentado à CPLP-DOCTV, o desafio foi trabalhar num filme para um público muito mais abrangente, com as condicionantes dos parâmetros impostos para televisão, na duração, tempo de execução e audiência. O tipo de pesquisa nos arquivos refletiu claramente esta nova esfera de visibilidade e de escrutínio, multiplicado pelos vários países onde à partida sabemos que será exibido o filme.

Quando se trata de transmitir um fenómeno histórico de alguma complexidade, o que se esperaria é a exaustão que produz dedicar anos a rastrear arquivos e recolher dados para esclarecer capítulos da história que permaneceu oculta e esquecida. Mas em vez da pesquisa do tipo científico, que levaria à criação de um personagem-especialista, a posição foi considerar o arquivo de imagem como um sistema que assimila a sua materialidade e em direção às suas próprias leis. Expondo-as no seu próprio regime de

visibilidade, na qual a sua verdade pode ser vista de outra perspectiva: da perspectiva da real política da propaganda de guerra. Neste aspecto, o documentário *Djambo*, foi uma oportunidade para reformular a forma de inquirir o passado a partir da sua construção oficial.

Quem é Carlos Jambo?

Carlos Jambo, nascido na província de Tete, é capitão-guerrilheiro e repórter fotográfico da Luta, fez parte do segundo grupo de fotógrafos formados na Tanzânia, pelo Departamento de Informação e Propaganda da FRELIMO⁶. Jambo está entre o mítico grupo de fotógrafos-soldados, com José Soares, Daniel Maquinasse, Simão Matias e Artur Torohate, que desde o campo de treino de Nachingwea, partia para o “interior”, para captar e documentar as ações da guerrilha que durante 10 anos fizeram frente à tropa portuguesa.

“Estas fotografias são o produto da Operação Nó Górdio”, explica Carlos Jambo, impaciente, à jovem arquivista do departamento de fotografia. E é este o contexto de produção das fotografias de que trata o filme: o contexto no qual um conjunto de imagens é resposta a um ataque militar devastador do inimigo. A fotografia surge como arma política antes de ser um documento militar⁷, uma arma de guerra, antes de ser inscrição estética. Mais do que um mero instrumento de poder confinado ao seu momento histórico, a fotografia é a forma como até hoje a população em geral se envolve na experiência da luta pela Independência. O cinema, o vídeo e a fotografia sempre foram uma arma de propaganda política para a FRELIMO. O que explica, em parte, porque encontramos um arquivo tão fragmentado, um arquivo que revela apagamentos e construções unívocas.

6. Houve dois grupos de fotógrafos-guerrilheiros formados em exílio: o grupo inicial formado por cooperantes soviéticos e finlandeses (1962-1968) e o segundo grupo, formado a partir da experiência do primeiro grupo (de 1968 até 1975).

7. Do outro lado do conflito, os repórteres soldados da tropa portuguesa, os foto-cine, produziram igualmente fotografia e cinema durante a guerra contra a FRELIMO. Contudo, o seu produto encontra-se (segundo a investigadora Sabrina D. Marques) essencialmente em arquivos militares e não no arquivo político, como é o caso de Moçambique.

Apesar do seu inegável valor histórico, as fotografias produzidas na Luta Armada por estes fotógrafos não têm um trabalho informado sobre o seu contexto que permita traçar a evolução da sua estratégia temática, os factores que levavam à sua multiplicação e à sua circulação, assim como às várias apropriações, e uso da legenda de despistagem na propaganda impressa, interna e internacional. De aí se deduz que a aproximação de Jambo ao arquivo fotográfico não seja acidental, senão, visando um determinado reconhecimento.

Desse grupo que se iniciou na Luta Armada, ele é dos poucos ainda vivos que fizeram a transposição entre a imaginação da luta e a ação da luta. Jambo detém um manancial de conhecimentos e de experiências que quer fazer valer junto da Direção do Governo, ainda que esta lhe negue um pagamento ajustado ao esforço que projeta na tarefa especializada de organizar o arquivo fotográfico.

Não é difícil imaginar como de um primeiro encontro com este veterano nasce a ideia para um filme. A vida de Jambo não difere em radicalidade dos grandes heróis da esquerda revolucionária que fizeram história em outras geografias do mundo. Apesar de vivida humildemente, Jambo testemunhou uma série de decisões radicais. Ele escapou vivo às duas guerras que documentou, e à queda de avião que matou o Presidente Samora Machel. Esteve ao lado de ativistas e realizadores estrangeiros que apoiaram os movimentos anticoloniais em África, foi pioneiro do vídeo, aprendeu a fotografar na Tanzânia, trabalhou com Jean-Luc Godard quando este veio a Moçambique no final dos anos 70, e acompanhou em registo a Samora Machel na maior parte das suas comitivas.

Não só o filme é sobre ele enquanto fazedor oficial de imagens para a FRELIMO, como é ele igualmente o instigador, o ator e a personagem. Nada de espantoso, portanto, que o título tenha o seu nome de desbaptizo “Djambo”⁸. O título chama a atenção para um personagem de fronteira,

8. Depois da Independência em 1975, foi dada a possibilidade aos moçambicanos de alterar o seu nome ou a sua grafia para o original, naqueles que haviam sofrido um *aportuguesamento* forçado.

vindo dos entre-lugares da sociedade colonial, entre as culturas católica e bantu, o mato e a cidade, o mundo não letrado e o letrado. Jambo aparece como um “assimilado” clássico que veio a lidar com os desafios de imaginar a nação na sua produção não só empírica, como também fotográfica e videográfica.

Apesar de extraordinário, não contamos com esse material para a construção da sua biografia. Sabemos os dados da sua vida, mas no documentário quisemos que estes fossem interpretados e provocados em função do contacto com o arquivo, em confronto com as imagens da guerra; e em função de uma viagem filmada, em confronto com o movimento, o cansaço e com os encontros de antigos camaradas no país real. Graças a um ato simples, mas não menos radical, destinado a reconceptualizar a ideia militante do “filme como arma”, este documentário orienta a câmara em direção aos atos comuns e ao conhecimento que vem dos gestos e da paisagem. Toda a equipa ruma com Carlos Jambo em direção ao Norte de Moçambique, num road-movie com paragens nos lugares onde ele documentou a Luta pela Independência, às chamadas antigas “Zonas Libertadas”.

A luta pelo controlo das Zonas Libertadas foi o foco do conflito que opôs a FRELIMO ao exército português (1964-1974). Enquanto demarcação geográfica, trata-se de toda a zona norte do país e a uma parte do centro. Mas conceptualmente elas correspondem a uma construção adaptada à estratégia política da FRELIMO. As Zonas Libertadas fizeram parte do imaginário da luta enquanto laboratório social e político do futuro país independente. Foi onde se experimentou e pôs à prova os modelos emancipadores da educação, da produção agrícola e a representação do Homem Novo, da Mulher e do Povo. O mapeamento figurativo produzido pelos filmes e imagens fotográficas fomentaram a base narrativa de uma propaganda vitoriosa, a origem dos mitos fundadores da nacionalidade moçambicana.

Falhar a biografia em favor da desconstrução (do arquivo)

Contudo, no filme não nos interessava contar a história das imagens a partir dos factos históricos, mas sim evocá-los para falar da historicidade do fazer das imagens. Assim, o cenário da revolução e do processo de reconstrução socialista de Moçambique é descrito ele próprio enquanto roteiro de um filme. E nesse filme, a biografia do fazedor de imagens não encontra forma de desenredar-se do curso histórico do seu país. Entrevistas, filmes e fotografias de arquivo são interpelados para revelar e precisar factos importantes do passado, acolhendo também um paradoxo: para mostrar a guerra, o filme confronta-se com as imagens e os filmes da guerra, e um véu-ficcional torna-se visível na natureza encenada das imagens de propaganda.

Logo nas primeiras tentativas de fazer entrevistas para o filme, confirmou-se o que já toda a gente sabe: em Moçambique, falar da história da FRELIMO é fácil, porque ela está presente nas escolas, na bandeira, nas canções e monumentos. Está na narrativa oficial da nacionalidade. Mas também por isso, falar pode ser problemático. “Toda a gente sabe”, é justamente o termo que explica este aparente contrassenso. O que Michael Taussig (1999) também chamou de “segredo público”. O mecanismo social segundo o qual, todos sabem o que não se pode saber. Os vestígios da história da FRELIMO estão explícitos na versão oficial e patente nos arquivos, mas o conjunto de outras vivências do mesmo passado manifestam-se discretamente nas relações interpessoais, nos gestos e nas entrelinhas que o humor permite revelar. Em *Djambo*, o riso tem esse significado. Independentemente dos momentos em que a gargalhada é provocada pela audiência, este evoca a circulação de um saber que pertence tanto ao domínio público como ao do segredo, esfera protegida do controlo do sistema em poder.

Da mesma forma, ao construir-se o percurso da vida de Jambo através das imagens que ele produziu da vida política do país, o paralelo vai deixando transparecer sinais de fragilidade, na medida em que sabemos à partida que essa continuidade será posta em causa – e de várias formas. A propaganda precisa de histórias uniformes para contar, mas não é a história toda. A vida

de Jambo, pelo contrário, segue e estende-se para além dessas histórias. Sabemos que a memória e a história não se cozem pelas mesmas linhas. Esse facto vai confrontá-lo com vazios e atropelos, e por vezes as coisas terminam mal. No filme, terminam numa morte dupla. Numa cena perto do final, Jambo caminha entre a fuselagem destruída do avião Tupolev que matou Samora Machel em Mbuzini em 1986. Não obstante ter sobrevivido à queda do avião que matou violentamente o antigo Presidente, a sua morte anuncia o fim da profissão de fazedor de imagens. Jambo é forçado a sair da *Telecine*⁹, e passa as últimas décadas da sua vida a armar e a desarmar tendas, sem poder ganhar a vida com a sua profissão, e até hoje.

Deslocamentos-singularização (em duas sequências de fotogramas)

O filme *Kuxa Kanema*, de Margarida Cardoso revelou ao mundo as imagens da revolução moçambicana centradas na figura do seu líder, o Presidente Samora Machel. Em *Djambo* as mesmas imagens são chamadas para o corpo do filme, mas há agora um gesto novo de reavaliação: as imagens sofrem um momento de deslocação. Na reportagem do 1º Aniversário da Insurreição Armada ou no III Congresso de 1977 (fig. 1)¹⁰, a sequência oficial dos atos suspende-se por segundos; pára sobre Jambo, que acidentalmente aparece em campo, ora a filmar ora a fotografar. O congelamento e a singularização, o foco sobre o que seria considerado residual na imagem (neste caso, o *cameraman*) coincide com esse movimento geral do filme, experimentando mecanismos de desconstrução da leitura unívoca do arquivo, na condução oficial que ela pressupõe.

Noutro momento, a câmara capta com fluidez a agilidade do corpo de uma criança que corre entre as barracas de Xipamanine (fig. 2)¹¹. É um fragmento de expressão livre feito por Jambo (o único registo vídeo identificado), mas

9. *Telecine* foi uma agência criada para apoiar os trabalhos de comunicação da Presidência da República de Moçambique.

10. Existe aqui um verdadeiro jogo das cadeiras: as imagens do III Congresso foram retiradas de um outro filme bem referenciado na história da solidariedade entre Moçambique e a Jugoslávia, *III Congresso* (D. Popovic, INC, 1977).

11. O mercado de Xipamanine é um mercado popular localizado em Maputo.

que não encontrou depois propósito para se desenvolver dentro do programa oficial da Presidência. Ele denuncia a influência efêmera do seu mestre, “Ibana namarabuzum”, o papá branco. Ou seja, Jean-Luc Godard.



2) Sequencia Xipamanine

Fig. 1 - Fotogramas do filme III Congresso, de D. Popovic, 1977.



1) Sequencia III Congresso

Fig. 2 - Fotogramas do filme III Congresso, de D. Popovic, 1977.

Referências bibliográficas

- ABISMOS PODCÁSTICOS de À Beira do Abismo. Episódio 10 – Sabrina D. Marques. Maio 2017. Disponível em <www.mixcloud.com/abeiradoabismo/episodio-10-sabrina-d-marques/>. Acedido em 7-XII-2017.
- MAERKS, L. (2015). *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*. Cambridge, MA: MIT Press.
- TAUSSIG, M. (1999). *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford University Press.

PASSAGEM DE IMAGENS, IMAGENS DE PASSAGEM EM *MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE* DE RUY GUERRA: CONTOS ANTI-COLONIAIS DE UMA IMAGEM RECONSTRUÍDA

Salvatore Aromando

Resumo: O presente artigo quer focar a própria atenção no uso da imagem na obra cinematográfica de Ruy Guerra, cujo recurso resulta ser bastante peculiar. Com base nos conceitos de ‘passagem de imagens’ e ‘imagens de passagem’, o objetivo desta comunicação é captar a modalidade com que se passou a reconstrução histórica e fílmica de os factos de Mueda, originando assim contos anticoloniais sobre tal evento.

Palavras-chave: Mueda; Ruy Guerra; Passagens de imagens; Imagens de passagem; Contos anticoloniais.

Breves notas introdutórias

Para que o uso da imagem em *Mueda* seja bem claro, cabe mencionar, em fase preliminar quem é Ruy Guerra e qual é o seu objetivo na realização de seus trabalhos cinematográficos. O realizador de Lourenço Marques (hoje Maputo), desde sua juventude, dedicou-se a vários domínios. Escreveu poesias, críticas cinematográficas e frequentava as matinés de cinema da capital moçambicana. Esta fascinação pela escritura e pela imagem, foram os elementos que designaram sua poética fílmica. Os temas a que Guerra recorre, convencionalmente, são o racismo, a crueldade, a violência, o tempo que não acaba mas, ao considerar *Mueda, memória e massacre*, cabe destacar o recurso à paródia, pela forma com que satiriza a experiência colonial.

Relativamente à estética, a vertente de o realizador moçambicano pode ser vista como um ato político que, nos termos de o mesmo, tem um sentido amplo, sendo algo que envolve globalmente o tecido cultural de cada indivíduo. De facto, em várias entrevistas, afirma o seguinte: “Tenho um olhar político sobre a realidade, de um ponto de vista cultural” (*Ruy Guerra*, em linha). Este recurso constante ao político é patente em filmes quais *Os Cafajestes* (1962), em *Mueda, memória e massacre* (1979/80), *Os fuzis* (1963), *A Queda* (1976).

Quanto à sua linguagem cinematográfica, Guerra acredita que o objetivo do cinema é desconstruir o que se deseja expor, mantendo o sentido intrínseco do real. De facto, pelo que concerne o seguinte ele diz: “Algo fundamental para mim é encontrar estruturas que rompam com os conceitos padrões, basicamente da estrutura hegemônica norte-americana, que acredito serem redutores da realidade e não servirem para a nossa cultura” (*Ibidem*). De certa forma, a ótica de Guerra é próxima ao representativo de a *Nouvelle Vague*, do *Terceiro Cinema* e o cinema de Glauber Rocha, na altura em que, tais correntes e o realizador brasileiro integram na própria concepção de cinema, aspetos que abrangem a realidade, sobretudo a da época dos então jovens realizadores pertencentes a tais movimentos, os quais, citando a analista de cinema M. do Rosário Caetano, apresentam uma ‘retórica sessentista politizadíssima’ (*Ibidem*). Portanto, a finalidade do cinema de o moçambicano é trabalhar sobre aqueles mecanismos que se centram sobre o poder e a cultura. Este aspeto, é bastante visível em *Mueda, memória e massacre*, dadas as dinâmicas que se desenvolveram ao redor e dentro de o filme.

Mueda, memória e massacre e suas origens

O filme de Ruy Guerra, desde sua estreia, tem levado consigo uma áurea misteriosa, considerando os problemas acontecidos antes de a difusão da sua versão final. O filme, retomando o massacre de 16 de Junho de 1960, tenta esclarecer a percepção de os habitantes de Mueda sobre este acontecimento e as consequências sociais e políticas que tal evento tem involucrado.

Apesar de as mortes provocadas pelos soldados portugueses serem uma reelaboração histórica, Guerra foca o filme na ridicularização de os soldados portugueses. Através das encenações realizadas pelos cidadãos de Mueda, pois, percebe-se que “o pano de fundo não é tanto a brutalidade da força colonial, mas sim a ignorância e o ridículo das pessoas que a constituíam” (LOPES, 2016: 5).

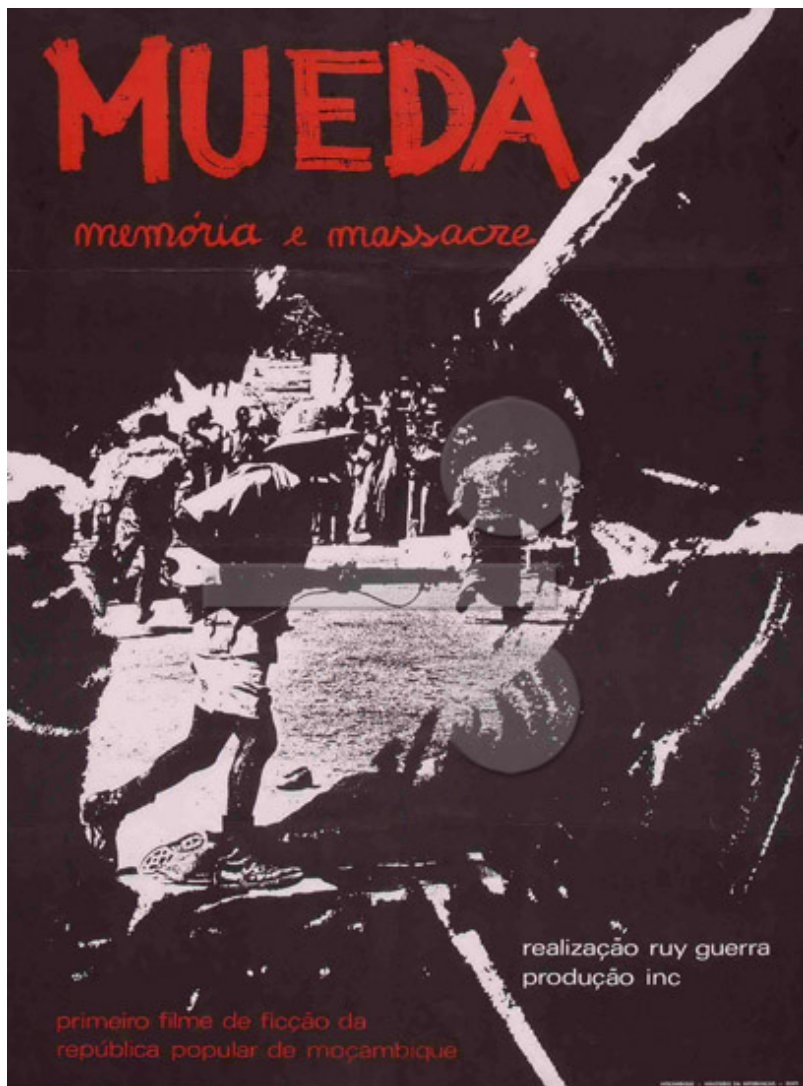


Fig. 1 - Cartaz do filme *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, 1980.

O trabalho de Guerra foi fruto de a colaboração com o Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (INC). Definido no próprio cartaz do filme como o “primeiro filme da República Popular de Moçambique”, *Mueda, memória e massacre* quis associar-se ao género de a ficção mas, o uso de tal termo, é impróprio, em virtude da trajectória que Guerra queria dar à própria produção.

Há discrepâncias em considerar *Mueda* como um filme de ficção ou um filme documental. Relativamente ao primeiro ponto, falar de ficção é algo limitativo e de certa forma errado, tendo em conta que, as entrevistas, os diálogos e as formas com que estes últimos são actuados, são mais pertinentes ao género do documentário. É sim possível falar de metaficção, pelas representações encenadas no Planalto da vila moçambicana. Além disso, cabe mencionar que a intenção primordial do artista, na criação de o filme, era a de tratar o episódio de o massacre, através de testemunhas de os que sobreviveram à tragédia e alguns militantes da FRELIMO, os quais, desejavam expressar em frente da câmara, a própria opinião sobre os resultados catastróficos causados pelos assassinatos da gente de Mueda. Todos estes elementos foram tratados após vinte anos do massacre. Portanto, desde um ponto de vista cronológico, o filme queria incentivar um debate sobre a vida em Mueda, na fase posterior à independência.

É neste momento que o documentário e a ficção entrecruzam-se. Na obra cinematográfica, “encontramos dois regimes de expressão em conflito [...] dois sistemas complementares de organização do perceptível e de determinação de o representável” (SCHEFER, 2011).

Tal complementaridade é dada pelo carácter funcional que o documentário absolve no momento em que o apelativo fornecido ao trabalho de Guerra foi o de “primeira longa-metragem de ficção da República Popular de Moçambique” (SCHEFER, 2015: 28). Recorrer a tal definição leva, por conseguinte, a mencionar que a versão ‘final’ conhecida hoje em dia pelos especialistas de cinema e pelos espectadores, não tem sido a inicialmente concebida por Guerra. Durante as filmagens houveram várias mudanças

que deram à obra uma vertente diferente. Um dos cortes principais está relacionado com a segunda parte do filme que, em virtude de um trabalho feito por técnicos do INC, tornou a longa-metragem linear, caracterizada somente pelas cenas realizadas no Planalto e pequenas entrevistas fixadas no meio das outras cenas ao ar aberto que, de consequência, têm perdido o próprio sentido primário. Por causa destes cortes, o filme perdeu o originário matiz pós independentista e adquiriu o de carácter anticolonialista, tornando-se uma mera e simples crítica ao colonialismo português. Todas estas dinâmicas intrínsecas e externas ao filme têm implicado uma percepção de a imagem bastante peculiar, isto é, em *Mueda* há tanto imagens de passagem e passagem de imagens (que serão fundamentadas a seguir).

A passagem de imagens e as imagens de passagem em *Mueda, memória e massacre*.

Antes de explicitar as modalidades com que os dois conceitos recém-mencionados se desenvolvem, resulta necessário evidenciar por qual razão estes são funcionais à estrutura fílmica e qual é o ponto de origem dos seguintes. Em primeira instância, a funcionalidade de estes dois caminhos da imagem, é oferecida pelo género do documentário. Em segundo lugar, o ponto de partida é a vertente anticolonial anteriormente citada, sendo a que melhor problematiza o trecho da obra, porém presente “um processo político, estético e epistemológico” (SCHEFER, 2015: 30).

Em falar destes aspectos, sempre em fase preliminar, cabe cumprir um processo de descomposição das palavras imagem e passagem. A ideia de imagem está maiormente relacionada com a modalidade usada para contar os factos acontecidos na cidade ao norte de Moçambique, ou seja, entrecruzar dois tipos de narrações diferentes: a fílmica e a histórica. A ideia de passagem prevê também a formalização de a instituição e destituição da Estética de Libertação do INC, importante sobretudo pela génese do filme

de Ruy Guerra. Portanto, este último aspecto, apoia-se num plano abstracto, figurável através das duas tipologias narrativas recém-mencionadas, assinando a tal palavra uma metafórica passagem de testemunhas¹.

Quanto às imagens, o discurso deve ser mais ponderado pelo facto de o filme ter vivido uma realização complicada, por causa de a sua parcial censura², remontagem e refilmagem. Por um lado, surge uma espécie de manipulação da imagem em si, dado o dito corte às cenas e, por outro, uma manipulação por parte de Guerra em dar voz à experiência colonial através de os que têm conhecido o massacre.

Uma vez esclarecido isso, é possível explicar o significado de passagem de imagens e imagens de passagem. No caso de o primeiro conceito, o ponto de partida foi a definição dada por Raymond Bellour e outros escritores, criada durante uma exposição no Centre Pompidou, intitulada *Passages de l'image* (1990), onde se falava de “passagens de natureza diversa, ambíguas, não raro difíceis de situar e nomear”. A passagem de imagens realça também a atitude de os cineastas e os artistas que modelam, segundo a própria concepção de cinema, o que a imagem pode promover.

O jogo originado pela noção da imagem engloba a dicotomia imagem/imaginário que, nas palavras de José Bragança de Miranda é assim definida:

Uma das dificuldades em analisar o imaginário prende-se com a excessiva evidência da «imaginação» [...]. Se a imaginação tem uma relação com o imaginário, de nenhum modo se trata de uma capacidade psicológica, mesmo que seja de psicologia transcendental, à la Kant, como também não é demasiado importante saber se ela é «produtiva» ou «reprodutiva». Do ponto de vista da «imagem», enquanto reflexo de tudo o que existe, e que tem alguma fixação (é a isso que chamamos normalmente «imagens»), o imaginário corresponde à envolvimento imaterial que rodeia todos os objectos ou coisas, tudo aquilo que é material (MIRANDA, 2002: 48).

1. Com esta definição entende-se o movimento cumprido pela imagem, na obra de Ruy Guerra.

2. Neste sentido, tal palavra está relacionada com os cortes obrigatórios da película.

As imagens de passagem, pelo contrário, focam-se na temporalidade a curta distância com que as mesmas podem alterar o resultado de um filme. Para explicar o que tal alteração pode implicar é necessário citar a tentativa de sabotagem de Zé Celso e Celso Luccas, retomada por Lucia Ramos Monteiro e documentada por um livro escrito pelos mesmos artistas. Os dois acreditam que a tentativa em questão aconteceu da seguinte forma:

A projeção de 16 mm numa sala do tamanho do Cinema Scala com o projetor que se tem, é um desafio técnico difícil de resolver. Passamos a incentivar os técnicos a procurarem a melhoria das qualidades de projeção. Os projecionistas Salles e Armando, mais Eurico Ferreira, passaram a fazer várias adaptações:

- passagem do som das máquinas de 16 mm para as de 35 mm;
- aumento da voltagem da lâmpada;
- melhoria no enquadramento, etc.

Após dois dias de trabalho, os técnicos concordaram como sendo possível a data de 15 de fevereiro, marcada pelos camaradas do INC. Na noite de estréia, com a casa totalmente cheia, a projeção, como é natural nas estréias, teve inicialmente alguns problemas que se foram resolvendo. O projetor reforçado era uma máquina insólita: um aspirador de pó ligado a soprar vento dentro da máquina para refrescá-la do calor conseqüente do aumento de carga. (...). Na segunda parte do filme, quando a projeção já estava a se afirmar, houve um estouro de uma válvula de um dos retificadores e a projeção parou. (MONTEIRO, 2011).

A referência ao fato que envolveu os dois realizadores não é longe da tentativa que o mesmo Guerra viveu durante a realização de *Mueda, memória e massacre*. Para que esta seja compreensível, cabe analisar algumas imagens da obra cinematográfica de Ruy Guerra.

As imagens anticoloniais de *Mueda*: uma análise

A aproximação à narrativa anticolonial não tem sido casual dentro de o cinema moçambicano. De acordo com Marcus Power:

The conditions for cinematic productions in a Mozambique divided by anti-colonial war were obviously very limited and this is closely mirrored in the thematic approaches of liberation cinema itself, which in turn, became a reflection of partial and restricted territorial sovereignty FRELIMO had secured in the North (POWER, 2004: 270).

Contudo, o tratamento dado pelo movimento moçambicano não se parou à época anticolonial mas continuou também durante a fase pós-colonial. Como já foi dito anteriormente, este tipo de acção afectou também o trabalho de Ruy Guerra nas filmagens de *Mueda, memória e massacre*. As imagens anticoloniais da película têm a ver com o facto de elas reflectirem matizes comuns e diferentes, isto é, realçar um recurso ambíguo à ideia de autoria e a de manipulação da imagem, quer num sentido positivo, quer num sentido negativo. No caso em questão, isto é bastante evidente nas quatro imagens aqui apresentadas:



Fig. 2 - *Mueda, memória e massacre*, Ruy Guerra, 1979.



Fig. 3 - *Mueda, memória e massacre*, Ruy Guerra, 1979.





Fig. 4 e 5 - Entrevista a Raimundo Machinuapa e outra a um funcionário administrativo colonial, imagens fornecidas a Raquel Schefer por Ruy Guerra.

As imagens que se desenvolvem no exterior (2 e 3), no Planalto de Mueda, representam o que cerne as duas definições recentemente expostas, considerando que a primeira parte de o filme foi remontada em virtude/por causa da censura. As imagens de passagem são dadas pela forma com que Ruy Guerra constrói e reconstrói a imagem, onde há uma prevalência da ideia da circularidade (presente seja na versão oficial, seja na 'oficiosa'). Recorrendo a um excerto de um artigo de Schefer, é possível constatar o seguinte:

Em *Mueda, Memória e Massacre*, a forma circular constitui uma figuração da multiplicidade de pontos de vista. Por seu lado, a subjetiva indireta livre redefine a posição do observador e do observado e, ao deslocar os modos perceptivos e cognitivos dominantes, faz da imagem um lugar de lisibilidade dialética e contribui para a emergência de um discurso coletivo em contraponto (Ferro, 1993, p. 13) à história do colonialismo. (SC30HEFER, 2015: 34)

Outro aspecto evidente nas duas imagens é a habilidade com que torna os habitantes de Mueda espectadores e protagonistas do filme, seja quando as cenas desenvolvem-se no interior, seja quando as mesmas são actuadas no exterior. Este contraste entre interno e externo é o que caracteriza a complementaridade de os géneros fílmicos mencionados no trabalho em questão: o documentário e a ficção. De acordo com Schefer:

In *Mueda*, the borderline between the interior and the exterior scenes signals the genre's conflict and determines the relation between a collective body and the camera's position. The sequence-shots of the self-determined theatrical play, shot at Mueda's public square, contrast with the sequences shot inside the colonial administration's ancient building and re-staged for the film. During the shooting of these interior scenes, Mueda's inhabitants, who stayed outside the building, spontaneously performed the theatrical play again, becoming spectators of the political action staged inside the building and active participants at once. Guerra's camera shows us incessantly their double condition, which also signals the contiguity and friction between documentary and fiction. (SCHEFER: 2013: 307-308)

Quanto às imagens 4 e 5, ausentes no filme, apresentam um frame de a entrevista a Raimundo Pachinuapa, guerrilheiro de FRELIMO que assistiu ao massacre de os anos 60 e outra de um homem, cuja identidade não se conhece mas sabe-se somente que era um funcionário administrativo colonial.

O corte da entrevista a Pachinuapa, foi determinado por razões meramente políticas, tendo o homem, durante a época anticolonial um papel importante dentro do movimento moçambicano. Raimundo Pachinuapa era o Governador da Província de Cabo Delgado. O que gerou mal-estar na altura da entrevista foi o facto de o militar ter participado à filmagem com a uniforme de FRELIMO. O responsável do bloqueio da entrevista foi o então ministro da Informação, Rebelo. O político quis contratar com Guerra uma alternativa para que esta parte de o filme permanecesse, que consistia na interpretação, por parte de um actor, de o guerrilheiro de etnia maconde.

Guerra recusou a proposta de Rebelo e a entrevista foi cortada. Sobre este episódio, José Luis Cabaco disse que “o testemunho de Pachinuapa com o uniforme da FRELIMO dava uma responsabilidade autoral que não podia aparecer no filme” (Idem, 2015).

A última imagem (5), difundida pelo mesmo Guerra, mostra que houve um ulterior corte ao filme, dado que a imagem do homem em questão não está presente nas duas versões catalogadas. O testemunho de o funcionário administrativo foi um corte perpetuado por Ruy Guerra.

Em relação às imagens aqui apresentadas é possível sustentar o seguinte: as 2 e 3 englobam a ideia de passagem de imagens e imagens de passagem, pelo manejo que Guerra faz do arquivo teatral de Mueda, de os pedaços da experiência colonial, além do uso da câmara, concernente a consciência cinematográfica do realizador moçambicano na manipulação das circunstâncias em que se encontrou a filmar. Cabe evidenciar que o contraste entre as cenas ao exterior e no interior era uma consequência da época colonial, dado que se impedia o ingresso dos civis em edifícios administrativos.

Quanto às imagens 4 e 5, elas reflectem a ideia de passagem de imagens pelos cortes oficiais e oficiosos que o filme teve. Estes elementos estão ligados não tanto ao ‘Guerra realizador’ quanto ao ‘Guerra diplomata’, tendo que enfrentar problemas e situações de carácter sociopolítico. Na terceira figura houve uma tentativa compromissória prontamente recusada que, intrinsecamente, apresentava também uma ideia peculiar sobre as relações a manter com a etnia maconde, implicando assim uma narrativa diferente da primariamente desejada. Sobre o guerrilheiro, Schefer sustenta o seguinte:

A censura das declarações de uma testemunha ocular que pertencera aos quadros administrativos coloniais leva-me a suspeitar que também o princípio de focalização narrativa do acontecimento histórico incomodava a FRELIMO. A questão da focalização narrativa permite explicar também a censura do testemunho de Pachinuapa. O antigo guerrilheiro é de etnia Maconde. As relações da FRELIMO com os Macondes tinham-se tornado tensas desde a cisão de Lázaro N’Kavandame em

1968. Submeter a construção discursiva ao ponto de vista de Pachinuapa poderia outorgar uma importância central e “desmesurada” aos Macondes no processo de descolonização (SCHEFER, 2016: 715).

A opinião da investigadora é partilhável pelo que cerne tanto o guerrilheiro da FRELIMO quanto o funcionário administrativo, objecto da quarta e última imagem.

O resultado final proposto pelo uso da imagem, nos leva sim à ideia de reconstrução, ao constatar em superfície como foi modelada até a versão final de o filme. O que é patente em *Mueda, memória e massacre* é o papel fundamental de o factor circunstancial que controla os peões de um jogo representado por imagens de passagem e passagem de imagens. Para compreender as etapas de o filme de Guerra cabe cumprir uma desconstrução de o mesmo que, implicitamente, leva a uma série de interrogativos alguns óbvios outros não, isto é, interrogar-se sobre a eventualidade de uma versão única de o filme (sem cortes de cenas e finalidades coerentes com a ideia inicial), sobre o papel da FRELIMO e do mesmo Guerra na mitificação da ‘primeira longa-metragem de Moçambique’. A estrutura discursiva da obra objecto desta análise, desde um ponto de vista teórico, trabalha nas características sociais e políticas mencionadas por Power e Schefer nas próprias investigações.

Em suma, para compreender *in toto* a produção do realizador moçambicano cabe desconstruir totalmente o que tal filme tem significado para o cinema moçambicano que, de certa forma, tem nascido com o ideal de uma imagem já reconstruída.

Referências bibliográficas

- LOPES, J. S. M. (2016). “Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória”, in *Rebeca – revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, vol. 5, n.º 2, Julho-Dezembro.
- MIRANDA, J. A. B. (2002). “Controlo e descontrolo do imaginário”, in *Comunicação e Sociedade*, n.º 4, CECS, Braga: 49-72.

- POWER, M. (2004). “Post-colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade”, in *Lusotopie*, vol. 11, Paris: 261-278.
- RAMOS, L. M. (2001). “Passagem de imagens, imagens de passagem”. Disponível em < http://www.buala.org/pt/afroscreen/passagem-de-imagens-imagens-da-passagem#footnote1_yj85q29 >. Acedido em 10-V-2017.
- Ruy Guerra (s.d.). Disponível em < http://www.ruyguerra.com.br/ruy_guerra.php >. Acedido em 10-V-2017.
- SCHEFER, R. (2011). “O nascimento de uma imagem. Mueda, memória e massacre, de Ruy Guerra (1979)”. Disponível em < <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-nascimento-de-uma-imagem-mueda-memoria-e-massacre-de-ruy-guerra-1979> >. Acedido em 10-V-2017.
- SCHEFER, R. (2013). “Fictions of the Liberation Struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic”, in *Kronos*, vol. 39, n.º 1, Capte Town, 298-315.
- SCHEFER R. (2015). “Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda”, in *Comunicação e Sociedade*, n.º 28, CECS, Braga, 27-51.
- SCHEFER, R. (2016). “As imagens que faltam. As duas versões de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra”, in *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 706-718.

**IMAGENS, RELATOS E DISCURSOS
DO PÓS-GUERRA CIVIL (1977-1992)
EM MOÇAMBIQUE: ANÁLISE DO FILME *A GUERRA
DA ÁGUA* (1996), DE LICÍNIO DE AZEVEDO**

Alex Santana França

Resumo: O presente trabalho pretende discutir a relação entre cinema, história e memória, através da análise centrada no filme *Aguerrada água* (1996), do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio de Azevedo. A narrativa retrata o problema da escassez de água no país, no contexto pós-guerra civil. As primeiras conclusões mostram que o filme oferece ao espectador imagens representativas de espaços e práticas sócio-culturais moçambicanas.

Palavras-chave: Moçambique; Guerra Civil; Cinema; Documentário; Licínio de Azevedo.

1. Introdução

A importância que o documentário tem ganhado nas últimas décadas decorre não apenas de uma exploração mais efetiva do campo por profissionais da área, como pelo fato de muitas obras consideradas documentais terem ampliado e avançado na compreensão de acontecimentos não esgotados por outras áreas, como o campo das Ciências Sociais. Nesse sentido, o documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica, no caso de filmes mais antigos (LESSA, 2013: 78-79).

Ao longo dos anos foram inúmeros temas abordados, analisados ou revelados através do documentário na África, como o êxodo rural, os conflitos de gerações, os casamentos forçados, a defesa dos direitos humanos, as ditaduras, a imigração, o desenraizamento, o regresso ao país, a saúde pública, os retratos de heróis célebres e anônimos, entre outros. As produções documentais africanas não só constituem patrimônios excepcionais nos campos cultural, político, social e econômico, como também atingem o campo psicológico alavancando o nível das consciências coletivas e individuais, no que diz respeito aos olhares estereotipados e negativos que frequentemente ainda são lançados sobre o continente (DIAKHATÉ, 2009: 97). Segundo Lydie Diakhaté (2009), o desenvolvimento e as transformações ocorridas no cinema documentário tanto em África como na sua diáspora foram marcados por diferentes aspectos, a destacar, a concepção etnográfica, a intimista e a globalizante. O olhar etnográfico, para a autora, representaria o primeiro olhar documental pousado sobre o continente, iniciado pelos realizadores ocidentais (como Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Rouch, etc.) e a partir do qual os primeiros cineastas africanos se iniciarão na leitura e na produção visual. As inovações e formas de representação trazidas por este olhar etnográfico terão um impacto evidente nas ambições dos jovens cineastas africanos da época, quer sejam contra, como Ousmane Sembène, cineasta senegalês que considerava os filmes etnográficos aqueles que só atendiam aos interesses dos europeus; ou a favor, como sucede com os cineastas nigerinos Oumarou Ganda e Mustapha Alassane, favoráveis ao modelo utilizado por Rouch (Ibidem: 97). Assim, nesse primeiro momento, a produção documental fez-se a partir das imagens de África e dos negros realizadas por cineastas ocidentais.

O olhar intimista, por sua vez, permite, pela sua textura, colocar de maneira diferente a problemática da reflexão e da expressão. Dado ao seu caráter pessoal, instaura uma nova relação com o mundo que os primeiros anos do cinema e da reportagem tinham reduzido a uma linguagem que veiculava estereótipos. A tendência intimista marcou, sobretudo, os documentários produzidos nos países africanos de língua portuguesa que,

diferente de outros países cujas produções de cinema ainda estavam sob controle dos colonizadores, suas práticas cinematográficas encontravam-se principalmente nas mãos dos movimentos revolucionários (Ibidem). O filme documentário foi utilizado então por esses países como instrumento de denúncia e ferramenta de educação e apoio à revolução. Com efeito, foi notadamente a partir das imagens de filmes realizados por produções estrangeiras sobre os movimentos independentistas de tendência comunista e marxista, como o PAIGC na Guiné-Bissau, o MPLA em Angola ou a FRELIMO em Moçambique, que os cineastas africanos construíram os seus patrimônios audiovisuais. Filmes como *Monangambe* (1970) e *Sambizanga* (1972) em Angola, *Mortu Nega* (1989) na Guiné-Bissau, e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972) ou *25* (1975) em Moçambique, são exemplos de denúncia à opressão colonial e de apoio ao despertar das consciências individuais e coletivas para a libertação.

O olhar intimista também permitiu avaliar e formular o lugar do eu numa sociedade comunitária em mutação, em que o indivíduo assumia a sua modernidade (o sujeito moderno ou sociológico, cuja identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade, na concepção de Stuart Hall (2006: 11). Paralelamente, com os processos de mundialização e de acesso aos novos meios de comunicação, o cineasta africano tende a buscar inspiração além do seu ambiente imediato para dar a conhecer e criar suas identidades – o sujeito pós-moderno, que de uma identidade unificada e estável, torna-se fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas – (HALL, 2006: 12), o que constitui e caracteriza o olhar globalizante (DIAKHATÉ, 2009: 97).

O documentário também é amplamente reconhecido na África, seja pelos profissionais, seja pelo grande público, através dos festivais e da criação de seções de competição reservadas ao gênero nas mais antigas e importantes manifestações dedicadas ao cinema no continente, como as Jornadas Cinematográficas de Cartago, criadas em 1966 por Tahar Cheria, na Tunísia, ou o Festival Pan-Africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou (FESPACO), criado em 1969, por iniciativa de um grupo de cineastas em-

penhados, entre os quais Ousmane Sembène, em Burkina Faso, assim como em festivais mais recentes que integram o documentário nas suas programações ou a ele se dedicam, como o Dockanema, festival do documentário em Maputo, Moçambique, Doc em Tunes, Tunísia, Beach Festival du Documentaire em Kribi, Camarões, e o Real Life Documentary Festival, em Acra, Gana (Ibidem: 83-84).

Em se tratando da experiência cinematográfica moçambicana, ao longo de sua história, muitos filmes documentários foram produzidos no país por cineasta locais ou estrangeiros, em especial a partir da década de 1960. Filmes que abordam uma grande variedade de questões importantes para análise e debate de experiências nos períodos pós-colonial e pós-guerras no país, como os filmes do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio de Azevedo. Nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 27 de maio de 1951, a sua carreira profissional iniciou-se no jornalismo, ainda em sua cidade natal, no início da década de 1970, em plena ditadura militar no país. Segundo Azevedo (2015), ele e seus colegas jornalistas acompanhavam todas as notícias sobre as lutas de libertação na África, através das agências internacionais, mas eles não podiam publicá-las por conta da censura do regime ditatorial. Esse, inclusive, foi um dos motivos que o levou a sair do país em direção ao continente africano. Antes disso, porém, percorreu quase toda a América Latina, escrevendo sobre temas sociais e trabalhou igualmente em Portugal. Na Guiné-Bissau, trabalhou durante dois anos na formação de jornalistas e escreveu o livro *Diário de libertação*, antes de se radicar em Moçambique em 1977. Licínio de Azevedo, mesmo tendo nascido no Brasil, define-se, em entrevista ao *Jornal Domingo*, publicada em 19 de janeiro de 2014, como moçambicano “de gema”, pelo fato de viver no país há mais tempo que no próprio Brasil (AZEVEDO, 2014).

Trabalhou no Instituto Nacional de Cinema (INC), onde pode conviver e aprender com diferentes cineastas, como Jean-Luc Godard, o próprio Ruy Guerra, entre outros. Após extensa experiência no INC, Azevedo atuou no Instituto de Comunicação Social, época em que a TV estava em fase experimental no país. Durante cinco anos foi responsável, no Instituto, pelo

programa televisivo semanal *Canal Zero*, que recebeu vários prêmios internacionais. Como escritor, além de *Diário da libertação* (1977), publicou *Moçambique com os mirage sul-africanos a 4 minutos* (1980), *Relatos do povo armado* (1983), usado como base para o roteiro do longa metragem de ficção *O tempo dos leopardos* (1985), dirigido por Zdravko Velimirovic (uma co-produção entre Moçambique e Iugoslávia), *Coração forte* (1995) e o romance *Comboio de sal e açúcar* (1997), sobre a guerra no norte de Moçambique. Este último livro, inclusive, quando foi lançado nos Estados Unidos, chegou a ser escolhido como livro do mês pelo Essence Book Club, de Nova Iorque.

Apesar de ter começado a carreira pela escrita, inicialmente como jornalista e escritor e, em seguida, como roteirista, foi no cinema que Licínio de Azevedo encontrou o campo mais completo de sua realização profissional, pois, segundo ele, no cinema encontra-se “a literatura, o jornalismo, a fotografia e a montagem” (AZEVEDO, 2015). Ele é um dos fundadores da empresa moçambicana de produção de cinema *Ébano Multimedia* e produtor de vários documentários e longas-metragens. Muitos dos seus documentários, inclusive, foram premiados em todo o mundo. O cineasta destaca-se também pelo fato de ser o único profissional da área premiado por três vezes no Festival Internacional de Produções Audiovisuais (FIPA), de Biarritz, o mais importante evento europeu de obras para a televisão. Em duas ocasiões recebeu o Troféu de Prata para Filmes de Ficção e uma vez o Troféu de Ouro para Grande Reportagem. Também recebeu, em 1999, o Prêmio Fundo Nacional da Cultura (FUNDAC) — Moçambique, pelo conjunto da sua obra cinematográfica.

Propõe-se com este estudo analisar os impactos da guerra civil em sociedades locais moçambicanas tendo como objeto de investigação o filme *A guerra da água* (1995). A metodologia de análise fílmica proposta segue principalmente a perspectiva de interpretação sócio-histórica, isto é, aquela que concebe um filme como “um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2014: 51). Para a pesquisadora Manuela Penafria (2009), não existe uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme. A autora menciona

apenas duas etapas fundamentais nesse processo: a decomposição, ou seja, a descrição do filme; e a interpretação, isto é, o estabelecimento e compreensão das relações entre os elementos decompostos, assim como cita diferentes tipos de análise, cada uma delas com sua própria metodologia. Como optar por apenas um tipo de análise pode limitar os resultados a serem alcançados, serão levados em consideração algumas propostas destacadas pela autora, em especial a análise de conteúdo e a análise da imagem e do som. A análise de conteúdo considera o filme “como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2009: 6). A aplicação deste tipo de análise, implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. A análise da imagem e do som, por sua vez, entende o filme como um meio de expressão; ela centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos, como o uso de planos, por exemplo. Neste tipo de análise encontra-se, sobretudo, o modo como o realizador concebe o filme e como o filme permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (Ibidem: 7). A trama retrata o problema da escassez de água no país, no contexto pós-guerra civil. Por conta da guerra, diversos poços artesanais e cisternas foram destruídos, e a abertura de novos poços foi interrompida, trazendo muitas dificuldades para os povos que dependiam dela. Esse problema, aliado a falta de chuva, que prejudicava as plantações (fonte de alimentação e de renda daquelas pessoas), estimulou novos processos migratórios.

2. Motivações e impactos da guerra civil moçambicana (1977-1992)

O passado histórico de Moçambique nos últimos 30 anos do século XX caracterizou-se por dois marcantes conflitos armados, tendo o primeiro período correspondido a luta de libertação nacional que culminou com a independência do país (1964-1975) e o segundo à desestabilização regional desencadeada, tanto, pelo regime do apartheid na Rodésia (atual Zimbábue) e na África do Sul, quanto por motivações internas, de cunho político-ideológico. Este segundo conflito armado, ocorrido entre os anos de 1977

e 1992, é amplamente descrito por vários estudiosos como um conflito de natureza inter-estatal ou intra-estatal tendo em conta os diferentes financiamentos e apoios técnicos e logísticos dados aos envolvidos.

A guerra civil moçambicana teve, de um lado, o partido político no poder, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e, de outro, a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que recebeu financiamento da Rodésia e, mais tarde, da África do Sul. Entre as causas internas desse conflito estão, segundo Anícia Lalá (2002: 22), o estabelecimento de um regime de partido único, após a independência em 1975, o impedimento da criação de uma alternativa ao programa político da FRELIMO, assim como de um espaço institucional para uma oposição legal, o que criou uma situação de exclusão política relativamente a todos os que não concordavam com as opções dominantes. Além disso, a transformação da FRELIMO de uma Frente de Libertação Nacional em um partido marxista-leninista, resultou no abandono da prática da democracia participativa, a qual tinha sido instituída quando da luta de libertação e nos primeiros anos de independência (LALÁ, 2002: 22).

A RENAMO, na época, único movimento de oposição armada à FRELIMO, foi criada oficialmente em 1977 na antiga Rodésia (atual Zimbábue) por ex-integrantes da FRELIMO, que romperam com o partido após a realização do seu primeiro congresso, que ocorreu em Dar-es-Salam entre os dias 23 e 28 de setembro de 1972. Outro fator atrelado à criação da RENAMO foi a formação e treinamento de um grupo militar de moçambicanos e rodesianos pelas forças Armadas da Rodésia no intuito de obter informações sobre o ZANLA (Zimbabwe African National Liberation Army), movimento que representava a maior ameaça para o governo branco daquele país. Quando em 1980 o Zimbábue se torna independente, a África do Sul assume o patrocínio e o apoio da RENAMO. Naquele período, a África do Sul ainda mantinha um regime de apartheid no âmbito interno e havia adotado uma política de desestabilização dos seus países vizinhos, no âmbito externo. Esta política de desestabilização teria por sustentação, por um lado, impedir que qualquer desses países vizinhos funcionasse como base para guerrilheiros do

ANC (African National Congress) que combatiam o governo de Pretória (a RENAMO seria, pois, apenas um instrumento de desestabilização); por outro lado, a África do Sul não queria que qualquer de seus vizinhos fosse exemplo bem sucedido de um país liderado por africanos (LALÁ, 2002: 21-22). Ainda no mesmo ano de sua criação, ocorreu, em fevereiro de 1977, o primeiro ataque a uma patrulha de FRELIMO, conduzido por André Matesangisa e Afonso Dhlakama. Com a morte de Matesangisa em 1979, Dhlakama assume a presidência da RENAMO no ano seguinte (RODRIGUES, 2006).

Durante o conflito, pelo menos 100 mil pessoas morreram e milhares de outras sofreram amputações por causa das minas terrestres (Ibidem; SILVA, 2012). Além disso, cerca de cinco milhões de civis migraram para outras regiões ou países, por conta de crises de fome e seca. Sheila Khan (2009: 101) destaca, por exemplo, que “a crescente degradação das estruturas de saúde, de educação, de agricultura e de justiça – que tinham sido afetadas pela partida de inúmeros profissionais, professores, médicos, advogados e técnicos” – foi a principal responsável pelo caos que se apacou no país, criando um ambiente de confusão e insegurança permanente. Uma vez que a maioria não conseguia suportar esta situação, várias famílias e indivíduos moçambicanos decidiram imigrar, desenraizando-se da sua terra natal, pelo menos provisoriamente.

Os primeiros apelos ao diálogo entre o governo liderado pela FRELIMO e a RENAMO partiu de líderes religiosos representando as igrejas Católica, Anglicana e o Conselho Cristão de Moçambique a partir de 1984, mas só em 1988, após sinal favorável do governo, se iniciou um contato com a RENAMO por parte das Igrejas, com o objetivo de obter a renúncia à violência e o estabelecimento de um diálogo direto (LALÁ, 2002: 23). Esse longo intervalo justifica-se pela ligação que a Igreja Católica teve com o colonialismo, o que trouxe muita desconfiança aos integrantes do partido. Além disso, as negociações de paz foram, antes de mais nada, caracterizadas por desacordos e impasses múltiplos, os quais determinaram o ritmo alongado do processo.

Segundo Anícia Lalá (2002: 25), foi um processo de construção de confiança, no qual o papel de ponderação dos mediadores foi fundamental para sanar as divergências.

As alterações havidas no contexto internacional, anteriormente marcado pela Guerra Fria que envolveu uma dinâmica de conquista e manutenção de espaços de influência das grandes potências mundiais constituíram uma pré-condição de relevo para a conclusão do conflito, na medida em que cessou o apoio prestado a ambas as partes, assim como trouxeram condições que permitiram que as pressões internacionais confluíssem na exigência da paz. Determinante foi também o contexto regional, devido às mudanças ocorridas a partir de 1989 com a subida de F. W. de Clerk à presidência sul-africana, a queda do apartheid e o início do processo de democratização da África do Sul (Ibidem: 21).

O conflito só terminou com a assinatura do Acordo Geral de Paz, em 4 de outubro de 1992, na cidade de Roma. O documento é composto por sete protocolos que regulam as matérias que foram alvo das negociações de índole política, militar e econômica, bem como por acordos e outras declarações conjuntas, assinados no decorrer das negociações, entre 18 de outubro de 1991, data do final da primeira rodada de negociações, e 4 de outubro de 1992, data final das negociações marcada pela assinatura do Acordo. Ele afigura-se como um documento técnico de concepção elaborada, e o seu conteúdo estabelece, à partida, bases de orientação consistentes para lidar com problemas de uma fase de transição no pós-guerra (Ibidem: 30). Para a autora, o fato de englobar aspectos relativos à reintegração dos desmobilizados na vida civil, de conter o embrião da criação de um dispositivo forte para a supervisão do processo, e de abordar as questões de financiamento da fase seguinte, demonstram uma visão antecipada e integrada sobre a diversidade e interligação das questões sociais, econômicas, políticas e militares que se colocavam como um desafio ao país (Ibidem). O Acordo estabeleceu, assim, as bases da reorganização, sobretudo das regras do jogo na arena política e de segurança.

Anícia Lalá (Ibidem) ressalta, entretanto, que a paz que se estabeleceu no país desde então foi afirmada em alicerces institucionais frágeis, o que possibilita conflitos e manifestações circunscritas de violência, e demonstra também as fragilidades dos sistemas de governação e a tendência do Estado de lidar com os problemas de forma superficial e ineficiente. O acirramento das tensões entre o governo moçambicano, nas mãos da FRELIMO, e a opositorista RENAMO, em 2013, por exemplo, reavivaram o temor de que o país africano mergulhasse novamente em uma guerra civil. Em 21 de outubro de 2013, forças do governo atacaram a sede da RENAMO em Santhunjira, na Província de Sofala, o que levou o porta-voz do grupo a decretar o fim do Acordo de Paz celebrado entre ambos em 1992.

O fim (ou a trégua) da guerra em 1992, entretanto, não denotou o fim dos problemas enfrentados pela população em geral em decorrência do confronto. Segundo Josilene Campos (2015: 220), a economia, por conta do conflito, havia sofrido uma acentuada regressão, principalmente pela inviabilidade da prática da agricultura em muitos campos, já que as populações tinham migrado, ou porque as terras estavam cheias de minas. A infraestrutura do país também estava comprometida, com a destruição ou interdição, pelas minas ou pelo perigo de sua existência, de pontes, estradas, linhas de ferro, que consistiam um dos principais mecanismos de chegada aos portos para exportação. As minas terrestres, inclusive, representam um dos mais graves problemas enfrentados por Moçambique no pós-guerra. Espalhadas por todo território nacional desde a guerra de independência, acentuando-se na guerra posterior, fizeram e ainda fazem milhares de vítimas que vivem na zona rural, especialmente crianças. Como não havia mapas com a localização exata daqueles artefatos, o processo de desminagem, iniciado logo após o fim dos conflitos, foi realizado lentamente. Além disso, a falta de recursos nacionais e mão de obra especializada fizeram com que o programa dependesse quase que exclusivamente de ajuda financeira e de especialistas estrangeiros (CAMPOS, 2015: 220).

As consequências da guerra também estão marcadas no imaginário dos habitantes do país, e, mesmo com tentativas de apagamento ou de esquecimento das experiências traumáticas, o assunto tende a ser revisitada, seja na literatura, através, por exemplo, da obra do escritor Mia Couto (Ibidem), seja no cinema, com os filmes do cineasta Licínio de Azevedo. De acordo com Josilene Campos (Ibidem: 213), o escritor Mia Couto procura, em muitos de seus romances, “refletir sobre Moçambique após a independência e fundar uma narrativa compromissada com as consequências e com a memória da guerra. Por isso, a elaboração de suas narrativas costuma girar em torno da exposição das memórias desse grande trauma nacional”. Romances como *Terra sonâmbula* (1992), *A varanda do Frangipani* (1996) e *O último voo do flamingo* (2000) fazem referência a momentos diferentes da guerra (a guerra em curso, a transição e o pós-guerra) estruturadas em torno de personagens que sofrem pela violência, pelo descaso e pela corrupção que assolava o país e as autoridades. Segundo a pesquisadora, esses discursos “constituem lembranças e esquecimentos, instituem recordações por vezes embaraçadas, confusas, dinâmicas, fluidas e fragmentadas” (Ibidem). A obra fílmica de Licínio de Azevedo também é bem representativa nesse sentido. Filmes como *A árvore dos antepassados* (1995), que aborda o retorno de refugiados de guerra à terra natal, *O acampamento da desminagem* (2005), sobre a ameaça das minas terrestres espalhadas pelo interior de Moçambique ou *A guerra da água* (1996), que expõe as perdas ambientais causadas pela guerra civil, entre outros, exploram os impactos da guerra nas localidades e sociedades afetadas e apresentam diferentes imagens e narrativas do acontecido.

3. Narrativas de mundos moçambicanos em *A guerra da água*

Em *A guerra da água* (1996), por conta da guerra, diversos poços artesianos e cisternas foram destruídos, e a abertura de novos poços foi interrompida, trazendo muitas dificuldades para os povos que dependiam dela. O problema da escassez de água no país, nesse contexto, aliado à falta de chuva, prejudicou as plantações nas zonas rurais (fonte de alimentação e de renda daquelas pessoas) e estimulou deslocamentos e novos processos migrató-

rios. No filme, quatro histórias cruzam-se em uma aldeia moçambicana da região do Chicomo, três anos depois do fim do conflito (1995). Histórias que ressaltam a importância de uma simples lata com água, de um poço que se avaria, de um caçador solitário, de um pássaro que, dentro de uma gaiola, transforma-se em um rádio. O filme inicia-se com um narrador em voz over (locução de João Matos) que contextualiza a trama que ocorre na região de Chicomo – norte de Moçambique, três anos após o fim da guerra civil. Segundo o narrador, não há rios nem poços naquela região suficientes para atender a demanda da população local. A única opção para obter água é através de cisternas furadas no solo. Com a guerra, muitos desses poços foram destruídos. A primeira história apresentada é de Luisane e sua família: a esposa Amélia e os filhos Narciso, Telsa e Argentina. Enquanto Luisane sai para caçar, Amélia sai de casa à procura de água, deixando os filhos em casa. Narciso fica responsável em cuidar da machamba (plantação) e Telsa em cuidar da irmã mais nova. A segunda história é de Zaida, mãe de muitas crianças, que cuida sozinha dos filhos enquanto o marido trabalha na África do Sul. Zaida também é responsável em cuidar da sogra, viúva e já idosa. O terceiro personagem que se destaca na narrativa é Saela, experiente construtor de poços em árvores locais, conhecidas como “embondeiros”, que também ganha atenção e importância na história.

As mulheres, as crianças e o “embondeiro” se destacam na trama. Mulheres de diferentes localidades encontram-se no intuito de conseguirem um balde de água nos poucos poços que ainda funcionavam. Elas brigam, envolvem-se em confusões, muitas delas um tanto humoradas, assim como debatem e refletem sobre suas condições, tais como, suas funções na família, em comparação com as dos homens, lamentam-se das injustiças sofridas ao constatarem tais realidades: as mulheres trabalham mais e são menos reconhecidas; têm que cuidar da casa e dos filhos, têm que buscar água em lugares distantes e ainda sofrem suspeita de traição quando chegam tarde (depois de passarem horas esperando o conserto das bombas dos poços ou

as enormes filas formadas em decorrência dos poucos poços existentes na região), enquanto que os homens ficam no mato tentando caçar ou nos bares bebendo e conversando.

O filme também explora a situação de mulheres viúvas na família, muitas vezes sem função, sem atenção nem cuidados, e que sofrem acusações de terem matado os maridos, quando eles morrem primeiro; a prática do “lobolo” (espécie de contrato de casamento com dote); e o processo de amadurecimento precoce das crianças. Desde cedo, elas aprendem a caçar e pescar, cuidar da casa e dos irmãos mais novos, afazeres normalmente atribuídos aos adultos em muitas sociedades, mas sempre encontram tempo para diversão. Finalmente, o “embondeiro” (também conhecido como baobá), árvore predominante nas províncias de Cabo Delgado, Inhambane e Tete. Dependendo da sua idade pode atingir até 20 metros de altura e seu tronco poroso pode ter 10 metros de diâmetro. É ele quem abre e encerra o filme, exaltando sua magnitude e beleza, além de sua função social naquele contexto, já que pode armazenar até 120 mil litros de água, resistindo a grandes períodos de seca.

A *praxis* adotada pelo cineasta segue algumas convenções do chamado cinema direto e a docuficção: introdução de uma distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; desempenho aparentemente pouco ensaiado ou dramatizado por parte dos atores; foco em pessoas e histórias comuns; uso de câmera portátil; busca por locais característicos; uso de sons naturais; inclusão de elementos relacionados a práticas culturais, como pessoas tocando instrumentos musicais, rituais de dança, etc. (ARENAS, 2012: 81). Essas técnicas (ou linguagens), inclusive, segundo Lidie Diakhaté, foram as primeiras utilizadas pelos cineastas africanos com o propósito de se libertarem da linguagem e dos códigos criados pela reportagem de atualidade, através dos quais as identidades africanas foram descodificadas pelos realizadores ocidentais desde a época colonial e desde os primeiros tempos do cinema (além das abordagens científica ou etnográfica), e construir ou ressaltarem o que que eles acreditavam significar suas identidades (DIAKHATÉ, 2009: 91-92).

Gravado em changana e português, com legendas em português, o filme participou de diversos festivais internacionais, como o Festival du Réel, na França e Festival dei Popoli, na Itália, e recebeu importantes premiações, como o Prêmio de Melhor Produção do Southern Africa Communications for Development, na África do Sul (em 1996); Menção Especial do Júri do International Environmental Film Festival, na Alemanha (em 1996); Menção Especial do Júri da XXIII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, em Salvador (1996) e o Certificado de Mérito, no 3.º International Environmental Film Festival, na África do Sul (em 1997).

4. Considerações finais

As primeiras conclusões mostram que o filme oferece ao espectador imagens representativas de espaços e práticas sócio-culturais moçambicanas (como o lobolo, as danças, as músicas e a religiosidade) em um contexto de pós-guerra, estabelecendo uma interessante relação entre cinema e história, que podem diversificar a discussão sobre o assunto, oferecendo outras narrativas e os discursos sobre o acontecido. Segundo Lourenço do Rosário (2012: 147), após a independência intensificaram-se o contato e o confronto entre diferentes mundos moçambicanos, por razões óbvias: a independência trouxe a liberdade e com ela a circulação de pessoas e dos valores (Ibidem). Para o autor, “a circulação de bens, pessoas e valores, após a independência, provocou uma transposição de práticas que vêm suscitando um verdadeiro debate, não verbal, mas de comportamentos entre os diversos usos e costumes culturais dos povos de Moçambique, que pouco a pouco vão tentando reconstituir o cidadão moçambicano em todo o espaço territorial” (Ibidem: 148-149). Isso é possível observar nos filmes através dos relatos dos personagens e das situações de contato. De acordo com Lourenço do Rosário, “valores intrincados como o nascimento, o casamento, a vida e a morte, valores como a sementeira, a recolha, a guarda nos celeiros, a distribuição, valores como as relações entre o espaço público e o espaço familiar entre gerações, valores como o trabalho, a solidariedade, a diplomacia e a soberania são elementos culturais fundamentais que, identificados, podem

determinar os contornos da sociedade moçambicana” (Ibidem: 146). Esses universos diversificados estão constantemente presentes nas produções de Licínio de Azevedo.

Referências bibliográficas

- ARENAS, F. (2012). “Retratos de Moçambique pós-guerra civil: a filmografia de Licínio de Azevedo”, in BAMBA, M. & MELEIRO, A. (eds.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA: 75-98.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- AZEVEDO, L. (2005). “Depoimentos”, in ARAÚJO, Guido (ed.). *Trocas culturais afro luso brasileiras*, (pp. 34-36). Salvador: Contraste.
- AZEVEDO, L. (2014). “Licínio de Azevedo: o colecionador de troféus”, in *Jornal Domingo*, 19 de janeiro. Disponível em < <http://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/desporto/2757-licinio-de-azevedo-o-coleccionador-de-trofeus> >. Acedido em 11-XI-2017.
- AZEVEDO, L. (2015). “Entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela no Programa TDM”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw> >. Acedido em 11-XI-2017.
- CAMPOS, J. S. (2002). “Literatura e história: as memórias da guerra civil moçambicana nos romances de Mía Couto”, in *Anais do Simpósio Nacional do CieAA, Simpósio Nacional de História e Colóquio UEG na Escola*, vol. 2, n.º 1: 209-230. Disponível em < <http://www.anais.ueg.br/index.php/simposiocieaa/article/view/209-230> >. Acedido em 11-XI-2017.
- DIAKHATÉ, L. (2011). “O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem”, in DIAWARA, M. & DIAKHATÉ, L. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante.
- HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

- LALÁ, A. (2002). *Dez anos de paz em Moçambique: da visão normativa à perspectiva realista*. Estudos moçambicanos, n.º 20, Novembro: 19-40.
- LESSA, R. O. (2013). “As representações da vida cotidiana no cinema documentário”, in CÂMARA, A. S. & LESSA, R. O. (eds.). *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA.
- NICHOLS, B. (2005). “A voz do documentário”, in RAMOS, F. P. (ed.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora SENAC.
- NOA, F. (2012). “A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória”, in FONSECA, M. N. S. & CURY, M. Z. F. (eds.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.
- NOA, F. (2006). “Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana”, in CHAVES, R. & MACÊDO, T. (eds.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda.
- PENAFRIA, M. (2009). “Análise de filmes: conceitos e metodologias”, in VI Congresso SOPCOM. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> >. Acedido em 11-XI-2017.
- RAMOS, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.
- RODRIGUES, J. C. (2006). *Moçambique, anatomia de um processo de paz: contributo para a verdade*. Lisboa: ACD Editores.
- ROSÁRIO, L. do. (2012). “O lugar da literatura como veículo de valores culturais africanos – o caso de Moçambique”, in FONSECA, M. N. S. & CURY, M. Z. F. (eds.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.
- SILVA, I. C. (2012). *Congo, a guerra mundial africana: conflitos armados, construção do Estado e alternativas para a paz*. Porto Alegre: Leitura XXI.
- VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (2009). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.

PROPOSTAS DE ESCUTA NO CINEMA DE SANDRO AGUILAR

Helder Filipe Marques Pereira Gonçalves

Resumo: O realizador Sandro Aguilar propõe uma “experiência perceptiva disfuncional” com cada um dos seus filmes. A natureza “musical” que este realizador encontra no seu modo de montar imagem, mas principalmente no modo de sentir os sons ou as texturas que ele própria cria, é audível num diferente tipo de banda sonora, que desafia os modos como habitualmente escutamos o cinema.

Palavras-chave: Sandro Aguilar; Som; Música; Contraponto Audiovisual; Percepção

Sandro Aguilar é um realizador português que nasceu em 1974. Em 1997 terminou a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo-se especializado em montagem. É, além de realizador e montador, um dos dois fundadores da produtora *O Som e a Fúria*. Nos seus filmes acumula diferentes funções, sendo habitualmente argumentista, realizador, produtor, montador da imagem e co-autor do som. É um dos destacados realizadores a sair da “Geração Curtas” e o que mais notoriamente tem feito a sua carreira mantendo-se ligado a este formato. A única exceção na sua produção é a longa-metragem *A Zona*, de 2008. Entre os seus trabalhos como montador contam-se várias longas-metragens, de outros realizadores. Um dos exemplos é o filme *Cartas da Guerra* (2016), de Ivo Ferreira, bastante publicitado e falado em Portugal. Este filme, produzido pela *O Som e a*

Fúria de Aguilar e Luís Urbano (este desde o ano 2000, substituindo o realizador João Figueiras) valeu a Sandro Aguilar o mais recente prémio Sophia para melhor montagem.

Na filmografia de Sandro Aguilar é notória a presença “obsessiva” de temas como a doença, a morte, a perda e a solidão, como salienta Daniel Ribas (2013: 133). Em Aguilar “a curta é entendida através de um olhar realista sobre o mundo, apostando numa estratégia narrativa baseada em muito poucos diálogos e numa construção densa do plano” (RIBAS, 2010: 94-95). Formalmente são notórios os recursos que emprega para conferir um carácter abstracto, enigmático, “fantasmático” e de pendor atmosférico às cenas que constrói, tanto ao nível da imagem como do som. Todos os seus filmes são narrativamente não lineares e por vezes parecem ser meras alusões a eventuais possibilidades narrativas. No que ao som diz respeito, o realizador diz haver da sua parte um esforço para que a correspondência directa com a imagem não aconteça. Este esforço faz com que algumas vezes oiçamos espaços diferentes daqueles que estamos a visualizar ou então suponhamos que estamos a escutar sons de outros tempos da história, dificilmente identificando se são passado ou futuro. Mesmo para situações mais óbvias, Sandro Aguilar facilmente limita, muitas vezes, as possibilidades de sincronismo. Dá o exemplo da cena em que caminham na floresta, no filme *Bunker* (2015), ouvindo-se passos¹. Refere que em casos como esse não quer preocupar-se com a contagem de passos, interessando-lhe afirmar desde início a falta de sincronismo. Sandro Aguilar considera ser suficiente que o som de caminhar simplesmente exista. O contraponto audiovisual – ou “dissonância audiovisual” (CHION, 1990) – que encontramos ao longo dos seus filmes desafia regularmente o espectador a tentar decifrar a origem de um determinado som, ou simplesmente a usufruir da atmosfera construída com a junção de diferentes camadas sonoras.

1. Todas as referências a expressões do realizador são oriundas da entrevista realizada a 2 de Junho de 2015, nas instalações da Produtora *O Som e a Fúria*.

As diversas texturas sonoras que encontramos nos filmes de Sandro Aguilar parecem convergir para a ideia de que os seus filmes possuem de facto uma “banda sonora”, no sentido abrangente do termo². Parecem ser uma resposta à asserção, tantas vezes associada a Michel Chion, de que no cinema não existe uma banda sonora, “no sentido de que os sons de um filme, diferentemente da banda de imagem, não formam um complexo dotado de unidade interna em si, ou seja, eles não possuem uma significação autónoma” (ALVIM, 2017: 17). Chion salienta a comum variedade de categorias sonoras, dentro de um filme, para reforçar a dificuldade que habitualmente existe em as podermos considerar unidas pelo simples facto de pertencerem ao universo sonoro:

na presença dessa imagem, as relações de sentido, de contrastes, de concordância ou de divergência que palavras, ruídos e elementos musicais são susceptíveis de ter entre si, são bastante mais fracas, ou até inexistentes, proporcionalmente às relações que cada um desses elementos sonoros (...) tem com o elemento visual ou narrativo simultaneamente presente na imagem. (CHION, 2012: 8)

Devemos ponderar que Chion está a ter em consideração filmes narrativos, com forte presença de diálogos. A simultaneidade a que se refere encontra especial firmeza nos diálogos que tantas vezes servem de âncora no cinema narrativo e que, obviamente, esperamos ouvir em sincronia com o movimento dos lábios (quando estes estão em campo). Grande parte do cinema em que Chion está a pensar assenta na palavra dita, possui o “vococentrismo” a que ele alude e tenta simular, através do sincronismo entre som e imagem, uma credível sucessão de acontecimentos que se passam à nossa frente. Ele diria talvez que, numa cena como a anteriormente mencionada, os sons de passos supostamente se iriam relacionar fortemente e em sincronia com os movimentos dos personagens que vemos a caminhar. Para o caso dos filmes de Sandro Aguilar a tese da ausência de uma banda sonora falha. Não só porque os seus filmes negam a linearidade narrativa ou porque ele procura

2. Não usaremos nunca, ao longo do texto, o termo “banda sonora” no sentido em que é usado por um grande grupo de pessoas, fazendo referência à música não diegética (de acompanhamento).

uma “experiência perceptiva disfuncional, (...) desligando a imagem do som que lhe deveria corresponder” (AGUILAR, 2015). Falha também devido ao facto de Sandro Aguilar considerar que a estrutura sonora dos seus filmes é musicalmente orgânica, sendo ele capaz de “cantar tudo exactamente como vai acontecer”, conseguindo inclusivamente “ouvir coisas que estão em segundo ou terceiro nível”³ (Ibidem).

O tratamento da “banda sonora” como um contínuo sonoro orgânico, “musical” aproxima-se do conceito de “partition sonore” (partitura sonora) que Michel Fano descreve e desenvolve nalguns trabalhos como compositor para filmes⁴. Para Fano “tudo o que se ouve num filme participa num contínuo sonoro de espessura semântica variável” (FANO, 1975: 11). O valor semântico máximo será encontrado num filme, seguramente, nas palavras ouvidas. Mas, mesmo nesta categoria de sons, Sandro Aguilar concorda que “muitas vezes os diálogos nos [seus] filmes são ruído, como qualquer outra coisa”⁵ (AGUILAR, 2015). Limita, nessas cenas, o relacionamento mais directo entre o que vemos e o que ouvimos, estando mais focado na construção de atmosferas sonoras que podem nem corresponder ao que vemos. Para um trabalho de som a condizer com a sua estética pessoal, Sandro Aguilar não delega responsabilidades noutras pessoas. É ele próprio quem supervisiona o som de rodagem, baseando-se normalmente no som directo para compor as texturas e atmosferas que deseja.

A construção dos seus filmes segue uma lógica de trabalho contínuo, em que a própria escrita do guião vai sofrendo alterações conforme avança a filmagem. Estas alterações não são alheias à grande atenção que dedica aos sons que o rodeiam nas rodagens. No que diz respeito à pós-produção de som, também aí participa na maioria das decisões tomadas, algo que con-

3. O realizador também considera que as suas montagens de imagem têm um certo pendor “musical”, ao “lidar com o tempo de uma forma abstracta”.

4. Nomeadamente nas colaborações com o cineasta e escritor Allain Robbe-Grillet, um dos fundadores do novo romance. O termo compositor deve ser aqui entendido de uma forma alargada, com a possibilidade de se fazer música com diferentes “objectos sonoros”.

5. A maneira “musical” de ouvir a globalidade de uma banda sonora é partilhada por profissionais ligados ao som para cinema, como por exemplo Miguel Martins, que misturou o som nalguns filmes de Sandro Aguilar. Numa entrevista recente emprega facilmente a palavra “música” para todos os sons que está a considerar na mistura final.

trasta com vários realizadores que se ausentam desse processo. Consegue ser um caso algo inusitado de quem prepara a pré-mistura final do som dos seus filmes, levando para a mistura em estúdio (especializado nesta fase final da preparação do som de um filme) um esboço muito detalhado e construído de todas as transições, nivelamentos e certos efeitos aos quais restará apenas serem aperfeiçoados.

Em seguida são lembrados os quatro modos de escuta que têm servido como base de reflexão a alguns autores que escrevem acerca do som, ligado ou não aos audiovisuais. Tentaremos sempre remeter para exemplos fílmicos típicos, para depois investigar como Sandro Aguilar promove novas abordagens, dentro da sua original proposta global de “banda sonora”.

As quatro escutas

O *sound designer* David Sonnenschein recuperou, para o âmbito do estudo do som para cinema, os três diferentes modos de escuta a que já Pierre Schaeffer e depois Michel Chion tinham feito alusão.⁶ À lista de escutas que empregamos no dia-a-dia, ou numa situação de apreciação artística, compreendendo a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida, Sonnenschein adiciona uma quarta, a escuta referencial (SONNENSCHNEIN, 2001: 77). Numa breve clarificação do que é cada uma delas tentar-se-ão ter presentes situações frequentes no cinema.

Pela “escuta causal” identificamos a fonte sonora, mesmo que não a estejamos a ver. É algo muito habitual no dia-a-dia, fazendo-nos por exemplo reconhecer pela voz o amigo que acabou de chegar e diz “sou eu” após ter batido à porta. Este tipo de situação pode também ocorrer num filme, com o personagem a reconhecer uma voz que anuncia uma chegada, eventualmente fora-de-campo (além de poder estar fora da visão do primeiro

6. Múltiplas reflexões se vêm somando no âmbito do modo como ouvimos e de que forma nos focamos nos sons. Pierre Schaeffer, o pai da *musique concrète*, abordou pela primeira vez três modos de escuta e desenvolveu vários conceitos, entre eles o de “objecto sonoro”. Com o passar do tempo, muitos são aqueles que misturam variados “objectos sonoros” com propósitos musicais, audiovisuais, ou outros. Salientamos o facto de muitos compositores, artistas sonoros, montadores e misturadores de som para cinema estarem muito próximos – embora cada um esteja enquadrado num contexto específico – no uso de ferramentas em software ou hardware iguais ou muito similares e pela extrema dedicação com que aplicam as quatro escutas.

personagem). Na procura de informação acerca da causa de um som, podemos descobrir “que tipo de espaço, objecto ou pessoa” o está a criar (Ibidem: 78). Num filme isto não obriga a que um som seja literalmente oriundo da imagem que estamos a visualizar, mas a lógica fílmica pode orientar-nos para essa crença, ligada à escuta causal. Um artista Foley é hábil na criação dessa crença, sincronizando sons semelhantes, provenientes dos diversos objectos que manuseia.

Pela “escuta semântica” entendemos o que alguém está a dizer, ou um código que pode estar a ser usado. CHION (2012: 52) dá o exemplo de um código entre reclusos numa prisão e lembra o código morse. A escuta semântica pressupõe o domínio de uma língua ou de um código aprendido. Imaginemos num filme de guerra os combatentes conhecerem o toque de retirada do inimigo e usarem-no para o ludibriar, com a finalidade de conseguirem mais reforços atempadamente para a batalha. A escuta semântica e a escuta causal são as mais empregues no dia-a-dia, não tendo que ser usadas – assim como as outras duas – isoladamente, uma de cada vez.

Quanto à “escuta reduzida” ela consiste na “observação do som em si e não da fonte ou do seu significado” (SONNENSCHHEIN, 2001: 77-78). Podemos dizer que se relaciona com a capacidade de ouvir musicalmente os sons, prestando atenção aos parâmetros que os constituem (duração, timbre, densidade, modo de evolução...). É pela escuta reduzida que reparamos que um projector audiovisual emite um som aproximado a uma nota específica, por exemplo ré. Num filme podemos reparar que a montagem das imagens está “ao ritmo” da música. Pela escuta reduzida sentimos o andamento, o compasso, os ritmos que essa música possui. Como outro exemplo, também pela escuta reduzida, percebemos se um personagem que canta desafinou.

Por último, o modo de escuta adicionada por Sonnenschein é a “escuta referencial”, que encontra especial relevância no âmbito do cinema. É pela escuta referencial que enquadrámos um som num determinado contexto emocional ou dramático. Este modo de escuta pode funcionar com base “num nível instintivo ou universal para todos os humanos” (SONNENSCHHEIN, 2001:

78) ou ser fruto de uma aprendizagem cultural. Todos nós, a andar na rua, na proximidade do som de um carro a grande velocidade, evitamos dar o primeiro passo numa passagem de peões. É por este modo de escuta que percebemos quando o perigo está à nossa beira. É também pela escuta referencial que associamos certas sonoridades estranhas que escutamos num filme à audição subjectiva de um personagem, entendendo que aquele é o som do seu delírio esquizofrénico, por exemplo.

Escutar o som nos filmes de Sandro Aguilar

Os filmes de Sandro Aguilar são habitualmente um desafio a quem escuta atentamente os sons e os deseja enquadrar num determinado contexto. Este realizador tenta muitas vezes transmitir “zonas de transição da materialidade para a imaterialidade” (AGUILAR, 2015) reforçando com o som a experiência perceptiva disfuncional já referida. Mesmo nas vezes em que existe imagem com som síncrono ele adiciona à cena “uma ou outra textura de som que não parece vir de lado nenhum” (Ibidem). A escuta causal, anteriormente apresentada, é testada constantemente, não se conseguindo algumas vezes satisfazer com – ou chegar a entender – as respostas acerca da possível fonte sonora.

No filme mais documental de todos os mencionados neste texto, a curta-metragem *Dive: Approach and Exit* (2013), na cena da inspecção que o mergulhador do Porto de Leixões executa, escutamos 3 camadas sonoras, cuja causa consegue ser notória. No entanto, a mistura de 3 espaços sonoros em simultâneo, para um único espaço visualizado, consegue “imaterializar” aquilo a que estamos a assistir. Uma certa omnipresença auditiva faz-nos escutar mais do que qualquer uma das pessoas que vemos nas imagens. Em simultâneo parece-nos que “estamos com” o mergulhador debaixo de água (ouve-se a sua respiração próxima), na sala de controlo e nalgum local exterior com vista para a parte exterior da água. Numa cena que podemos encontrar na longa-metragem *A Zona* (2008), a escuta causal esclarece-nos não só que há espaços adicionados pelo som, como também há um tempo ouvido que não é o tempo da imagem. Num percurso de carro não se ouve o

carro andar, ouve-se o som de um tubo de escape de um carro parado, que se verá no final da cena. No entender do realizador, tudo o que está antes de vermos o carro parado fica “contaminado pelo ponto final dessa cena” (Ibidem). Para ele a importância do ponto de chegada é maior do que a do percurso em si. A imagem apenas nos conduz ao tempo em que o som já está.

Sandro Aguilar refere momentos nos quais não quer que se oiça em concreto que objecto produz determinado som. Dá o exemplo de silvos provenientes de metal, desejando tornar o som completamente abstracto, como acontece no filme *Bunker*. Menciona o uso que faz de longas reverberações, com o intuito de esconder o carácter de metal, que não lhe interesse revelar. Para estes sons mais abstractos tenta que se tenha a percepção de que os sons não parecem ser completamente implausíveis nos locais que nos são mostrados, embora não seja clara a sua causa. Outras vezes usa sons cuja causa é facilmente identificável, mesmo que – preferencialmente – não seja visível. No mesmo filme, há por exemplo o som de uma varejeira, que facilmente identificamos, embora não a vejamos. Aguilar, para além de reconhecer que usa certos sons mais abstractos e outro mais concretos, também usa sons ora mais ora menos verosímeis. Para ele “importa o signo, ou a textura (...) ter essa sensação é mais importante do que a verosimilhança” (Ibidem). Voltando ao som da varejeira, este consegue emprestar à cena de remexer a terra um maior pendor para o macabro, para o incomodativo. Alia-se assim à escuta causal a escuta referencial, como situação em que mais do que um modo de escuta podem funcionar em simultâneo.

Relativamente à aplicação da escuta semântica, tão importante em muitas experiências cinematográficas, ela está (quase) sempre ligada à existência de diálogos. Estes são muitas vezes considerados o elemento sonoro essencial num filme, o mais importante a gravar numa rodagem⁷ e o que guia as intenções narrativas de muitos realizadores. Alguns filmes de Sandro

7. Facilmente encontramos directores de som de rodagem que salientam a primazia da captação de diálogos, quer seja para manter (som directo) ou como referência para os actores que eventualmente voltam a dizer as falas em estúdio. Reconhecem que muitas vezes não chega a existir tempo para captar ambiências ou certos sons pontuais.

Aguilar não possuem nenhum diálogo (como *Dive: Approach and Exit, False Twins* (2014), ou *Arquivo* (2007)) e a grande generalidade dos filmes da sua autoria fazem ouvir muito poucas vezes a voz humana (que algumas vezes surge descaracterizada, em *off*). Sandro Aguilar destaca o facto de ser possível colocar diálogos que não se têm que perceber (nas versões internacionais nem surgem legendadas). Exemplifica com a mulher em *Bunker*, onde se pretende perceber que é alguém que desabafa, “que não está satisfeita com o que está a fazer” (ibidem). O importante não é o conteúdo do que ela diz, é a alusão a um estado de alma, a um contexto que nos é sugerido.

Não raramente, uma frase tem toda a importância para que o espectador tenha um pouco mais de noção do que se pode estar a passar. E é disto que se trata nos filmes de Sandro Aguilar, somos desafiados a criar ligações que não nos são óbvias, a tentar encontrar um fio condutor. O poder da palavra pode ser determinante para nos oferecer o contexto. Mais do que uma explicação directa, o texto que algumas vezes compreendemos tem capacidades de denotação, capazes de despoletar a nossa escuta referencial. Em *Corpo e Meio* (2001) há uma linha de diálogo em que uma mulher diz: “Tens aqui umas coisas da Lena”. De repente dá-se nome a uma ausência e, em conjunto com as imagens, leva-se o espectador a obter ao longo do filme “um retrato de um processo de luto” (RIBAS, 2013: 137). Algumas vezes é na ausência de resposta a um outro personagem que se adivinha o que quer ser sugerido pelo realizador. Na cena inicial de *Voodoo* (2010), um pai (Paulo) – sempre filmado de costas – não chega a falar quando o padrasto (motard) vem buscar o filho, mostrando grande apatia e resignação. Mesmo quando o padrasto diz para a criança dar um beijinho ao pai, este simplesmente lhe dá umas pancadinhas no capacete, entretanto já colocado na cabeça. Como a outras frases que o padrasto lhe dirige, o pai não reage de nenhuma forma ao “tchau” final. Em *Sinais de Serenidade por Coisas Sem Sentido*, um personagem (mergulhador) não responde à pergunta que uma mulher lhe dirige, reparando apenas que era uma pergunta, fazendo-nos notar que estivera a ignorar tudo aquilo que a mulher lhe estava a contar antes. A mulher em *Bunker* pergunta à filha onde vai, quando esta se despede no exterior da

rolote. Somos confrontados com o silêncio da “não-resposta” da filha (que vemos afastar-se, olhando para trás), que clarifica o aspecto furtivo e desobediente que existe na cena.

Com a tendência de nas opções sonoras “não fazer como normalmente é feito” (AGUILAR, 2015), Sandro Aguilar consegue surpreender em diversos aspectos. Algumas das vezes, conhecendo os cânones, encaminha-nos por caminhos de sugestão que podem ser enganadores. Com a música não diegética, em *Voodoo*, filme que gira em torno de dois personagens principais, Paulo e Laura, cria a expectativa de vir a acontecer um encontro amoroso. Ao não existir este desenlace, as ideias de ausência, de apatia e de resignação acabam por marcar quem assiste a esta curta metragem. No filme *Bunker*, a utilização de um tipo de música atonal e orquestral, que se impõe nalgumas das cenas, “empresta” qualidades de dinâmica, direccionalidade, tensão e progressão que conhecemos de outros filmes narrativamente óbvios. Desses filmes com uma linearidade narrativa capaz de explicar de forma óbvia este tipo de música, com a “força” que em *Bunker* existe, obtemos uma referência capaz de nos conduzir na explicação dos diferentes espaços e tempos, das diferentes atmosferas, que *Bunker* nos mostra. No caminhar na floresta o homem e a rapariga parecem ser acompanhados por uma música “terrível”, como se a música já nos contasse antecipadamente muito daquilo que o filme nos reserva.

As bandas sonoras de Sandro Aguilar destacam-se por uma atenção em parte regulada pela escuta reduzida, através da procura de sons, atmosferas e texturas que agradam ao realizador de um modo “musical”. É certo que há sons que lhe interessa explorar pela sua potencialidade semântica, associada às pistas narrativas que chegam a sugerir. Estas são por vezes apresentadas sob a forma de narrações em *off*, que em grande medida conseguem causar estranheza no espectador, mesmo que globalmente soem integradas no contexto geral dos filmes. Por exemplo, em *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido* temos uma criança a ler um excerto do *Lunário Perpétuo*, sobre o comportamento da natureza. Podemos considerar que o assunto não é “dissonante” com as imagens que vemos ao longo desta curta-metragem,

que incluem alguns cientistas. Mas não é perceptível quem é essa criança, ou onde se encontra a mexer no seu caderno (ouve-se o som de mexer em páginas).

Como referido anteriormente, espaços e tempos diferentes, texturas que não se sabe de onde provêm são uma constante na estética sonora deste realizador. O desejo de ouvir certos sons leva-o à construção de transições, de sonoridades continuadas que parecem querer substituir o papel de “sutura” mais tradicionalmente associado à música não diegética. Em *Jewels* (2013) e em *False Twins* o realizador “queria a sensação de voz sintetizada” (Ibidem). Com base num *texto-to-speech*, manipulado (entre outras estratégias) com *reverb*, alteração de *pitch* e da duração chegou à sonoridade que “musicalmente” mais lhe interessava. É pela escuta reduzida, que muito pratica, que se distancia da negação da existência de uma banda sonora. E é pelo prazer que certos sons lhe dão que constrói cada uma das atmosferas que nos apresenta. Valoriza o som directo, mas se encontra algo mais a dar ao décor sonoro, fá-lo sem hesitar. Como uma vez aconteceu com o som de um pássaro, ele “gostava da maneira dele cantar e da métrica com que ele cantava” (Ibidem). Não importou “se existe ou não naquele sítio um pássaro daqueles” (Ibidem).

Referências bibliográficas

- AGUILAR, S. (2015). Entrevista inédita. 2-VI-2015, Lisboa.
- ALVIM, L. (2017). “Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion”, in *Revista FAMECOS*. Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24688/15209> >. Acedido em 11-XI-2017.
- FANO, M. (1975). “Film, partition sonore”, in *Musique en jeu*, n° 21: 10-13.
- CHION, M. (2012). “100 Concepts pour Penser et Décrire le Cinéma Sonore”. Disponível em < <http://michelchion.com/texts> >. Acedido em 11-XI-2017.
- CHION, M. (1990). *L'Audiovision*. Paris: Éditions Nathan

- RIBAS, D. (2013). “Sinais de inquietude: o cinema de Sandro Aguilar”, in CUNHA, T. C. & PEREIRA, A. C. (eds.). *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses*. Covilhã: Livros LabCom.
- RIBAS, D. (2010). “O futuro próximo: Dez anos de curtasmétragens portuguesas”, in RIBAS, D. & DIAS, M. *Agência, Uma Década em Curtas*. Vila do Conde: Agência da Curta Metragem.
- SONNENSCHNEIN, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City: MWP.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *TRÊS DIAS SEM DEUS* DE BÁRBARA VIRGÍNIA

Ricardo Vieira Lisboa

Resumo: *Três Dias sem Deus* (1946) é a primeira longa-metragem de ficção sonora da cinematografia portuguesa a ser realizada por uma mulher, Bárbara Virgínia, que era também a protagonista do filme. Neste artigo analisarei um levantamento de 14 textos críticos publicados à época da estreia do filme em Portugal com vista a perceber de que forma foi o título recebido pela comunidade cinematográfica nacional. Mas também de modo a recolher informação sobre um título da cinematografia portuguesa que está parcialmente perdido, subsistindo dele apenas duas bobinas num total de 26 minutos sem banda de som. Neste sentido segmentarei as várias críticas segundo questões técnicas, mas também sobre aspectos contextuais do filme (o facto de ser uma mulher realizadora, a sessão de estreia, a internacionalização do filme), de modo a construir uma imagem tão vasta e pormenorizada quanto possível deste objecto que se encontra hoje inacessível – em particular no que respeita à diferença estética e narrativa do projecto (na sua aproximação ao cinema de género, o ciclo do cinema gótico dos anos 1940).

Palavras-chave: Cinema português; Crítica cinematográfica; Mulher realizadora; Estado Novo.

Introdução

No artigo “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico” (2011), António Pedro Pita trata de se demarcar da intenção de um estudo monográfico sobre as principais publicações, textos e figuras do ensaísmo cinematográfico português e de se ficar apenas por “algum” desse universo (PITA, 2011: 42).

O que se segue nas próximas páginas é, pois, uma compilação organizada tematicamente de críticas publicadas à época sobre o filme de Bárbara Virgínia, *Três Dias sem Deus*. Também aqui não se pretende uma análise geral das publicações, dos seus autores e dos seus textos, mas, principalmente, uma vista para um filme que hoje já não está acessível, por ser uma obra parcialmente perdida (restam cerca de um quinto da película finalizada, sem banda-sonora).

Quando se questiona a existência da crítica e a sua função, uma dessas funções será, certamente, a de tornar público e documental o olhar de alguém sobre um objecto, neste caso um objecto fílmico que não mais se poderá ver como foi visto por essas mesmas pessoas. Assim, na congregação de olhares, na comparação de textos, gostos e análises, talvez se possa construir um olhar já sem autor e sem origem definida que permita um acesso novo a um filme perdido.

Panorama da crítica nacional nos anos 1940

António Pedro Pita refere-se a esta área da historiografia das publicações nacionais como a “história das coisas que nunca aconteceram” citando um texto provocatório de António-Pedro Vasconcelos, na revista *O Tempo e o Modo* intitulado *O cinema na idade da razão* (1966), em que o jovem crítico de cinema tratava de demolir a anterior geração de críticos: de uma banda os que “pensavam mal e escreviam pior” (Domingos Mascarenhas, Jorge Pelayo, Fernando Garcia, etc.) e de outra, os que passaram “ao lado do assunto falando de tudo menos de cinema” (Roberto Nobre, Fernando J. Pereira, etc.) (António-Pedro Vasconcelos cit. in PITA, 2011: 42). Esta divisão da crítica de cinema portuguesa que existiu entre os anos 1930 e 1960 com

os maus (dos jornais generalistas e das revistas de especialidade) e os bons mas descentrados (das revistas da elite cultural) é a que Paulo Cunha igualmente subscreve na sua comunicação *A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o caso Diário de Lisboa, 1968* (2008), descrevendo o panorama da crítica de cinema do seguinte modo:

O primeiro núcleo de críticos/jornalistas cinematográficos profissionais em Portugal, (...) [publicaram] na imprensa diária mais afectada ao regime (*Diário da Manhã, Diário de Notícias*) e na Emissora Nacional. Nestes espaços fazia-se sobretudo a divulgação e a promoção de um certo cinema português, nomeadamente os títulos a que estas figuras surgem associados. (...) Em oposição ao núcleo da crítica dita “oficial”, começou a despontar em diversas publicações de carácter cultural e artístico uma crítica que ficou conotada com a oposição política e cultural ao regime (...). (CUNHA, 2008: 11-12)

Assim, uns eram textos mais ou menos anódinos que no fundo compensavam as distribuidoras e exibidoras pelos seus constantes reclames, anunciando as estreias da semana (publicidade encapotada ou indirecta). Os outros, mais profundos, de análises mais educadas e de maior peso intelectual sofriam da falta de visibilidade, já que os seus leitores não iam além de um nicho muito restrito.

Nas próximas páginas apresentarei, organizado de forma temática, o modo como foi visto *Três Dias sem Deus* pela crítica portuguesa. Para isso fiz um levantamento de 14 textos críticos da época, publicados em jornais e revistas que cobrem, de modo algo desigual, estas duas vertentes da crítica cinematográfica portuguesa em 1946. Assim os textos em causa podem ser agrupados do seguinte modo: da crítica “oficial” temos António Lourenço d’O Século, Visor 42¹ do *Diário de Lisboa*, Palmira Bastos das *Modas e Bordados*, Rogério da revista *Eva*, Armando Vieira Pinto, José da Natividade Gaspar e António Quadros do *Diário Popular*, José Gomes do jornal *Novidades*,

1. Era comum muitos dos textos críticos serem assinados por siglas, iniciais sem significado ou nomes genéricos como Visor, Retardador, Extintor... O Visor 42 era Artur Portela (RIBEIRO, 1983: 547).

António Feio e Silva Brandão da revista *Filmagem*; da crítica “alternativa”, Fernando Sylvan da *Brisa – revista mensal de cultura, arte e cinema*, Manuela Porto da revista *Mundo Literário* e Roberto Nobre da *Seara Nova* (e ainda dois textos não assinados que, ainda assim, manifestam posições pessoais por parte dos autores, da revista *Cinema* e do jornal *Novidades*).

Posto isto, e antes daquilo que será uma algo extensa e algo exaustiva análise destes textos críticos (já que falar da opinião da crítica só não é falacioso se se falar da opinião de cada um dos vários críticos) quero apenas notar que segundo Manuel Félix Ribeiro que fez, nas páginas do seu *Filmes, Figuras e Factos*, o levantamento de apenas cinco críticas (apenas dos jornais diários) e que descreveu a opinião da crítica, a partir desse levantamento, dizendo que “duma maneira geral, fez justiça, até por ser uma obra que resultou do ponto de vista técnico e artístico, mal grado alguns deslizes próprios de uma debutante numa carreira difícil e ingrata como é a da realização cinematográfica.” (RIBEIRO, 1983: 547). Por sua vez, Marisa Vieira que terá sido a segunda investigadora a mergulhar no espólio hemerotecário em busca de críticas a *Três Dias sem Deus*, qualificou o resultado dizendo “as críticas da altura forma impiedosas com Bárbara Virgínia” (VIEIRA, 2009: 13). Cada investigador encontrou no acervo algo que reflectiu o seu olhar e a disponibilidade deste perante o que lá encontrou.

Ainda assim, creio que o facto de várias críticas, principalmente as oficiais, terem sido algo condescendentes com o filme de Bárbara Virgínia, reflecte uma série de factores coadjuvantes ao filme e à sua realizadora: (a) o facto de ser uma mulher a realizar deu-lhe um destaque, uma publicidade e um reconhecimento que de outro modo talvez não teria e funcionou também no sentido da condescendência, algo a que não foram alheios os 22 anos da realizadora; (b) Bárbara Virgínia era colaboradora do suplemento do jornal *O Século, Moda e Bordados*, assim como d’ *A Voz* e do *Diário de Lisboa*, é pois natural que de lá tenham surgido grande entusiasmo – Virgínia chegou a fazer capa d’ *O Século Ilustrado* aquando da estreia do seu filme – e uma especial atenção pela colega de redacção (inversamente, o percurso de Raúl Faria da Fonseca e o desaguado relativo à alteração da planificação

também justificou certos remos doutra parte da crítica afecta a este); (c) Bárbara Virgínia é muitas vezes citada na imprensa como *Simpatia* – assim mesmo, qual nome próprio –, daqui se conclui as qualidades nas relações públicas da realizadora e actriz e de como Virgínia traduzia a fórmula ideal da mulher culta do *Estado Novo*, aliás, os vários livros de etiqueta editados décadas depois só põem por escrito isto mesmo; (d) em tempos de “brandos costumes” também as críticas e as opiniões eram brandas e muitas vezes assim o era propositadamente com os filme nacionais a fim de estimular a formação da indústria e a já referida questão da publicidade encapotada (além de vários dos críticos dos jornais acabarem por trabalhar também em muitas da películas dos estúdios do Lumiar).

No que diz respeito ao primeiro ponto acho que é importante destacar a forma como alguma crítica encarou a estreia de uma mulher na realização de “filmes de fundo”, veja-se o paternalismo de Artur Portela e do redactor não assinado de *Le cinéma portugais* (1950) num artigo dedicado à realizadora, descrevendo o seu percurso:

Não deixa de ser audacioso e simpático ver uma senhora, trabalhando, nos estúdios nacionais, como realizadora! É o caso de Bárbara Virgínia, até há pouco quase desconhecida, que ontem, foi projectada nos cumes da grande nomeada artística. Sinceramente lhe dizemos que não esperávamos tanto, e também que nada sabíamos acerca da sua obra. (PORTELA, 1946: 5)

Efectivamente, se passarmos em revista os países onde se faz cinema, constatamos até que ponto é diminuto o número de mulheres que se deixam tentar pela carreira interessante mas ingrata de realizador. É sem dúvida um trabalho de natureza complexa que comporta grandes dificuldades e responsabilidades, e as somas de energia e as exigências multiformes que um tal sector de actividade impõe aos que se lhe dedicam, não tem a natureza para cativar o espírito feminino nem se revelam propícias à carreira duma mulher². (*Cinéma Portugais*, 1950: 4)

2. Tradução do autor.

Análise temática

O que se segue é então uma análise temática dos textos críticos dos referidos jornalistas e críticos de cinema, sobre vários assuntos: a reação do público na estreia, de que forma o filme reflecte os valores cristãos e do Estado Novo (apesar do seu título), qualificativos sobre o elenco e sobre a própria Bárbara Virgínia enquanto actriz, mas também enquanto directora de actores, avaliações dos sucessos técnicos do filme (fotografia, som, cenários e decoração, argumento, planificação, diálogos, montagem e música), o sucesso e a qualidade da realização de Bárbara Virgínia, assim como de que forma o seu filme se destaca do panorama do cinema português dos anos 1940 e como, por outro lado, repete ou imita o estilo do cinema gótico norte-americano, e ainda de que forma a figura de Bárbara Virgínia constitui uma promessa para o cinema português e quais as potencialidades de internacionalização do filme (assim como comentários à sua indicação pelo SNI para representar Portugal na primeira edição do festival e Cannes).

Na noite de estreia

Quase todas as críticas que descrevem a sessão de 30 de Agosto de 1946 no cinema Ginásio em que *Três Dias sem Deus* estreou e que iniciou as quatro semanas de exibição do filme em Lisboa não esquecem de referir as flores que a artista principal recebeu (e Palmira Bastos refere-se à estreia no Porto, onde também os ramalhetes foram entregues à cineasta e protagonista), assim como algumas das suas colegas. Flores a que se juntaram palmas. O que há a salientar neste âmbito passa por perceber que embora o sucesso da crítica possa não ter sido unânime, pelo menos no dia da estreia o filme foi largamente aplaudido (o que certamente não será algo raro, à época e hoje em dia).

O outro aspecto que não convirá deixar passar em branco é a descrição da plateia por Artur Portela que destaca as individualidades do cinema nacional que estiveram presentes na sessão de estreia, onde se incluem os realizadores mais consagrados de então e aqueles que melhores relações com o regime mantinham: Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Brum

de Canto, Chianca de Garcia entre outros. O que demonstra o interesse da comunidade cinematográfica instalada em relação ao filme, garantindo portanto que *Três Dias sem Deus* poderá não ter sido bem recebido no meio mas pelo menos foi visto por alguns dos que mais poder dentro dele tinham. E que, mesmo se estivessem desconfiados desta nova realizadora, certamente estavam curiosos para saber da natureza do seu trabalho.

A juntar a isto, convém atentar nas palavras de Fernando Garcia e especialmente nas de Silva Brandão, já que eles apresentam os primeiros dados daquilo que acaba por ser um dos argumentos de fundo de muitas das críticas ao filme: a vontade de fazer um cinema para o público (ou que não o desconsiderasse) mas que simultaneamente pretendia ter um valor artístico e estético igualmente relevante — por oposição àquele que era o dito cinema comercial revisteiro que dominaria as produções nacionais da década seguinte (e se começava a fazer notar então). A conclusão de Brandão — e parafraseio — é que essa vontade de acudir a dois fogos prejudicou o filme e ambas as categorias de espectadores, já que ao público comercial, faltava ao filme acção, e para o sofisticado, ao filme faltava apuramento formal (BRANDÃO, 1946: 9).

Moralidade e nacionalismo

A questão da moralidade no filme de Bárbara Virgínia começa logo com o seu título. *Três Dias sem Deus* é logo por si uma provocação quando durante o Estado Novo nenhum dia se deveria ser ausente da divindade. Sobre a questão do título poder-se-á fazer a leitura de que os três dias em que o padre está ausente metaforizam os três dias de ausência de Deus na terra aquando do intervalo entre morte e a ressurreição de Cristo. Ainda assim dois dos críticos *oficiais* apressam-se a explicar que o filme nada tinha de anti-religioso, amoral ou ateu, cumprindo assim o seu dever para com a distribuidora, alertando o público para o possível e injustificado mal-entendido.

O comentário de António Lourenço e do artigo não assinado do *Novidades* tratam de salientar a importância do papel da professora primária durante o Estado Novo. Os dois críticos tratam de evidenciar a importância social que

para o Estado Novo tinham as professoras primárias, especialmente como barómetro de moralidade, já que Lourenço eleva a personagem de Lúdia a uma heroína que combate, contra tudo e contra todos, apenas a favor do bem, da bondade, da lucidez e do amor cristão, chegando mesmo a dizer que a professora primária, contratada do estado, é uma “enviada da providência” para iluminar o obscurantismo rural (LOURENÇO, 1946). O autor desconhecido do artigo do *Novidades* ultrapassa a questão de classe do professorado e encontra na personagem de Lúdia a figuração exacta da mulher portuguesa, com o contributo adicional de ser educadora. Mas a frase que se destaca é mesmo “Não há em todo o filme a mais leve beliscadura, sequer, à dignidade com que, geralmente, a mulher portuguesa ama e vive, dentro e fora do lar, nem os nossos sentimentos cristãos, nem ao respeito devido a figuras proeminentes da nossa vida social e superior.” (*Novidades*, 1946), aqui o autor elencou três pilares da sociedade desejada pelo Estado Novo na sua relação entre os dois géneros, a mulher portuguesa que ama na relação com o lar, a cristandade que os aproxima (e casa), e as figuras (patriarcais) que preservam a continuidade do *status quo*. É importante não deixar passar um outro pormenor no texto de Lourenço, o crítico afirma que Lúdia é uma personagem de pura ternura e bondade, eleva-a a anjo da guarda e depois acrescenta que a providência que a enviou àquele local fê-lo com a intenção de tornar Paulo Belforte feliz. Nesta leitura subliminar da sexualidade de Lúdia que afinal sendo angelical não deixa de ser sexuada revela, mais uma vez, o paradoxo da mulher casta e mãe de família (mais ainda num filme em que o homem, Belforte, é casado com outra mulher). Isto o autor não assinado do *Novidades* resume de modo proverbial quando afirma que “A queda de Paulo Belforte, mesmo a dar-se, seria humana, mas evitou-se a tempo, e muito bem, ainda por virtude da dignidade de uma mulher” (*Ibidem*). A mulher salvífica, que surge perante o homem decadente e o recupera do abismo.

Já o comentário de Armando Vieira Pinto sobre a qualidade portuguesa do filme (dos *portugueses dignos*) refere-se a um dos *slogans* promocionais do filme em que se afirmava *Três Dias sem Deus* como um filme “100% português” (em que actores, equipa técnica, rodagem e pós-produção haviam sido feitas

em Portugal por portugueses, já que muitas vezes certas questões técnicas ainda implicavam serviços estrangeiros e também porque nesses anos se sistematizavam as co-produções com Espanha, as quais muitas vezes se desenvolviam de forma desequilibrada para o lado espanhol). Como explica o crítico, não se percebe se a intenção desse comentário é orgulho nacional ou se promove a indulgência que muita crítica costumeiramente aplicava sobre as produções nacionais — as duas medidas que a crítica tendia a usar para filmes (100%) portugueses e para os estrangeiros (PINTO, 1946: 2).

De notar ainda as palavras de Fernando Sylvan, um dos críticos do meio cultural, que encontra na trama do filme um nacionalismo que só lhe interessa exactamente no sentido da alteração do estado das coisas. Para ele a professora primária representa o conhecimento que virá acabar com os misticismos que a ignorância rural promovia. Ao contrário dos críticos anteriores que saudavam a personagem da professora Lídia como uma bondosa continuadora dos desejos do Estado Novo para a estrutura social, Sylvan parece ver na mesma personagem uma possibilidade de abertura e iluminação. E interessa ao crítico menos o ambiente tétrico do filme e mais a sua representação ‘realista’ da vida rural portuguesa dos anos 1940 e do atraso das gentes e dos seus costumes. Assim, o crítico encontra uma potencialidade universal da história do filme, ainda que a trama fosse estritamente portuguesa (SYLVAN, 1946: 23).

Bárbara Virgínia, actriz e encenadora

Se é possível um consenso por parte da crítica cinematográfica de 1946 que viu o filme de Bárbara Virgínia (ou quase) é que a sua interpretação se fez de simplicidade, naturalidade, foi discreta, de pouca exteriorização e tentando controlar a tendência teatral. Além disso, António Lourenço refere “um mínimo de palavras” (LOURENÇO, 1946), o que parece indicar que no filme os diálogos eram poucos e o esforço maior se terá concentrado na construção de um ambiente (que veremos era o do universo gótico/expressionista).

Já Roberto Nobre refere a falta de fotogenia de Virgínia (e outros, como José da Natividade Gaspar, referem eufemisticamente a sua presença discreta), algo que alguns comentários ao seu desempenho em *Sonho de Amor* também referiam (NOBRE, 1946: 27).

Outro aparente consenso parece ser a dificuldade que Bárbara Virgínia terá tido ao ser simultaneamente realizadora e intérprete principal. Lourenço, Vieira Pinto e Brandão afirmam que a realização terá saído prejudicada pela interpretação e que o foco na segunda actividade seria mais acertado por ser aí que se concentra mais o seu talento. Afirmam também que no confronto entre Virgínia realizadora e a actriz, terá por vezes sido o caso de a segunda ter vencido, em prejuízo do filme.

Alguns críticos referiram ainda outro aspecto, que é o da personagem de Lídia ser uma que não pedia grandes desempenhos por parte da actriz e que talvez não se lhe adequasse o papel, ou o papel por si pedia uma sobriedade que o filme não lhe conseguiu/soube/quis dar.

Restante elenco

Sobre o restante elenco, os críticos têm opiniões que se afastam muito, no entanto fica a sensação de que Linda Rosa no papel de Izabel, a mulher parálitica de Paulo Belforte, terá tido um desempenho forte já que quase todos destacam a sua presença apesar de praticamente nada dizer ao longo de todo o filme. Outra actriz que parece ter agradado na generalidade foi Maria Clementina no papel da criada, que, segundo Roberto Nobre, se apresenta irreconhecível pelo trabalho de maquilhagem.

Já Elvira Velez parece ter desempenhado um personagem tipo sem grande dimensão, assim como Alfredo Ruas ainda que a sua importância enquanto actores de teatro valorizasse o filme. João Perry descrevem-no como demasiado teatral e que apesar da presença solene não chega a marcar o filme fortemente. Várias críticas fazem também referência ao facto de a maioria dos actores do filme serem raros na tela de cinema, sendo para muitos deles a sua estreia (ou um dos primeiros papéis) em cinema. Muitos dos actores do

filme provinham do teatro e esse é um aspecto reforçado por várias expressões dos críticos, como o traço grosso, o exagero, as magníficas expressões, insinuante e expressivo, algo que favorece a ideia de um filme onde a influência do expressionismo se fazia evidente nas interpretações ao jeito da pantomima do cinema mudo.

De notar que a propósito desta temática deixei de fora, propositadamente, por parecerem menos relevantes, as descrições dos desempenhos dos restantes actores secundários. Ainda assim não posso deixar de referir que a maioria destes comentários sobre o trabalho dos actores em *Três Dias sem Deus* peca pela leviandade e desinteresse de um ponto de vista analítico. A excepção é o comentário, mais uma vez de Roberto Nobre, em que este afirma que a monotonia do filme prejudicou o desempenho dos actores, isto é, o ritmo do filme não soube revelar da melhor maneira as suas interpretações.

Questões técnicas

Devido ao grande número de críticas feitas às componentes técnicas do filme e respectivos trabalhadores, resolvi separar as várias funções descritas nos seguintes grupos: produção, fotografia, banda sonora, direcção de arte, montagem, planificação e argumento.

Produção

A opinião de alguns críticos prendeu-se com o facto de sentirem que em *Três Dias sem Deus* faltou uma figura unificadora (um produtor) que garantisse uma unidade estética e um trabalho de equipa sólido entre os vários técnicos, actores e criativos. Opinião subscrita por António Lourenço, Armando Vieira Pinto e indirectamente por Silva Brandão, Roberto Nobre e o autor não assinado da revista *Cinema*. Estes críticos referem que essa figura deveria ter tido a capacidade de por um lado controlar (refrear) o ímpeto criativo da realizadora, e mais importante, garantir que havia na equipa técnica uma consciência das necessidades que o filme (e seu argumento) implicava e um competente trabalho em conjunto que beneficiasse a totalidade do projecto e a visão da sua directora.

Roberto Nobre refere, portanto, que a qualidade do filme estava muito abaixo da média do cinema português (que era já de si bastante abaixo da média das produções de outras nacionalidades). Já Fernando Sylvan considera exactamente o oposto e vê no trabalho do estreante produtor Felisberto Felismino um sucesso de coordenação e cooperação.

De facto, tendo em conta a experiência do produtor e da realizadora é muito provável que as opiniões dos primeiros críticos reflectam com alguma exactidão o nível técnico geral de *Três Dias sem Deus* e apontem nestes dois as responsabilidades. Mas vários dos técnicos do filme eram também profissionais com curta experiência. Por tudo isto, fixar as culpas nuns ou noutros intervenientes criativos do filme é o que menos importa (parece ser aliás uma actividade que pouco beneficia a compreensão do que poderá ter sido *Três Dias sem Deus*). Parece ser, no entanto, um dado irrecusável para a maioria dos críticos que a qualidade técnica geral do filme era fraca.

Fotografia

Sendo *Três Dias sem Deus* um filme de evidentes ressonâncias góticas e expressionistas, a fotografia tomou (ou deveria ter tomado) um papel de grande relevância, já que é típico do género um trabalho elaborado em torno dos contrastes luminosos, na introdução de focos fora de campo, na iluminação em cena à base de velas e lampiões, ou na escolha de ângulos inusitados.

António Matos, conhecido como Tony, teve em *Três Dias sem Deus* o seu primeiro trabalho como director de fotografia, e mais que isso, o único trabalho em que foi o único fotografo do filme, já que o seu segundo (e último) trabalho na área seria em *Aqui, Portugal* (também com Bárbara Virgínia como actriz) onde dividia o cargo com outros cinco colegas³.

3. Octávio Bobone, José César de Sá, Américo Couto, Alfredo Cristino Gomes e Manuel Luís Vieira, uma vez que o filme se construiu em episódios, cada um dedicado ao folclore de uma zona diferente de Portugal (Trás-os-Montes, Minho, Douro, Beira, Estremadura, Ribatejo, Alentejo, Algarve).

O consenso entre os críticos é que a fotografia do filme é essencialmente desigual, com momentos inspirados, sequências em que tudo se combina e os quadros manifestam os interesses da realizadora e da história, mas que essa qualidade não se manteve constante ao longo do filme.

Roberto Nobre refere as sequências das visões de Izabel como alguns dos momentos mais bem fotografados, ao passo que Fernando Garcia refere que certos pormenores como as flutuações da luz das velas e lampiões não encontram na fotografia de Tony os efeitos de realidade adequados. Aliás, o comentário de Garcia parece acentuar que a fotografia de Tony é, apesar de sofrer de várias debilidades técnicas, vistosa algo que Nobre confirma ao afirmar que “o caminho era aquele”.

Mesmo que a qualidade do trabalho do director de fotografia não seja consensual, parece sê-lo o facto de o seu trabalho ser pouco inferior àquilo que outros operadores de câmara (já instalados) do cinema português conseguiriam fazer.

Do fragmento conservado no ANIM, uma das mais evidentes características do trabalho de fotografia é exactamente a irregularidade e a falta de continuidade entre *raccords*, já que muitas vezes dentro de uma mesma cena a iluminação varia de forma descontrolada e ora a escuridão é quase total num plano de perfil dos actores, como é muito quente e luminosa num grande plano do rosto de um deles.

Som e música

O som do cinema português na década de 1940 (e durante grande período) era muito deficiente, *Três Dias sem Deus* parece não ter sido excepção, mais ainda quando a banda sonora resultou de dois processos, a gravação dos diálogos no estúdio da Cinelândia – que Félix Ribeiro refere como decadente (1986, 544) – e a gravação da música e mistura feita nos estúdios da Lisboa Filmes um estúdio dedicado mais frequentemente às obras documentais mas que prestava vários serviços a longas metragens de ficção, como por exemplo, a *Camões* – como explica o comentário de António Lourenço.

Esta discrepância entre a qualidade dos registos falados e da mistura/música é uma que é notada por vários críticos, dando aliás algum destaque ao trabalho do compositor Carlos Rocha Pires que teria em *Três Dias sem Deus* o seu primeiro e último trabalho em cinema e que parece evidenciar-se como uma das forças do filme.

De notar o dado referido por Manuela Porto da falta de atenção a certos pormenores como o facto de os solos de piano (tocados pela própria Bárbara Virgínia) recorrerem vigorosamente ao pedal, coisa que a personagem de Izabel não poderia fazer já que se encontrava paralisada, sem mobilidade da cintura para baixo. Porto refere também o som próprio dos aposentos fechados que é um comentário mais simpático que o “muito mau” (NOBRE, 1946: 28) e o “deficiente” (GARCIA, 1946).

Cenários e decorações

Outra das características típicas do cinema gótico passa necessariamente pela força do elemento arquitectónico tanto de um ponto de vista puramente estético e formal, como de um ponto de vista narrativo e na construção e descrição dos personagens, normalmente da protagonista que se encontra perdida no meio de uma casa labiríntica feita de sucessivos acrescentos em heteróclitas construções feitas cumulativamente ao longo de várias gerações de herdeiros no estilo da arquitectura vitoriana. Naturalmente a míngua do orçamento e a natureza ligeira da produção não poderia dedicar-se à construção de cenários muito ostensivos como o género pedia e isso foi algo que Fernando Garcia descreveu. Ainda assim, adiante alongar-me-ei exactamente sobre este aspecto dos *décors* e da forma como estes revelavam (mais uma vez) as influências do cinema gótico norte-americano da década de 1940.

Já Manuela Porto concentra as suas críticas nos cenários exteriores que, segundo ela, revelam pouca pesquisa e cuidado, referindo ironicamente que as serranias não passavam dos arredores do Lumiar — a crítica tem razão, já que a rotação de exteriores, segundo Matos-Cruz (1999: 80), se deu, de facto, nos arredores de Lisboa. A acrescentar a isto Porto dedica-se ainda

a avaliar a qualidade da decoração dos cenários onde se incluíram objectos que a câmara pareceu destacar mas que a narrativa não acompanhou, nomeadamente uma urna e o seu conteúdo desconhecido, nunca revelado, mas sempre evidente para aquela espectadora.

Montagem, planificação e anotação

Sobre estes três aspectos do filme vários comentários se fizeram, mas a generalidade foi negativo. Sobre a falta de anotação já se havia referido antes as variações de iluminação dentro de uma mesma cena, mas agora referem-se de novo erros de *raccord*, mudança de ângulos arbitrária, alteração do número de actores na sequência da multidão munida de archotes a caminho de Casal de Lobos, posições trocadas de personagens, sobressaltos e quebras de ritmo, havendo dificuldade de compreensão da trama. São desta opinião Garcia, Nobre, Brandão, Porto, Rogério e Lourenço (Sylvan gosta e Portela não sabe ou não responde).

No que respeita à planificação o problema é mais complexo já que, como referi, Raúl Faria da Fonseca que produziu a adaptação do romance de Gentil Marques e escreveu a primeira planificação teria que se afastar do projecto e não pode acompanhar a rodagem. Em parte por isso, e também porque Bárbara Virgínia que tomou o projecto das mãos do primeiro e o quis fazer seu, alterou de modo por vezes significativo, a planificação e os diálogos. Como consequência desta situação, alguns críticos referem o caso do desligamento de Faria da Fonseca em relação ao filme. Ainda assim, e apesar de este ter sido tornado público com a publicação de um *Esclarecimento* no *Diário de Lisboa* (FONSECA, 1946), nem todos os críticos tomaram conhecimento desse facto à data da escrita dos seus comentários (o caso de Rogério, crítico da revista *Eva*), o que mostra que nem todos os profissionais do meio estavam a par do conflito (ou se o estavam não o fora por fontes oficiais).

Armando Vieira Pinto salientou, no entanto, que tal situação se deveria colocar do ponto de vista moral — “Sabemos que o seu trabalho [Faria da Fonseca e Fernando Teixeira] não foi respeitado. Não pode, portanto, atribuir-se-lhes responsabilidades. Apenas é de lamentar o ponto de vista moral

que tal facto demonstra” (PINTO, 1946: 2) — esta foi aliás a posição de vários críticos ao tomarem conhecimento do desaguisado. A maioria (se não a totalidade) tendeu a valorizar o trabalho de Faria da Fonseca em detrimento do de Bárbara Virgínia, associando maniqueistamente as falhas ao trabalho da segunda e as forças ao do primeiro. É essa a posição de António Lourenço que chega a dizer que os momentos de “magnífica mobilidade” (LOURENÇO, 1946) são aqueles em que Virgínia se apoia na planificação de Faria da Fonseca, por sua vez Fernando Garcia afirma, “cabem as culpas nos defeitos e qualidades a Bárbara Virgínia e não a Raúl Faria da Fonseca” (GARCIA, 1946). A posição mais moderada vem de Artur Portela, já que o crítico afirma “Ficou melhor? Será pior? É obvio que nada poderemos dizer sobre o assunto” (PORTELA, 1946) e esse é de facto a situação com todos os críticos da época, já que certamente os referidos documentos que agora se tem acesso (em especial as duas planificações) não eram públicos então. Portanto, uma comparação entre o trabalho de Faria da Fonseca e Virgínia era impossível. Parece evidente, no entanto, que Faria de Fonseca pela idade e pelo estatuto que tinha como crítico de cinema, técnico e realizador de documentários de propaganda saiu, aos olhos dos críticos, incólume das falhas de *Três Dias sem Deus* que optaram por as atribuir à actriz tornada realizadora, de 22 anos e estreada.

A este respeito as críticas citadas, em particular as de Rogério e Roberto Nobre, têm a vantagem de descrever com algum pormenor uma sequência do filme (coincidência ou nem por isso) que lhes pareceu particularmente falhada, o momento em que António Sacramento, o médico, visita a escola para avisar Lídia da sua ausência de três dias. Tanto Nobre como Rogério referem a fixidez da encenação em que a câmara se mantém distante da acção e em que o actor continua de costas para a câmara. Esta descrição tem a vantagem de produzir no leitor, mesmo que de forma enviesada, uma imagem do que terá sido essa cena, uma das muitas que se perderam.

Quanto à montagem, o consenso é também grande no aspecto em que o filme apresentava falhas graves. A lentidão é uma das características referidas por vários críticos, o prolongamento dos silêncios e uma morosidade

que perturbou o natural fluir da narrativa. Como na fotografia, Rogério refere que também aqui o trabalho foi desigual e ora o ritmo era extremamente lento, como pouco depois se acelerava sem justificação.

Argumento e diálogos

Os dilemas que rodeiam as adaptações são sempre complicados de destrinçar já que as questões de fidelidade literária se põem de formas sempre distintas de filme para filme. Ainda assim, vários críticos viram no romance de Gentil Marques uma força cinematográfica e uma história “das melhores de todos os filmes portugueses” (FEIO, 1946). Certo é que o livro de Marques não é hoje acessível como já referi anteriormente, e não crendo que os críticos em causa tenham lido o romance a bem de uma análise comparativa noto apenas que Roberto Nobre escreveu que “Não sei, visto que não está publicado, o que disto vem do romance de Gentil Marques, *Mundo Perdido*, ou o que é devido à adaptação.” (NOBRE, 1946: 27) e nesta frase não só Nobre se afasta do dilema que apresentei como acrescenta que em Setembro de 1946 o livro não havia ainda sido publicado (apesar de o argumento de Raúl Faria da Fonseca se basear nele e datar do ano anterior) o que até certo ponto levanta a hipótese de que o romance nunca tenha chegado a ser publicado (talvez um manuscrito nunca tornado público, ou simplesmente uma ideia de romance que nunca chegou a concretizar-se mas que inspirou Faria da Fonseca a torná-la cinema).

De qualquer modo a história, pela sua raridade no cinema português, foi encarada na generalidade das críticas em boa consideração, António Lourenço e Silva Brandão são dessa opinião. Já Rogério e Manuela Porto afastam-se dessa posição e encontram, no caso do primeiro uma falta de verdade que o faz desacreditar na história, ao passo que a segunda conclui o mesmo mas por outros motivos, os buracos da história que a fazem avançar à custa da perda de verosimilhança (o crucifixo e a capela como dois elementos chaves do argumento que ora se mostram de extraordinária importância para os personagens, como noutros momentos são esquecidos, porque assim se justificava que a narrativa progredisse) (PORTO, 1946: 14). A questão do final

feliz que encerra o filme é também outro dos aspectos que alguns referiram como desconchado e desapropriado à sequência narrativa. Uma vez que o momento do desenlace, com o quebrar do vitral que cura milagrosamente Izabel, surge de facto a despropósito e revela de certa forma um final mal amanhã, ou no mínimo, mal resolvido.

No que respeita aos diálogos, embora se tivesse referido anteriormente a presença demasiada das palavras, em certas cenas e Fernando Sylva refira que no caso das crianças os diálogos pareciam-lhe excessivamente longos, a maioria das críticas apresenta-se positiva — talvez também porque Teixeira era colega de redacção, já que trabalhava também como crítico de cinema, e portanto a simpatia e a indulgência deverão ter atuado sobre as penas do comentadores. Este é aliás um ponto de contradição entre críticos, já que Lourenço havia referido anteriormente que o filme se fazia de longos silêncios. Independentemente da quantidade objectiva de diálogos (que se podem avaliar das planificações) o certo é que uma parte do trabalho de Fernando Teixeira terá sido igualmente reescrito por Bárbara Virgínia na segunda planificação.

Realização

O que parece ser o consenso da crítica é que Bárbara Virgínia terá sido, como realizadora, uma figura pouco proeminente que só a espaços terá conseguido impor a sua visão para o filme, ao ponto de Roberto Nobre chegar a pôr em causa a sua competência enquanto cineasta completa (reduzindo a sua acção à direcção de actores).

Quase todos referem uma sensibilidade apurada para certos pormenores que talvez por essa especial atenção tornavam o filme desacertado e possuidor de um ritmo estranho (dizem-no Rogério, António Feio e Silva Brandão de modos distintos e com intenções diferentes). Referem também uma insistência em bons achados que fatigam o natural decorrer da acção, o mesmo que Rogério diz quando refere que se demoram tempos infindos sem que

essa especial atenção resulte nalgum objecto cinematográfico discernível. Mais simpático, Brandão encontra nas falhas uma manifestação da vontade artística.

A outra palavra que se repete é ingenuidade, o que fica por perceber é se a forma como os críticos a usam pressupõe uma certa condescendência pelo trabalho de uma estreante de 22 anos – Armando Vieira Pinto saúda o facto de Bárbara Virgínia ter feito “indiscutivelmente um filme” (PINTO, 1946: 7), José da Natividade Gaspar descreve a realizadora como uma “cinegráfica de insuficiente prática para exteriorizar” a sua sensibilidade (GASPAR, 1946: 10) e António Lourenço refere as “débeis forças” de Bárbara Virgínia (LOURENÇO, 1946) – ou se por seu lado elogiavam a qualidade simples e cândida da realização e da forma como a história foi contada – Fernando Garcia usa palavras como pureza e sinceridade.

Note-se a crítica de António Lourenço quando este refere um problema de realização que se centra na clarificação psicológica da personagem de Lídia, a professora. Segundo o crítico a realizadora e actriz não soube tornar explícita a natureza das intenções que moviam a personagem: se era por simples bondade e dever moral, ou se era por interesse amoroso para com Paulo Belforte. Este dado é importante no sentido em que na avaliação dos documentos fica-se com a sensação de que na versão de Raúl Faria da Fonseca o interesse amoroso de Lídia para com Paulo Belforte era ligeiramente mais desenvolvido do que na versão de Virgínia que atenuava essa pulsão sexual e concentrava-se no dever profissional e moral da professora. O comentário de António Lourenço vem, no entanto, revelar que essa mudança de tom se ficou pela metade e para o espectador estabelece-se a confusão entre as duas possíveis interpretações para a acção de Lídia.

De destacar o comentário de José da Natividade Gaspar, quando este se refere à marcha da multidão envergando archotes quando se encaminham para Casal de Lobos, enraivecidos. O crítico descreve-a como algo “exagerado” e “artificial” e de “discutível gosto” e “justificação”, como que afirmando que a sequência surge um pouco a despropósito no filme, não lhe fazendo falta.

Ou, se o quisermos entender assim, como a confirmação de uma regra do género cinematográfico (o cinema gótico) que Virgínia tentava replicar e que por isso mesmo parecia forçada a sua inclusão.

Filme de “atmosferas”, de “ambientes” e de “climas”

O aspecto aqui evidenciado é aquilo que me parece ser de maior relevo em tudo o que respeita ao olhar da crítica de cinema sobre *Três Dias sem Deus*: o facto de ser um filme que, feito em Portugal de 1946, pretendeu seguir uma fórmula que nada tinha que ver com a prática cinematográfica nacional e que era o género dos filmes góticos norte-americanos dessa década.

Assim uma parte da crítica nacional, mais atenta aos filmes que por cá se faziam do que aos filmes do resto do mundo, quando viu o filme de Bárbara Virgínia classificou-o de “diferente”, “singular”, “inovador”, “novo”, “audacioso” e “original” por não haver no panorama cinematográfico nada que se aproximasse. Em particular, críticos como António Lourenço e António Feio veem nesta mudança de registo daquilo que é o cinema português dessa década – e que Lourenço classifica de “popularucho” (LOURENÇO, 1946) –, um alargamento estético relevante e um lavar de vistas para os hábitos de visionamento dos críticos. A novidade do filme levou que António Quadros afirmasse que se tratava do “primeiro filme caracteristicamente psicológico português” (QUADROS, 1946) e Fernando Sylvan vê nele o “primeiro filme português de sentido universal” (SYLVAN, 1946: 23).

Outra parte da crítica, mais atenta à cinematografia mundial quando viu o filme identificou nele, imediatamente, coincidências com romances ingleses e as respectivas adaptações cinematográficas que poucos anos antes haviam estreado nas salas portuguesas, *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *Rebecca*, mas também, *Hatter’s Castle* (1942) de Lance Comfort, as *tragédias cinematográficas norte-americanas* e *certo cinema britânico* e António Quadros refere os filmes de Boris Karloff (ainda que pela negativa) por encontrar no filme de Virgínia uma aproximação ao cinema de terror.

Note-se, no entanto, que Fernando Sylvan aloca à obra de Gentil Marques a influência do cinema norte-americano e António Quadros vê na parte do filme que decorre no casarão de Belforte (onde o gótico é mais evidente) a parte mais literária do filme (e descreve-a também como a mais banal – como quem diz, aquela que o cinema já havia retratado mais que uma vez). Uma parte dos críticos que fez esta leitura das referências/influências do filme foi também aquela que viu a maior falta de originalidade no filme, Rogério fala de uma “*Jane Eyre medíocre*” (ROGÉRIO, 1946), Roberto Nobre afirma mesmo que “*Três Dias sem Deus* é apenas original naqueles pontos em que tem intenção visível de esconder que é um decalque de *Jane Eyre*” (NOBRE, 1946) e Fernando Garcia conclui que o filme é “original no nosso cinema, mas não original pelo *toque* que, em tantas cenas dava o ar de obras com a repercussão e as altas qualidades de *O Monte dos Vendáveis*, *Rebecca*, *Jane Eyre* – e outras” (GARCIA, 1946). Estes mesmo críticos fazem questão de referir que os intentos atmosféricos do filme de Virgínia ficam mirrados quando comparados com os feitos dos filmes que mimetiza. Silva Brandão afirma que o clima não se define entre o mistério e a estranheza, Garcia refere que o filme “não teve meios de produção à altura das pretensões do tema.” (Ibidem), já Nobre resume que “seria exigir demasiado que houvesse, num estreante em realização, não só ciência dos efeitos para uma narrativa normal, mas a subtilidade e o poder de atingir o singular e o quase sobrenatural, ali requeridos” (NOBRE, 1946: 27).

O consenso, no entanto, é que *Três Dias sem Deus* era um filme ao qual os seguintes descritivos se podiam aplicar sem grande desconfiança: sombrio, romântico, patético, tenebroso, de horror, de violência soturna, de lirismo triste, de ambiente, misterioso, cheio de loucura, de superstição, trágico, literário, real, nórdico, maléfico, de clima e sinistro.

Uma promessa para o cinema português

Apesar de todas as críticas que abordei anteriormente, da interpretação à direcção de actores, à realização, à montagem e planificação, um dos consensos entre a crítica é que Bárbara Virgínia se apresentava com *Três Dias sem Deus* como uma jovem e forte promessa para o cinema português.

Os mais críticos do filme afirmaram que se o resultado não os havia convencido, havia nele indícios de uma ideia diferente de cinema para o meio português, e que apesar de ser impossível avaliar totalmente o talento de uma realizadora com apenas um filme realizado e sem experiência anterior, os seus projectos seguintes resolveriam o mistério e esclareceriam se *Três Dias sem Deus* fora um caso isolado e sem consequências futuras, ou o primeiro passo de uma nova voz no cinema português — o tempo acabaria por confirmar que o caso era o segundo, já que não houve hipótese de “as circunstâncias lhe proporcionarem um mais assíduo contacto com os estúdios” (LOURENÇO, 1946) nem tempo para “a lição e a prática, que o tempo, os livros e a experiência lhe ensinarão” (GASPAR, 1946: 10). Vieira Pinto acrescenta ainda que numa possível segunda obra, em que a realizadora se circundasse de técnicos mais competentes, aí sim, se veria o seu talento resplandecer. Bárbara Virgínia foi vista como figura promissora do cinema português e a crítica usou expressões como “grande esperança”, “séria promessa para o cinema português”, “caso singular de intuição cinematográfica”, “promessa cinematográfica”, “o cinema português precisa de si”.

Internacionalização e a ida a Cannes

Antes de terminar este assunto referente a *Três Dias sem Deus*, em particular este momento sobre a recepção da crítica portuguesa de 1946, há ainda que não esquecer de avaliar as reacções dos críticos sobre as potencialidades de internacionalização de *Três Dias sem Deus* e em particular o facto do SNI o ter seleccionado para representar Portugal na primeira edição do festival de Cannes.

Se alguns consideraram que o facto de o filme marcar uma diferença no panorama do cinema português era então motivo suficiente para exhibir essa diferença e alargar no estrangeiro o espectro do que poderia ser um filme português (algo que valorizaria o cinema português como um todo). Outros centraram-se nas deficiências técnicas do filme e em particular no facto de este seguir com fidelidade quase copista algum do cinema norte-americano dos anos anteriores (como já se referiu) o que passaria uma imagem de um cinema que apenas sabe imitar e não possui originalidade, ou ainda, pelo facto de exhibir uma situação social do universo rural português subdesenvolvido e ignorante que não coincidia com a imagem que se pretendia passar do que era Portugal. Sem ser Lourenço e José Gomes, os restantes críticos viram com maus olhos a indicação do filme à competição de Cannes por acharem que o filme lá faria má figura, no entanto Gaspar fez por desculpar Virgínia do caso (que a escolha do filme não passara pela realizadora) algo que Nobre não fez, colocando sempre o argumentário nas fragilidades da direcção da realizadora.

Conclusão

Creio que serve este levantamento de críticas escritas à época da estreia do filme (publicadas essencialmente na segunda metade de 1946) principalmente três propósitos: (1) apresentar um panorama sobre o olhar de um conjunto de espectadores que puderam assistir à versão de estreia de *Três Dias sem Deus*, isto porque, mesmo através das suas subjectividades, o olhar de conjunto permite um acesso (mesmo que diagonal) a uma obra que acabaria mutilada pela deficiente preservação – revestem-se assim de enorme valor algumas observações presentes nos textos críticos deste conjunto de comentadores e jornalistas, nas mais pequenas descrições (que no caso da conservação total da película seriam meros comentários banais); (2) ser possível descrever, através deste levantamento, os modos e posicionamentos ideológicos das duas facções da crítica de cinema do final dos anos 1940, assim como encontrar um reflexo da curiosidade e da desconfiança da hierarquia estabelecida do “sistema de estúdios” do Lumiar face àquela jovem realizadora que ousava estilhaçar a lenta e sistemática progressão na carrei-

ra cinematográfica – e de modo mais lato, é também um reflexo do olhar da crítica sobre o papel da mulher na sociedade e em particular na actividade do cinema; (3) por fim, revelar a natureza inusitada do projecto *Três Dias sem Deus*, são só nos modos de produção ou na irregularidades do seus técnicos e actores, mas também, e especialmente, na sua vontade de fazer um cinema diferente do que era típico fazer-se em Portugal, diferença essa que nunca chegou a fazer escola, mas que aparenta partilhar semelhanças com projectos futuros da cinematografia nacional, nomeadamente, *O Crime da Aldeia Velha* (1964) de Manuel de Guimarães, pela aproximação ao cinema de género e pelo retrato anti-romântico do meio rural (tão querido do Estado Novo).

Referências bibliográficas

- BASTOS, P. (1946). “Três Dias Sem Deus”, in *Modas e Bordados*, 20-XI: 4.
- BRANDÃO, S. (1946). “A nossa opinião sobre Três Dias sem Deus”, in *Filmagem*, 76, 3.ª série, 10-IX: 8-9.
- CINEMA (1946). “Três Dias sem Deus”, in *Cinema*, n.º 5, 12-XII: 11.
- CINÉMA PORTUGAIS, LE (1950). “Les figures di cinéma portugais – La Realisatrice Bárbara Virgínia”, in *Le Cinéma Portugais*, n.º 30, 25-VI: 4-5.
- CUNHA, P. (2008). “A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o caso Diário de Lisboa, 1968”. Disponível em < http://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008_>. Acedido em 11-XI-2017.
- FEIO, A. (1946). “Considerações sobre uma jovem realizadora”, in *Filmagem*, n.º 76, 3.ª série, 10-IX: 3.
- GARCIA, F. (1946). “Novo filme português, primeira realização de Bárbara Virgínia”, in *República*, 31-VIII: 4.
- GASPAR, J. N. (1946). “A interessante personalidade de Bárbara Virgínia”, in *Diário Popular*, 6-IX: 3; 10.
- GOMES, J. (1946). “Teatro e Cinema no Ginásio – Três dias sem Deus...”, in *Novidades*, 2-IX: 4.

- LOURENÇO, A. (1946). “Três dias sem Deus’ realização de Bárbara Virgínia estreou-se no Ginásio com agrado”, *O Século*, 30-VIII: 8.
- NOBRE, R. (1946). “Cinema – “Três Dias sem Deus””, in *Seara Nova*, Outubro: 27-28.
- NOVIDADES (1946). “No Ginásio: estreia do filme português Três dias sem Deus”, in *Novidades*, 2-IX: 6.
- PINTO, A. V. (1946). “As estreias de cinema – Três Dias sem Deus no Ginásio”, in *Diário Popular*, 31-VIII: 2; 7.
- PITA, A. P. (2011). “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”, in TORRALBA, L. R. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- PORTELA, A. (Visor 42) (1946). “Primeiras exposições – Três Dias sem Deus, no Ginásio”, in *Diário de Lisboa*, 31-VIII: 5.
- PORTO, M. (1946). “Ninguém diga, neste mundo, desta água não beberei... (a propósito do filme Três dias sem Deus)”, in *Mundo Literário*, 12-X: 13-14.
- QUADROS, A. (1946). “Mais na semana – Sábado”, in *Diário Popular*, 2-VII: 6.
- RIBEIRO, M. F. (1983). “Três Dias Sem Deus’, de Bárbara Virgínia”, in RIBEIRO, M. F. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português - 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- ROGÉRIO (1946). “Três Dias sem Deus”, in *Eva*, Setembro: 17.
- ROSA, B. (1946). “Três Dias sem Deus”, in *Eva*, Junho: 20.
- SYLVAN, F. (1946). “Três Dias sem Deus”, in *Brisa - revista mensal de cultura/ arte /cinema*, n.º 3, 3-XII: 22-23.
- VIEIRA, M. A. E. (2009). *Três dias sem Deus*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa (trabalho de licenciatura).

AQUARIUS E A LUTA PELO DIREITO À SAUDADE

Sérgio Ricardo Soares

Resumo: Embora engajado em lutas políticas atuais, Kleber Mendonça Filho constrói em seus filmes um discurso saudosista sobre tempos em que a sociabilidade urbana aparece mais suave e autêntica. Esta análise fílmica de seu longa-metragem *Aquarius* busca identificar as concretizações em imagem e som que o realizador recifense elabora para esta saudade cinematográfica em um filme em que a luta pela memória é motivo central.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Kleber Mendonça Filho; Saudade; Nostalgia; Recife.

Com mais de duas décadas dedicadas à realização cinematográfica, Kleber Mendonça Filho se situa entre os autores mais discutidos do cinema brasileiro contemporâneo. Cresce o número de trabalhos acadêmicos e textos críticos que se debruçam sobre sua obra – até 2017 por seis curtas-metragens ficcionais e três longas-metragens, um deles documental – que focam em algumas constantes do artista (CÂMARA, 2017; ESTRADA, 2017; GOMES, 2015; LLOYD, 2017; MATTOS, 2017; GRUGEAU, 2017; CORMICK & PIERRI, 2017). A força política dos seus filmes, por exemplo, nunca passa despercebida, bem como a presença incontornável do Recife. Neste aspecto, o realizador acompanha uma linhagem majoritária de cineastas locais, envolvidos na reflexão acerca de uma metrópole a um só tempo cosmopolita, excludente, arcaica, decadente e ansiosa por modernização.

Outra recorrência, interesse deste estudo, é o tratamento que o realizador dá à relação entre presente e passado. Quase toda a sua filmografia está permeada de referências a épocas idas, que, na comparação com o hoje, ora explicam raízes de problemas atuais, ora apontam para a repetição de preconceitos e arranjos sociais que poderiam ou deveriam ter desaparecido. São obras que parecem lamentar a perda de uma autenticidade e de um brilho que habitavam o passado. Seria um cinema com saudade? Em *A menina do algodão* (2002) e *Luvras Verdes* (2004), o autor tomava o mote e a linguagem dos contos infantis para a elaboração de curtas de horror que geram uma aura nostálgica do medo ingênuo, mas sincero, das crianças. O também curta *Eletrodoméstica* (2005) recua para o cotidiano de apenas alguns anos atrás, os anos 1990, início de uma era de inserção da classe média brasileira no consumo de bens eletrônicos até então pouco acessíveis. O curta *Recife frio* (2009), enquanto ficção científica, vai ao futuro para falar de uma cidade tropical que se tornou gelada por causa de um desastre sideral, mas também se revela satírico ao expor como esse Recife modificado sente falta dos tempos de calor. Já em *O som ao redor* (2012), primeiro longa-metragem ficcional do autor, a raiz ancestral escravagista e coronelista da economia, da cultura e das relações interpessoais pernambucanas se insinua no cotidiano de um subúrbio de classe média alta do Recife atual.

Os exemplos apontados não se concretizam apenas de maneira temáticas. Marcas fílmicas muito variadas estão disseminadas pelo tecido das obras. A direção de arte ganha relevo evidente no trabalho meticuloso de construção de um sentimento de época do Recife de 10, 20 anos atrás. A música, tanto na dimensão não diegética como principalmente na diegética das trilhas, propõe uma rede de referências e afetos que vão do rock a *jingles* publicitários (tão prosaicos, mas capazes fixar lembranças emocionais). Enfim, no rol de substratos passadistas está a própria forma que KMF utiliza para filmar. O realizador assumidamente homenageia suas referências artísticas e recupera recursos já pouco utilizados.

Sobre o zoom, amo os filmes dos anos setenta. Na verdade, gosto de uma certa maneira de fazer cinema que por alguma razão agora não é muito popular. Todos os filmes são resultado do momento em que foram realizados, assim me fascina a ideia de fazer uma obra contemporânea, mas usando elementos interessantes que se associa ao passado. (ESTRADA, 2017: 13, tradução minha)

Esta declaração sobre o longa-metragem *Aquarius* (2016) estimula a considerar a continuidade do discurso sobre o passado neste que é o mais recente trabalho do cineasta. A leitura aqui proposta leva em conta o destaque que o filme alcançou tanto como expressão artística como enquanto ato político e parte da ideia de que *Aquarius* não apenas se mantém coerente com a trajetória de KMF como põe as questões sobre o passado como mais centrais do que as obras anteriores, sofisticando vários recursos antes citados e incluindo novos. Trabalho com a hipótese de que, entre as muitas formas possíveis de encarar o tempo que se foi, o autor demonstra uma postura mais do que nostálgica: saudosista. Isto, no entanto, não o impede de usar o olhar para trás como energia para a crítica do presente.

De início, põe-se a árdua tarefa de conceituar a saudade, manifestação sentimental complexa e particular sintetizada na palavra portuguesa, conhecida pela sua tão difícil tradução, a ponto de se confundir com um certo estado de espírito próprio dos países lusófonos. Dias, Jarek e Debona (2016: 13, tradução minha) sugerem uma definição do termo enfatizando a sua ambiguidade intrínseca: “Um sentimento ou afeto caracterizado pelo desejo de retornar (permitido pelas lembranças e memórias) a um passado feliz e bem-sucedido, tanto quanto à possível dor, sofrimento e melancolia que essas mesmas lembranças e memórias causam devido à impossibilidade de tal retorno”. Para distinguir saudade de algo mais amplo, a nostalgia, atribuem a esta última uma irremediável ligação com de “dor e tristeza”, enquanto aquela abarca um desejo e uma esperança de reencontro: “É sintomático como, em alguns casos, um poeta ou compositor caracteriza saudade como um sentimento de felicidade, que mistura prazer e alegria, mas logo depois, na mesma obra, começa a retirá-lo de memórias referentes à dor, tristeza

e sofrimento” (Ibidem: 14, tradução minha). Para Zuzanna Silva (2012: 207, tradução minha), a chave do conceito está na atitude de “recordar o passado e também a avaliação positiva deste estado de espírito – é bom sentir *saudade*.”

Clara (Sônia Braga), uma crítica de música, classe média alta, é a personagem em torno da qual gira *Aquarius*. Há outro protagonista, que se funde com a existência de Clara: o edifício *Aquarius*, em que ela vive, à beira-mar de Boa Viagem, área nobre do Recife. Apenas Clara insiste em residir ali, acompanhada de uma imensa carga de lembranças impregnadas naquelas paredes: histórias da juventude, de familiares que ali circularam, do marido já falecido, dos filhos quando pequenos, do câncer que lhe fez perder um seio, das festas, dramas e superações. Seu corpo, sua obra, seus objetos e o próprio *Aquarius* são as marcas sensíveis e concretas que presentificam sua história e dão sentido ao presente. Este território íntimo está sob ameaça. Prédio antigo, em estilo arquitetônico em extinção na cidade, ele é alvo ideal da especulação imobiliária que derruba construções de outrora e substitui por torres residenciais luxuosas. O assédio se apresenta desde visitas cordiais dos empreiteiros até métodos sombrios de sabotagem e terror, empurrando Clara para uma luta, por vezes solitária, pelo direito a um espaço e um estilo de vida que significam, na verdade, sua memória.

Para além (ou justamente por causa) desta sinopse, o filme também se configurou como um fenômeno fora da tela. Embora tome um posicionamento abertamente crítico diante da gestão urbana do Recife e sua relação com o poder econômico, a narrativa de *KMF* terminou por ser apontada em algumas leituras como alegoria de um momento político mais amplo, o brasileiro.

Muitos viram na história da personagem de Clara (Sônia Braga) uma metáfora – involuntária, é claro – da própria situação de Dilma Rousseff [ex-presidente], resistindo com bravura aos poderes corporativos que desejavam expulsá-la do lugar a que tinha direito pela força do voto

popular. A cena final, protagonizada por cupins, sugeriu um paralelo, igualmente involuntário, com o já célebre dia da defesa de Dilma diante dos senadores, que expôs claramente a verdade de um atentado à democracia que se servia de meios supostamente democráticos. (MATTOS, 2017: 6, tradução minha)

Infla essa visão o fato do filme estrear no período de grave turbulência institucional e econômica do país. Seguiu-se, ainda antes do *impeachment* de Dilma Rousseff, o protesto que KMF e equipe fizeram na exibição do filme em Cannes 2016, aproveitando a visibilidade e denunciando para a imprensa internacional um golpe parlamentar no Brasil. O episódio tornou a obra um alimento insólito da polarização instaurada no país: sobretudo nas redes sociais, apoiadores de *Aquarius* tornaram-se defensores da presidente, enquanto os opositores do governo detratavam a obra “esquerdista”. Meses depois, a despeito da grande receptividade internacional, o longa seria preterido como o escolhido para representar o Brasil na categoria de filme em língua estrangeira no Oscar 2017. A nova polêmica que se instaurava: seria uma retaliação do novo governo pós-*impeachment*?

Para alguém deste imbróglio circunstancial, o filme afinal alicerça sua discussão política primeira em questões particularmente recifenses. Musa e antimusa, a cidade parece exigir do cineasta não apenas um panorama traduzido para códigos fílmicos, mas realizações que interfiram na consciência coletiva a respeito do que ela, a cidade, é e o que lhe vem ocorrendo. Aproximo esta percepção do conceito de geografias de cinema, proposto por Wanceslao Oliveira Jr., para quem

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. Alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias... uns estão nos outros. Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos –, paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro

modo. A realidade de ambos se faz deles próprios, no interior de suas existências: a contigüidade para os lugares e a continuidade para os locais. (OLIVEIRA JR., 2005: 30)

São, portanto, múltiplas as referências e repercussões entre o lugar geográfico fora da tela e aquele apresentado no filme. Este último, aliás, por mais que possa ser considerado um constructo subjetivo de um artista, não deixa de atuar como uma encruzilhada por onde passam os imaginários coletivos, seus desejos e suas lutas. Estas geografias críticas se consolidaram como uma característica da filmografia pernambucana recente, preocupada em pôr o Recife contemporâneo em debate (MENDONÇA & ALMEIDA, 2012). São realizadores que compartilham da angústia da velha cidade colonial que vai rapidamente desaparecendo sem passar por uma modernização inclusiva e qualificada. Junto a outros segmentos culturais locais, passaram a exercer uma militância explícita em manifestações pela defesa do patrimônio histórico e da qualidade de vida urbana, não só como cidadãos, mas exibindo seus em eventos culturais das ocupações e mesmo produzindo novos audiovisuais a partir desses eventos (FILGUEIRAS, 2017). Importante referência artística local, KMF manteve estreita ligação com tais iniciativas. No entanto, seu maior contributo se deu através da *praxis* cinematográfica e da denúncia da espoliação recifense nos circuitos percorridos por seus filmes. A reflexão que se segue sobre *Aquarius* leva em conta este envolvimento político e social do realizador com seu lugar e a possível indissociabilidade entre o compromisso cidadão e a crítica sobre a cidade que o filme veicula.

Já foi dito que muito da *mise-en-scène* utilizada em *Aquarius* aparece também em outros filmes do autor. Repete-se, por exemplo, uma abertura na forma de série de fotografias que já víamos em *O som ao redor*. Em *Aquarius*, a pesquisa iconográfica resulta em nove imagens em preto e branco da praia de Boa Viagem, realizadas entre 1968 e 1971. A face ancestral do cenário de quase todo o filme se revela com poucos prédios altos, amplos espaços tomados coqueirais e avenidas sem congestionamento. Constrói-se assim um contraponto ao presente urbanamente hostil que o filme porá em discussão. O congelamento do tempo na fotografia garante uma permanência

fantasmagórica, ao mesmo tempo confortável e perturbante, dos sorrisos dos banhistas antigos, da ambiência afável daquele bairro, perturbadora e melancólica sobretudo para aqueles que tenham a vivência da situação contemporânea de Boa Viagem e funcionem como receptores “privilegiados” do contraste amargo.

As primeiras sequências após a introdução nos inserem no tempo próximo ao vivido naquelas fotos. Somos apresentados à jovem Clara (Barbara Colen), em 1980, que se diverte com parentes em um carro nas areias da praia à noite. Logo voltarão ao edifício Aquarius, nos seus áureos tempos, onde ocorre a festa de aniversário de tia Lúcia (Thaia Perez). Especialmente neste prólogo, destaca-se a sutil reconstituição de época, permeada pela afetividade de uma câmera que vasculha detalhes. Há cabelos e roupas antigos (os sapatos de fivela das senhoras, os shorts curtos e apertados dos meninos que jogam futebol), decoração pretérita, o selo marcante do vinil que toca na festa, enfim, elos saudosos da ocasião familiar (ao menos para aqueles que possuam referenciais para decodificar esta cenografia). Muitos destes objetos serão revisitados nas sequências contemporâneas sediadas no apartamento. Sairá de cena a família numerosa e Clara, já sexagenária, surgirá solitária, mas com seus vinhos, livros, móveis em harmoniosa convivência com equipamentos contemporâneos. Sua vida prossegue, adaptada a hábitos e materialidades do hoje, mas intransigente na manutenção dos vestígios do ontem. Marcas não museificadas, mas preservadas por ainda terem funcionalidade. Clara aceita a inevitabilidade do novo, mas insiste em dar mais valor ao antigo. Numa cena em que cede uma entrevista, didaticamente esclarece que nada tem contra *mp3* e *streaming*, mas defende que um vinil é mais do que um simples suporte de dados. É um objeto com história, a ser estimado por si mesmo.

Outro item cenográfico que incorpora vivências e, por isto, catalisa afeto e lembrança é a cômoda que orna, insuspeito, a sala na festa de tia Lúcia. Sem significado para as outras dezenas de pessoas presentes, o móvel capta a atenção da tia já idosa em meio ao alvoroço da família. *Inserts* de *flashback* revelam momentos de sexo apaixonado que ela compartilhou com seu aman-

te na juventude e que aconteceram na presença daquela cômoda. O olhar nostálgico de Lúcia deriva da ausência do amor e do carinho pela memória mantida, que, para reexistir, precisou da presentificação material do móvel. Neste sentido, Lúcia e Clara têm regimes de lembranças semelhantes.

Mas o objeto principal e mais problemático desta aliança com a memória é o próprio edifício. Sua fachada com ligação direta com a calçada, os cobogós, o pátio interno para estacionamento, a ampla janela para a praia, tudo isso já não é apenas traço material da história de Clara. É seu próprio abrigo, seu invólucro, tornando-a mais um conteúdo de um tempo precioso que pode ser varrido. Brigando para existir entre espigões que fazem sombra na areia da praia, o Aquarius está prestes a ruir nas mãos das construtoras. Se me refiro a um objeto problemático, é porque o prédio difere das demais coisas úteis e bonitas de Clara. Longe da pecha *kitsch* ou *vintage*, os pertences de Clara não funcionam por simulação, não estão ali para uma autoalienação, mas como porções autênticas do passado, em ótimo estado e ativos, a provar que poderiam tranquilamente participar do mundo presente, não fosse a roda capitalista que gera novidades para o consumo. Porém o Aquarius mostra sinais de senilidade. Sua estrutura está precária e a ausência de outros moradores deixa o ambiente perigoso para uma senhora sozinha residir, ao menos no argumento de outras personagens que estimulam a heroína a vender o imóvel. A iminência do desaparecimento do prédio e a batalha de Clara para negar este destino se aproximam do sentimento identificado pelo filósofo Andreas Huyssen na relação da modernidade com suas ruínas.

Esta codificação predominantemente negativa da nostalgia dentro da modernidade é facilmente explicada: a nostalgia contraria, até mesmo mina as noções lineares de progresso, sejam elas enquadradas dialeticamente como filosofia da história ou sociologicamente e economicamente como modernização. Mas anseio nostálgico por um passado é sempre também um anseio por outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia ao contrário. Temporalidade e Espacialidade estão necessariamente ligadas no desejo nostálgico. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a

nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente em seus resíduos e ainda assim não mais acessível, tornando a ruína um desencadeador especialmente poderoso para a nostalgia. (...) Nosso imaginário sobre ruínas pode ser lido como um palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricas (HUYSSSEN, 2006: 7-8, tradução minha)

Outros ex-moradores do prédio aguardam a liberação da construção de um novo edifício para que possam receber indenização. A peleja de Clara por sua própria memória, portanto, incomoda a muita gente. De certa forma, a personagem se comporta como agente daquela nova História proposta por Walter Benjamin (2008: 11): “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”. De toda forma, se compreendemos o *Aquarius* como uma alegoria da destruição urbanística do Recife, é uma luta de alguma forma coletiva, pelo direito a recordar um passado que, aos poucos, é tomado de todos.

A fotografia, outra entidade tão afeita à rememoração, surge em *Aquarius* não apenas na sua dimensão de imagem evocativa, mas potencializada pela concretude clássica dos álbuns. Clara guarda os antigos volumes que, com suas capas envelhecidas, são capazes de um apelo à lembrança que a digitalização não alcançaria. Mais que isso: convidam ao ritual de reunir familiares, ter em volta pessoas nas quais a memória pode reverberar. Um desses encontros é filmado com uma atmosfera de diversão, amabilidade, claro, nostalgia. A este hábito resgatado com positividade, o roteiro de KMF agregará outros. Clara mantém a liberdade de mergulhar no mar de Boa Viagem, ato tão trivial que se recobre de outras significações a partir do estigma atual que aquela praia carrega após, nas últimas décadas, se ter tornado sítio de diversos ataques de tubarão. Também acalentadora é a relação de carinho e parceria com sua empregada Ladjane (Zoraide Coletto), que está há décadas naquele serviço. Já é “parte da família”. Tema constante de KMF, esta sucedânea da sociedade escravista em extinção no cotidiano brasileiro permanece acesa na memória e na cultura da geração de Clara como uma presença útil e dócil, capaz de dedicar-se quase integralmente aos seus

padrões. O realizador, assim, não poupa sua heroína, tão ética e brava, das históricas contradições de classe nem isenta o público que venha a reagir com nostalgia por não haver mais Ladjanes tão disponíveis na atualidade. Sentimos falta e nos constrangemos.

Cabe ainda citar ainda outras incursões de Clara em atividades quase esquecidas; Ela sai com amigas para se divertir, dançar e flertar à moda antiga em um baile popular de clube. Outra vez, o ato vem acompanhado de um ar de relaxamento e recuperação de um prazer perdido. Ainda que tão liberal, Clara tem dificuldade de lidar com características do contemporâneo que lhe chegam, tais como usufruir do sexo com um michê ou se adaptar ao distanciamento dos filhos. Um deles tem um namorado, mas nunca o apresentou à mãe. Dispõe apenas uma foto do rapaz no celular para mostrar. Já outra pouca afinidade mantém com os valores da mãe, tratando-a muitas vezes com rispidez e descaso. Clara, portanto, sente falta dos filhos quando crianças.

A música é um dos recursos mais poderosos na alusão afetiva ao passado em *Aquarius*. KMF repete a maneira pós-moderna de eleger um repertório generoso que intercala clássicos da música popular brasileira e do rock com aparições inusitadas, mas cheias de significado, de canções popularescas e outros produtos industrializados. De Gilberto Gil ao bolero de Altemar Dutra, da melancolia cortante de Taiguara (que abre o filme e resume muito do quadro emocional de Clara) ao “rei do brega” Reginaldo Rossi, temos um desfile de lembranças sentimentais que a canção popular providencia tanto na sua melhor forma como quando advinda dos gêneros mais desprezados pelo cânone. Neste universo de KMF, a “boa” ou a “má” música se unem através da sua antiguidade e autenticidade contra uma possível aridez do hoje. É assim que Clara aconselha o jovem sobrinho a utilizar Maria Bethânia para impressionar com um *ethos* de inteligência e sensibilidade uma garota que ele pretende conquistar. É assim que Clara, para se contrapor a uma festa na vizinhança que a incomoda com música popularesca, põe no toca-discos, no mais alto volume, *Fat bottomed girls*, do Queen. É assim que KMF coloca insolitamente como primeira canção dos créditos

finais um frevo de bloco que, na verdade, é um *jingle* das Casas José Araújo, loja de tecidos cujos comerciais para TV marcaram o imaginário local nos anos 1970 e 1980.

Porém, o último caso citado acima traz a peculiaridade de se limitar a um contexto muito específico de Pernambuco e sua decodificação plena parece fadada a esta territorialidade. Com a ampla distribuição do filme em festivais e mercados exibidores em diversos países, a alusão surpreendente e emocional ao frevo-*jingle* pode não passar de um som deslocado e sem relevância para um espectador de qualquer outra terra. Configuraria a chamada “piada interna”, presente em outros momentos de *Aquarius*. Uma figurante no aniversário de tia Lúcia usa uma camiseta da Livro 7, importante livraria e referência da intelectualidade recifense que fechou as portas em 1998. Clara encontra um amigo jornalista no centro da cidade, bem em frente a uma loja de eletrodomésticos que outrora foi o Cinema Moderno. Se por um lado estes elementos passarão despercebidos para a maior parte do público, funcionarão como suspiros saudosos ainda maisagridoces para os recifenses atentos.

Por fim, esta leitura dos vestígios passadistas precisa incluir a presença de Sônia Braga no papel central de *Aquarius*. Em entrevista, o realizador já afirmara que a entrada da atriz no projeto não era uma ideia preexistente, sendo uma surpresa a aceitação quando da ocasião do aceite (GOMES, 2017). Desconsidero qualquer avaliação do desempenho da artista, sua adequação ao papel e a repercussão desta interpretação (Houve em 2016 expectativa sobre a premiação de Braga em Cannes e uma indicação ao Oscar). Para os aspectos que aqui interessam, importa perceber a intérprete na sua dimensão mitológica dentro da história do cinema e da teledramaturgia brasileiros, até por causa de sua trajetória bastante peculiar. O imenso sucesso em telenovelas, especialmente *Gabriela* (1975), produção da Rede Globo, e a atuação em clássicos cinematográficos como *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, alçaram-na à condição de estrela que resumia uma brasilidade sensual e exótica. A partir dos anos 1980, iniciou uma carreira em Hollywood e fixou residência nos Estados Unidos, tornando-se rara

em produções no Brasil. Pelo afastamento, sua imagem para o público nacional ficou muito mais aderida à juventude e aos êxitos da primeira fase da carreira. Sônia Braga, portanto, permaneceu muito mais uma “eterna Gabriela” do que, por exemplo, a hispânica Rubi de *The Milagro beanfield war* (1988), de Robert Redford. Ao trazê-la para *Aquarius*, KMF não apenas resgata uma estrela algo dormente. A ela é oferecido um papel complexo e despido de facilidades glamourosas: a naturalidade da narrativa e da maquiagem, os grandes planos de Clara, a harmonização dos mais de 60 anos da personagem e também da atriz, tudo isso expõe uma mulher muito real. Ambiguamente, a envelhecida Sônia Braga é uma nova atriz, atuando de uma forma e numa caracterização pouco comum no seu currículo. A presença do mito é indisfarçável e o realizador admite trazer isto em favor do seu trabalho, ao declarar em entrevista que

Sonia é uma estrela de cinema: a maneira como se movimenta, o rosto, os olhos... E isso não faz muito parte da ideia de cinema contemporâneo. Os actores e atrizes são muito não-actores e não-actrizes, não-estrelas. Então acho muito bom que um filme de uma escala muito pequena, sobre coisas muito mundanas, filmado *in loco*, tenha uma estrela clássica do cinema. (GOMES, 2017)

Lembramos irremediavelmente quem está ali na tela. Assim como Clara revisita seus discos num culto à memória, KMF, através de Sônia, nos faz requisita a história do cinema e da TV.

Ao se referir ao momento atual do cinema brasileiro, Carlos Alberto Mattos localiza uma certa retomada do político em

muitas obras de novas gerações de cineastas de várias regiões do país. Embora tratados com frequência por um caminho individual ou de grupos de afeto, assuntos como o respeito à diversidade étnica, racial e sexual estão presentes; o direito ao aborto; a bioética; a militância política apartidária, etc. Da mesma forma, o cinema centrado nas questões de ecologia e sustentabilidade tem sido um braço bastante ativo desta repolitização da cena de cinematográfica.

No entanto, um impacto mais direto de filmes com a atualidade política é algo que tinha ficado em segundo plano durante pelo menos três décadas no Brasil. (MATTOS, 2017: 8, tradução minha)

O crítico aponta então *Aquarius* como um episódio bem evidente destas novas iniciativas, acompanhando uma postura que já bastante recorrente no cinema pernambucano. A abordagem empreendida aqui de forma alguma contesta essa posição, até mesmo – mas não só – pelos embates catalisados voluntária e involuntariamente pelo filme e já citados aqui. Embora o foco tenha recaído na visita constante ao passado identificada em várias dimensões cinematográficas da obra, considero que este olhar para trás não é o contrário do engajamento político, muito menos escapismo lamurioso para driblar um presente insuportável.

A partir do momento em que se concebe o gesto de KMF mais como uma saudade cinematográfica do que pura nostalgia, aproveita-se do conceito sua multiplicidade e aparente contradição. Clara (ou, se preferir, KMF) sente profundamente a falta de pessoas, coisas, canções, amores, tempos que se foram. Sofre por tudo isto, mas cultiva a lembrança através das fartas materialidades de que se cerca e pelas quais batalha. Estando ao lado destes índices de uma vida melhor – e o apartamento é o maior deles –, ela (ele) mantém a presença afetiva que, a um só tempo, machuca e conforta. Todas estas dores e prazeres têm tamanha intensidade que não há outra forma de construir a personagem Clara que não com sua ferocidade e inflexibilidade frente às ameaças dos que lhe querem subtrair as ruínas. Se cai o *Aquarius*, apaga-se o gerador da saudade e resta apenas a falta sem esperança.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, A. (1983). “O significado da saudade numa filosofia portuguesa”, in *Revista Portuguesa de filosofia*, 39 (1/2): 13-42.
- BENJAMIN, W. (2008). *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BOYM, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.

- CÂMARA, V. (2017). “Sonia Braga é o nosso edifício”, in *Ipsilon*, suplemento cultural do jornal *Público*. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/03/15/culturaipsilon/noticia/ela-e-o-nosso-edificio-1765288>>. Acedido em 20-III-2017.
- CORMICK, M. D. & PIERRI, C. (2017). “El acuario de-Clara”, in *Ética y Cine Journal*, 7 (1): 61-72.
- DIAS, C. A.; JAREK, M. & DEBONA, V. (2016). “Brief observations on the notion of *saudade*: cultural symbol and paradox”, in *Hermes Journal of Communication*, 8: 7-18.
- ESTRADA, J. H. (2017). “Kleber Mendonça Filho: um espacio para la memoria”, in *Caimán Cuadernos de Cine*, 58: 12-15.
- ESTRADA, J. H. (2017). “Las cicatrices del tempo”, in *Caimán Cuadernos de Cine*, 58: 20-22.
- FILGUEIRAS, M. (2014). “Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de ‘novo mangue beat’”, in *O Globo*, 4-XII. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mangue-beat-14730838>>. Acedido em 17-IV-2017.
- GOMES, K. (2017). “Sonia contra os tubarões”, in *Ipsilon*, suplemento cultural do jornal *Público*. Disponível em <<https://www.publico.pt/2017/03/17/culturaipsilon/noticia/um-lugar-ao-sol-1765134>>. Acedido em 20-III-2017.
- GOMES, R. C. (2015). “A nação ao redor: da formação enquanto totalidade a interpretações parciais do Brasil”, in *Conexão Letras*, 10 (13): 65-75.
- GRUGEAU, Gérard (2017). “La Maison-monde”, in *24 Images*, 180: 57.
- HUYSEN, A. (2006). “Nostalgia for ruins”, in *Grey Room*, 23: 6-21.
- LLOYD, J. (2017). “Kleber Mendonça Filho: ‘I see demolition as a kind of murder’”, in *Jocks and Nerds*. Disponível em <<https://www.jocksandnerds.com/articles/kleber-mendonca-filho-i-see-demolition-as-a-kind-of-murder>>. Acedido em 14-IV-2017.
- MATTOS, C. A. (2017). “El cine redescubre la política em la tierra de *Aquarius*”, in *Caimán Cuadernos de Cine*, 58: 6-10.

- MENDONÇA, F. & ALMEID, R. (2012). “O cinema pernambucano entre gerações”, in IKEDA, M. & LIMA, D. (orgs.). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia.
- OLIVEIRA JR., W. M. (2005). “O que seriam as geografias do cinema?”, *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, 1 (2): 27-33.
- PENA, J. (2017). “Doña Clara (Aquarius): el pasado y el presente”, in *Caimán Cuadernos de Cine*, 58: 16-17.
- SILVA, Z. B. (2012). “Saudade: a key Portuguese emotion”, in *Emotion Review*, 4 (2): 203-211.

FORMULAÇÕES TEÓRICAS REALISTAS NA OBRA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Eduardo Tulio Baggio

Resumo: O caráter realista das formulações teóricas encontradas nas primeiras obras de Joaquim Pedro de Andrade está tanto em seus filmes de ficção como em seus documentários. Para efeitos de balizamento dessas formulações, serão considerados fundamentalmente os tradicionais estudos sobre realismo no cinema, como os conceitos de André Bazin e Siegfried Kracauer.

Palavras-chave: Realismo cinematográfico; Cinema brasileiro, Joaquim Pedro de Andrade; Teoria dos Cineastas.

1. Considerações sobre o conceito de Realismo no cinema

O realismo cinematográfico já foi abordado, enquanto campo teórico, de várias formas e com diversas acepções. Não caberia aqui discutir profundamente esse conceito, que é um dos mais aludidos e utilizados nos estudos de cinema. Entretanto, é fundamental definir sob quais aspectos tratarei do realismo. Primeiramente, o realismo como compreendido por Siegfried Kracauer e nomeado por Ismail Xavier como um realismo empirista, derivado do realismo crítico (XAVIER, 2005: 69), que compreende que o cinema tem um papel perante a sociedade de não sucumbir à formulações fragmentárias que percam o poder de refletir sobre a realidade, daí a necessidade da manutenção da integridade possibilitada pela imagem em espaço-tempo do cinema. Nas palavras de Kracauer, citado por Xavier:

O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material. (Siegfried Kracauer apud Ibidem: 70)

Neste sentido, o realismo para Kracauer está fundado na realidade externa ao cinema, mas que o cinema é capaz de representar com mais proximidade do que qualquer outro meio de expressão. Para o autor, o cinema teria o potencial de chegar muito perto do mundo, do desenrolar do mundo, daquilo que é a fisicalidade que experienciamos ao viver. Segundo o Kracauer, poderíamos até mesmo “tocar” o mundo através do cinema, como explica José Filipe Costa ao dizer que, para o autor, “é através da máquina cinematográfica que surge, pela primeira vez, a possibilidade histórica de *tocar* o mundo na sua materialidade, simultaneidade e contingência, o que configura uma nova relação sujeito/objecto.” (COSTA, 2006: 212)

Diferentemente de Kracauer, André Bazin pensou em um realismo ontológico, originário do cinema e que se encerra, basicamente, no próprio cinema, na medida em que expresso fundamentalmente por técnicas cinematográficas ou, por usos da linguagem cinematográfica. Para Bazin, o realismo do cinema estaria ligado originariamente à possibilidade de correlação entre o espaço-tempo vivido por nós em nossas vidas cotidianas e à representação do espaço-tempo proporcionada pelo caráter foto-cinético da imagem cinematográfica. Tal relação seria melhor quanto mais conseguisse aproximar a representação do fenômeno representado em suas características espaço-temporais. É desse pensamento que surgem: 1) o apreço do autor pela profundidade de campo enquanto possibilidade de alcance/opção para o espectador dentro do campo representado; 2) o apreço do autor pelo

plano-sequência enquanto aproximação extrema da temporalidade contínua e deslocamento no espaço expressos na imagem cinematográfica; 3) o apreço do autor por uma montagem restrita/interdita, em que a opção pela continuidade sem fração de cena e a opção por enquadramentos mais amplos – que por consequência dispensem a fração da cena – são valorizados em detrimento dos cortes constantes, pois seriam marcas indeléveis da proximidade da experiência do viver humano com a experiência da visualização das imagens cinematográficas.

Segundo Malin Wahlberg (2008: 32):

A teoria do cinema de Bazin está relacionada com a filosofia do tempo. Nela, a temporalidade da fotografia encontra-se com os efeitos psicológicos da duração do tempo e das mudanças das imagens em movimento. Bazin supõe que o realismo está relacionado com determinados dispositivos estilísticos do espaço-tempo, como continuidade e duração. A estética da profundidade de campo e da continuidade temporal em planos longos tem sido muitas vezes confundida com a transparência da inscrição da câmera.

Ambas as perspectivas, de Kracauer e de Bazin têm pontos em comum, apesar de divergirem nos motivos essenciais para a defesa do realismo e mesmo no que entendem como fundamento realista. Como apontado por Manuela Penafria em seu texto *Em Busca do Perfeito Realismo*, tanto para Kracauer como para Bazin “o Realismo é uma questão dependente da disciplina da Ética” (PENAFRIA, 2005: 11), posto que, entendendo o cinema em quanto representação que é, há a necessidade da correspondência ética em ambas as acepções de realismo. Neste ponto, me arrisco a considerar que além de ser uma questão ética para ambos, o realismo para Kracauer envolve um compromisso ético com o que é representado e, assim, seria mais próprio para pensarmos cinemas de conteúdo eminentemente realista, como o Neo-realismo Italiano ou o cinema documentário, pois nesses filmes, além de aspectos relacionados ao uso da linguagem cinematográfica de propensão realista, há uma relação de correspondência (mesmo que parcial) entre as

asserções dos filmes sobre os objetos representados e os próprios objetos em si. Já o realismo baziniano está fundado em um compromisso ético com o cinema e o potencial deste em sua ontologia, ou seja, é um realismo mais próprio ao como representar e não ao o quê representar. Desta forma, pode ser pensado indistintamente para qualquer tipo de filme. Não por acaso os exemplos de Bazin foram tão alargados.

2. O Realismo de Joaquim Pedro de Andrade no documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1962)

A primeira fase do cinema de Joaquim Pedro de Andrade, é, fundamentalmente, realista, tanto no que representa como no como representa. Posteriormente há uma mudança forte, com, por exemplo, *Macunaíma* (1969) ou *Vereda Tropical* (1977). Em suas considerações sobre o cinema, Joaquim Pedro deixava claro seu interesse realista pelo Brasil. É famosa, por exemplo, a afirmação do cineasta quanto ao seu intento de pensar cinematograficamente a realidade brasileira: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil.” (ANDRADE, 1988). Também é bastante conhecida a afirmação do cineasta, ao falar do Cinema Novo, movimento do qual fez parte, de que “uma das coisas principais era filmar o Brasil e os problemas dos brasileiros sem nenhum retoque, sem nenhum disfarce. Desprezar a estética pela estética, procurar uma estética que vinha mais da eficácia política do que de outra coisa.” (Idem, s/d)

Foi partindo desses princípios realistas que Joaquim Pedro fez os curtas documentários *O Mestre dos Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, ambos de 1960, e o curta ficcional *Couro de Gato*, de 1962. Ainda em 1962 o cineasta dirigiu *Garrincha, Alegria do Povo*, um média metragem documental que tinha em suas aspirações iniciais ser um filme ao estilo do Cinema Direto estadunidense, posto que Joaquim Pedro de Andrade tinha acabado de fazer um estágio com os irmãos Maysles nos Estados Unidos e voltara ao Brasil bastante influenciado pela proposta cinematográfica de pouquíssima interferência defendida pelos Maysles e por outros documentaristas do mesmo grupo deles. Já em 1965, Joaquim Pedro dirigiu seu primeiro

longa-metragem de ficção, *O Padre e a Moça*. Assim, *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) e *O Padre e a Moça* (1965) configuram-se como os dois primeiros filmes de maior fôlego do cineasta. Desta forma, tomo esses dois filmes para a discussão de aspectos realistas baseados nas proposições de Kracauer e de Bazin.

Sobre o realismo em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), é importante destacar a sequência de abertura do filme, composta de imagens de fotografias estáticas, algumas dotadas de movimentos que percorrem as fotografias, produzindo espécies de movimentos sobre as imagens estáticas. Acompanhando as imagens fotográficas, ouvimos uma música de ritmo muito marcado, lembrando a base de um samba, mas com destaque para a marcação dada pelos tambores, que acompanham o fluxo da montagem e chegam a lembrar os sons mecânicos dos disparos de uma máquina fotográfica analógica. Para além do uso de fotografias disponíveis como arquivo, é importante pensar no significado do uso destas diante do fato de que o cineasta dispunha de muitas outras imagens em movimento, que seriam, segundo Bazin, uma evolução em relação às imagens estáticas:

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1985: 24)

A série de fotografias estáticas constituem, na primeira sequência do documentário, um panorama das atividades de Garrincha, frisando sua desenvoltura futebolística, seu aspecto brincante e a reverência que recebia até mesmo dos maiores expoentes políticos do Brasil de então.



Fig. 1-12 - Fotogramas da sequência inicial do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Mas por que o uso das imagens estáticas? Por que negar a “consecução no tempo da objetividade fotográfica”, como definiu Bazin? Joaquim Pedro voltava da sua experiência com os irmãos Maysles e trazia a ideia de um cinema documental de baixa interferência sobre a realidade, como proposto pelos cineastas do Cinema Direto, especialmente a partir das ideias de Robert Drew. Então, iniciar o filme com imagens estáticas não significa um ato de negação do potencial da “consecução no tempo”, ao contrário, aponta para uma compreensão do potencial da indicialidade da imagem fotográfica para um cinema documentário que objetivava aproximar-se mais da rea-

lidade com menor interferência. A consecução no tempo e, portanto, uma ênfase maior no realismo de como o mundo é representado – próprio do realismo baziniano – surge a partir da segunda sequência, esta já com imagens em movimento. Porém, entre a primeira e a segunda sequência o cineasta optou por uma cartela com uma frase de um famoso dramaturgo e jornalista brasileiro, apaixonado por futebol, Nelson Rodrigues.

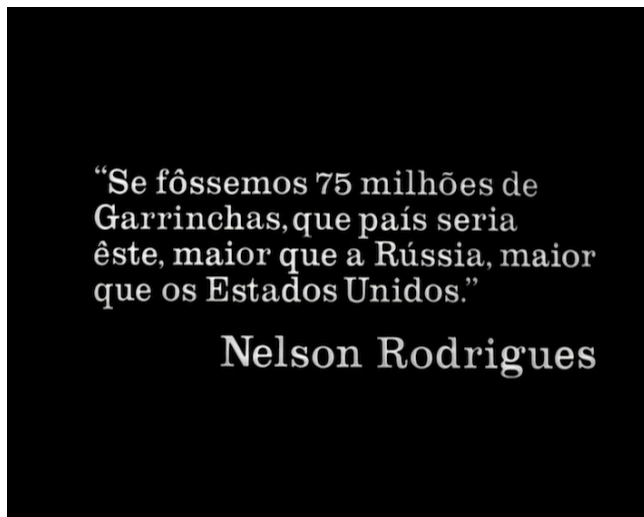


Fig. 13 - Cartela entre a primeira e a segunda sequências do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Com a frase de Nelson Rodrigues, Joaquim Pedro de Andrade mostra que também no plano do conteúdo o filme aponta para uma discussão específica sobre a realidade brasileira, que já estava iniciada com as imagens estáticas dos políticos bajulando Garrincha em busca de aderir à sua popularidade, e é bastante enfatizada com as palavras de Rodrigues, que indicam que o país poderia ser muito melhor do que era. Mas o que era? A segunda sequência pode ser compreendida como uma resposta para essa pergunta, ao colocar na tela uma série de planos que mostram a presença constante do futebol junto à população da cidade do Rio de Janeiro. Porém, além desse caráter introdutório em um filme que tem no futebol um elemento essencial, tais imagens vão mostrar também que trata-se de uma população pobre, que

improvisa bastante para conseguir a estrutura mínima necessária para a prática futebolística. Ou seja, o Brasil era um país precário e extremamente desigual.



Fig. 14-19 - Fotogramas da segunda sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Das areias das praias, seja com traves de futebol de fato ou com caixas de engraxates, à ruas ou aos terrenos baldios, todo espaço pode ser ocupado para jogar futebol. O que o filme destaca nesse ponto é que os brasileiros da época – assim como os brasileiros de hoje – viviam em grande contraste socioeconômico, marcado nos planos dessa sequência, por exemplo, pela diferença gritante da estrutura dos prédios à beira-mar com a precariedade da vida de garotos que precisam engraxar sapatos nas ruas para sobreviver e aproveitam as caixas de engraxar para que sirvam de balizas em uma partida de futebol. Nesse sentido temos um realismo preocupado com o que é representado, além do como é representado, que entendo ser mais próximo das propostas de Kracauer.

Em outra sequência, próxima do final de *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) podemos utilizar o mesmo raciocínio diante dos planos das arquibancadas em uma partida de futebol no estádio do Maracanã, no período em que ainda existia o espaço chamado de geral, onde não havia lugar marcado nem

cadeiras e, por isso mesmo, os ingressos para essa área tinham preços populares. Vemos características do povo brasileiro que ia aos estádios assistir futebol na época, em uma preocupação com o que mostrar: a preponderância masculina, rostos brancos e negros, pessoas com dentes faltando, a peculiaridade do visual de alguns, a forte presença da polícia militarizada.



Fig. 20-28 - Fotogramas da penúltima sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Mas nesta mesma sequência vemos também a preocupação realista com o como filmar, expressa com a profundidade de campo, com os enquadramentos de conjunto e gerais, com as ações transcorridas dentro de planos amplos que permitem a escolha do espectador em como direcionar o olhar, e com os movimentos de câmera que revelam, gradualmente, a amplitude dos espaços-tempo vividos pelos intervenientes do filme.



Fig. 29-34 - Fotogramas da penúltima sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Ainda, a última sequência do filme, inicia com a retomada da vida cotidiana dos trabalhadores, que no dia anterior estavam no estádio. Também nesta há uma mistura de um realismo muito relacionado com o conteúdo do documentário e outro, bastante dedicado ao trabalho com a linguagem cinematográfica em favor da valorização da indicialidade do espaço-tempo cinematográfico.



Fig. 35-37 - Fotogramas da última sequência do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

Esta última sequência termina com o retorno ao estádio, em um final de semana seguinte, mas antes aborda os dissabores das vidas das pessoas que buscam no futebol algum tipo de alento para as dificuldades enfrentadas em um país de desigualdades profundas.

3. O Realismo de Joaquim Pedro de Andrade na ficção *O Padre e a Moça* (1965)

Sobre o realismo em *O Padre e a Moça* (1965), não é difícil perceber como o cineasta organizou a mise-en-scène em busca dos movimentos que fossem importantes para o enredo, mas sempre em compasso direto com o espaço cênico das locações, com forte apelo histórico. Em outras palavras, Joaquim Pedro evidencia no filme a intenção de deixar claro um encontro com os personagens e os locais que filma, ao contrário de uma tradicional busca de constituir majoritariamente personagens e lugares diante da câmera. Assim, a câmera em *O Padre e a Moça* (1965) segue o mundo que representa, evidentemente que com os traços e marcas do cineasta, mas sem perder o ímpeto de uma mise-en-scène realista, ou seja: “A estrutura do mundo, sua constituição em estilo, está lá e cabe à mise-en-scène deixar-se levar pela força da ladeira, pela atração gravitacional de seus núcleos de movimento, ação e expressão, conforme surgem para a câmera.” (RAMOS, 2012: 56)

O próprio Joaquim Pedro de Andrade considerou que *O Padre e a Moça* (1965) era uma mudança em relação a *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), mas sempre pensando na realidade, que, segundo ele, teria sido difícil de abordar no documentário futebolístico pelo excesso de “mediação”:

Reparei que *Garrincha* era um filme de arquivo, que exigia uma ‘mediação’ muito grande. A ficção me apareceu como sendo algo de muito mais ‘imediato’. Era a troca de uma atitude imposta por algo pessoal. Era o abandono de uma certa onipotência diante da realidade: a confissão de nossos enganos e fragilidades – os tempos haviam mudado. (Joaquim Pedro de Andrade apud ARAÚJO: 2013: 184)

Quando o cineasta diz que “os tempos haviam mudado” faz menção, provavelmente, ao fato de que quando filmou *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), o Brasil era uma democracia, apesar de seus inúmeros problemas, já *O Padre e a Moça* (1965) estreou em um período ditatorial, de tempos sombrios e que se tornariam ainda piores nos anos seguintes. Curiosamente o filme foi acusado de ser alienado, pois, justamente em um momento de cerceamento

da democracia, falava do amor entre um jovem clérigo e uma moça humilde e dominada por um homem muito mais velho e rico do que ela. Algo que parecia excessivamente distante das lutas pela democracia e causas populares. Entretanto, ao contrário do que disseram alguns críticos e detratores do filme, trata-se de uma abordagem nada alienada da realidade brasileira. A dominação sofrida por Mariana, a moça do título, só existia porque havia muita dificuldade econômica e ausência do estado em muitas cidades do interior do Brasil, algo que o filme aponta com veemência.

Em uma das primeiras cenas de *O Padre e a Moça* (1965) vemos o retorno de viagem de Fortunato, o homem que criou e dominou Mariana, para a casa grande onde ambos moravam. Após ele se dirigir para o quarto, Mariana o acompanha e lhe oferece o jantar, ele diz que não quer comer, e começa a conversar com a moça mostrando-se intrigado com a relação dela com o velho padre da região, Antonio, que está prestes a morrer.



Fig. 38-49 - Fotogramas de uma das cenas iniciais do filme *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1965.

O diálogo entre eles evidencia uma discussão sobre o Brasil, sobre as desigualdades do país e o abuso que elas permitem. Além dessa temática realista, do o quê o filme aborda, é uma cena de pouco mais de 6 minutos, em que prevalecem os planos longos, são apenas 7, e os movimentos de câmera. Ainda, há constante uso dos enquadramentos de conjunto e pouquíssimos contra-planos. Desta forma, é mais um caso em que as propostas realistas de Kracauer e Bazin estão, digamos, atendidas.

4. Considerações finais

É claro que Joaquim Pedro de Andrade não tinha em mente as propostas teóricas de Siegfried Kracauer ou de André Bazin quando fez seus filmes, mas é interessante notar como ambas as propostas aparecem na cinematografia desse cineasta, pelo menos na primeira fase da sua carreira. Mesmo quando colocamos em debate filmes tão diferentes como o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) e a ficção *O Padre e a Moça* (1965), encontramos formas de discutir seus aspectos realistas, quando essa é uma proposta fílmica, como em ambos os casos.

Considerar as diferenças entre propostas realistas voltadas ao enredo dos filmes ou outras, voltadas ao uso da linguagem cinematográfica, evidentemente não é algo possível exclusivamente nos filmes de Joaquim Pedro. O que procurei fazer foi abordar filmes da primeira fase da carreira deste cineasta pois acredito que se tratam de obras que seguem por esse viés realista duplo, tanto do conteúdo quanto da forma, e que podem ser consideradas enquanto formulações teóricas fílmicas. Outros cineastas, com certeza, seguiram caminho semelhante e podem ser observados pela mesma perspectiva em busca da compreensão de seus projetos cinematográficos.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. P. (1988). “Só me interessa o Brasil. Entrevista para Teresa Cristina Rodrigues”, in *Jornal O Globo*, 12-IX-1988. Disponível em < http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp >. Acedido em 13-XI-2017.
- ANDRADE, J. P. (s/d). “Entrevista Metavideo”. Disponível em < http://www.filmesdoserro.com.br/filmes.asp?x=jpa_metavideo&tit=Entrevista%20Metav%20C3%ADdeo%20-%20video%201 >. Acedido em 13-XI-2017.
- ARAÚJO, L. C. (2013). Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. São Paulo: Alameda.
- COSTA, J. F. (2006). “Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer”, in *Doc On-line*, 01: 211-225.
- PENAFRIA, M. (2005). “Em busca do perfeito realismo”, in *BOCC-UBI*. Disponível em > <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf> >. Acedido em 13-XI-2017.
- RAMOS, F. P. (2012). “A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet”, in *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*, vol. 1: 53-68.
- WAHLBERG, M. (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- XAVIER, I. (2005). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

O NOVO CINEMA QUEER A BRASILEIRA

Anderson de Souza Alves

Resumo: Neste artigo defendemos a existência de uma vaga de cinema queer brasileiro com maior expressão entre os anos de 2013 e 2016. Nesse período, diversos filmes tematizando questões ligadas a identidade de gênero e outros assuntos pertinentes aos estudos *queer* se destacaram e foram premiados em festivais internacionais. As semelhanças entre a onda brasileira e o *the new queer cinema* norte-americano, do início da década de 1990, estão evidentes, além da repercussão das obras, pelo destaque dos sujeitos subalternizados tanto nos filmes quanto nos bastidores das produções. Entretanto, as ideias de abjeções na cultura brasileira vistas nos filmes apresentam especificidades alargando a discussão no cinema da identidade de gênero a outras construções das subjetividades. Alguns dos filmes que indicam essa onda *queer* no Brasil são *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2016). A discussão teórica tem como principais bases o ensaio de B. Ruby Rich (2015) sobre o *the new queer cinema*; a performatividade de gênero discutida por Judith Butler (2003), a produção dos sujeitos “subalternos” (Spivak, 2010) (Sedgwick, 2007) e a conceituação da hegemonia (Martin-Barbero, 1985). Ao final da historização e apresentação dos tópicos de discussão possíveis no cinema queer a brasileira reforçamos a importância da arte cinematográfica para o debate de temas sociais em contraponto à tendência de filmes de gêneros clássicos produzidos nos últimos anos, no Brasil. Também concluímos acerca da importância da promoção de um cinema autoral brasileiro,

sobretudo, defendendo o aumento de políticas públicas de incentivo tendo em vista que alguns dos filmes produzidos com esse tipo de recurso, como os citados neste artigo, ajudam a elevam o cinema nacional a mais altos patamares artísticos.

Palavras chave: cinema queer; cinema brasileiro; estudos queer; pós-retomada.

Introdução

O cinema brasileiro tem experimentado um período bastante fértil, fase que alguns autores chamam de *pós-retomada*, que teve início na virada dos anos 1990 para 2000, momento de criação e aperfeiçoamento das políticas públicas para o audiovisual e para a cultura de um modo geral. De um punhado de longas-metragens lançados comercialmente nos anos de 1990 ao que aos poucos vem se tornando uma indústria cinematográfica, o cinema brasileiro tem crescido em qualidade técnica e estética resultando certa credibilidade dentro e fora do Brasil. Só em 2017, um número recorde de 14 filmes brasileiros foram selecionados para as mostras do Festival de Berlim. Em edições anteriores do mesmo festival, uma menor mas significativa quantidade de filmes brasileiros participaram e conquistaram prêmios, entre estes *Tropa de elite* (2007), que recebeu o prêmio principal, e, em parte igualmente bem sucedido, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2013), prêmio do público. No entanto, o que procuro destacar é o fato de que boa parte desses filmes dialogam com o conceit *queer* evidenciando uma tendência dentro da cinematografia brasileira, especialmente no recorte do cinema autoral emergente. Observando essa onda na perspectiva global é possível considerar a hipótese de um reflexo tardio da onda norte-americana conhecida como *The new queer cinema*, do início da década de 1990. Naquele período, em festivais de prestígio como Sundance, Toronto, Amsterdã estrearam obras de uma leva de cineastas considerados *queer*, entre estes Gus Vant Sant, Gregg Araki, Jennie Livingston e Derek Jarman. A onda, batizada pela crítica B. Ruby Rich, tem características de uma vanguarda no cinema independente norte-americano, embora não pareça ter sido um movimento organizado pelos artistas. A autora explica que, “naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexan-

do gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens. Ao longo de todo o inverno, da primavera e do verão, a mensagem foi alta e clara: queer é sexy (Rich, 2015, p. 18).

Consideravelmente, ao longo da década de 1990 e 2000 personagens homossexuais e *queer* ganharam mais espaço no contexto da mídia hegemônica em representações um pouco menos baseadas nos estereótipos já conhecidos. No mesmo contexto e mais a nível global surgiram diversos festivais especificamente *queer* e LGBT, nos países lusófonos destacam-se, no Brasil o já tradicional o *Mix Brasil*, em Portugal, o *Queer Lisboa/Porto* (Carvalho, 2016) que contribuem para a visibilidade dos filmes e artistas para um público relativamente amplo. Séries de televisão, telenovelas e filmes comerciais retratando a diversidade de gênero surgiram aos montes indicando não apenas a aceitação dessa diversidade pelo público mas seu potencial de vendas. De certa forma, essa aderência aos canais massificados pareceu abrir caminho para certa perda do potencial político radical proposto pelos filmes da *the new queer cinema*.

Ainda que o Brasil seja um país muito conservador e violento em relação as pessoas LGBT, a sociedade se mostra de um modo geral um pouco mais tolerante. A pauta do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo e adoção de crianças por esses casais, por exemplo, encontra-se relativamente superada. Por outro lado, vale lembrar que o Brasil é um país com muitos casos de assassinato de pessoas LGBT, especialmente travestis e transexuais – a parcela mais discriminada do grupo. Em 2016, o Grupo Gay da Bahia fez um levantamento e estimou por volta de 340 casos de assassinatos homofóbicos, ou seja, os crimes foram motivados pela orientação sexual das vítimas de acordo com reportagem da EBC¹. Ironicamente, ou não, também é o país onde mais se busca conteúdo pornográfico com travestis e transexuais².

1. Ver: Número de homicídios de pessoas LGBT pode ser recorde em 2016, em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-12/numero-de-homicidios-de-pessoas-lgbt-pode-ser-recorde-em-2016>>

2. Ver: Brasil é campeão de consumo de pornografia trans, revela site, em: <<http://ladobi.uol.com.br/2016/06/brasil-porno-trans/>>

No que diz respeito a produção cinematográfica de forma mais ampla, seria incontável a quantidade de filmes produzidos no Brasil que abordam as temáticas da diversidade sexual, especialmente no cinema periférico, amador, restrito a festivais ainda mais específicos e na internet. Por outro lado, no cinema *pós-retomada*, especialmente nos anos de 2013 e 2016, é possível observar esse maior diálogo do *queer* com as produções mais profissionais observando que alguns artistas passaram a obter maiores recursos para produzir. Por esse motivo, esse texto tem como objetivo colocar em evidência e analisar brevemente tal momento recente da cinematografia brasileira relacionando-o com o contexto global, mas atento as particularidades locais e regionais. Compreendo os filmes aqui destacados como parte de uma onda que, se não pode ser considerada uma vanguarda, ao menos deixa perceptível a maturidade e credibilidade do cinema brasileiro. Por sua vez, é inegável que essas qualidades estão diretamente relacionadas ao efeito das políticas de subsídio que mostram seus primeiros resultados consistentes, porém constantemente ameaçadas por interesses duvidosos do contexto política. Por fim, não parece coincidência que essa onda de filmes *queer* brasileiros tenha surgido tardiamente, uma vez que a tendência cinematográfica – e mesmo teórica sendo o *queer* um conceito crítico que transcende o cinema e as artes – surgiu na virada dos anos de 1980 para 1990, período da grande crise do cinema brasileiro. Por outro lado, mesmo tardia, essa onda revela particularidades e problemáticas do cinema *queer* no que diz respeito à construção e representação das *identidades subalternas*. Os próprios pesquisadores e pesquisadoras dos estudos *queer* passaram a investigar e intervir nos processos de produção de outras subjetividades para além da diversidade sexual. Nesses casos de ampliação conceitual, as identidades subalternizadas não partem apenas da categoria do gênero mas de outras características dos sujeitos que estejam em divergência com os referenciais hegemônicos de uma determinada cultura e daí serem considerados *queer* – palavra que na língua inglesa conota estranheza.

Dos filmes

Minha intenção não é apresentar um levantamento extenso, o que seria uma tarefa complexa tendo em vista a enorme quantidade de filmes que passam pela temática *queer* exibidos apenas em festivais alternativos de cinema e na internet, mas um apanhado inicial focando aspectos qualitativos mais pontuais e importantes para discutir os conceitos dentro do cinema brasileiro e como eles vem surgindo nesse momento de *pós-retomada*. Por hora destaco: *Tatuagem* (2013); *Castanha* (2014); *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014); *Praia do Futuro* (2014); *Boi neon* (2015); *Beira Mar* (2015); *Mãe só há uma* (2016), os filmes brasileiros, em alguns casos coproduções, lançados em edições do Festival de Berlim entre 2013 e 2016. Outros filmes com temática LGBT e *queer* também poderiam ser incluídos como: *Madame satã* (2002), *Dzi croquettes* (2009), *Elvis & Madona* (2010), *Olhe pra mim de novo* (2011), *A história da eternidade* (2014). Por outro lado até mesmo *Crô: o filme* (2013), *Minha mãe é uma peça* (2013) e *Minha mãe é uma peça 2* (2016), e *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009) poderiam ser considerados tendo em vista suas características de aproximação do poder econômico da Globo Filmes com o tema LGBT e *queer* mas com representações filtradas para o grande público e até mesmo esvaziadas do potencial político mais radical. Ironicamente, esses últimos foram filmes que obtiveram o que boa parte dos outros não alcançaram, o sucesso de público nas salas de cinema. Esses casos muito lembram um problema que pode ser resumido na fala das pesquisadoras a respeito do efeito do *the new queer cinema*: “o que veríamos nas décadas seguintes seria a predominância de narrativas estreladas por personagens LGBT cada vez mais comerciais e normativas, gourmetizadas, palatáveis ao gosto de um público acostumado aos ensinamentos de gênero, sexo e raça do cinema clássico hetero-narrativo” (Sarmet & Baltar, 2016, p. 52).

Entretanto, os primeiros parecem direcionados para públicos diferentes tendo em vista suas estratégias formais que buscam uma aproximação com o *cinema de arte*. Os próprios editais públicos para produção audiovisual possuem direcionamentos como para obra seriada, filme de caráter auto-

ral e até mesmo o desenvolvimento de *games*, ou seja, buscaram exatamente uma diversidade de produtos, característica comum de uma indústria que atenda as várias exigências de diferentes públicos. Importante ponderar que a diversidade regional ainda não encontra-se completada, mas importantes passos já foram trilhados, haja vista um início de descentralização da produções ao longo dos últimos anos, tradicionalmente concentradas nas regiões sul e sudeste. Cineastas da região nordeste, sobretudo o estado de Pernambuco, têm lançado diversos filmes anualmente e marcado presença em premiações, boas avaliações pela crítica, carreiras férteis e a condução do aumento de público de cinema brasileiro nas salas. Se por um lado as produções dos setores hegemônicos do audiovisual têm buscado uma aproximação com a temática *queer*, por outro, as produções alternativas têm feito um bom contraponto, embora sempre haja para onde ampliar, especialmente em direção aos regionalismos.

Um desafio que pode gerar questionamentos conceituais interessantes seria uma leitura *queer* de um filme como *Branco sai, preto fica* (2015), que ganhou muita repercussão dentro e fora do Brasil. Descrito como um híbrido entre documentário e ficção científica, o filme narra uma história que, entre outros assuntos, envolve a desigualdade social e o racismo na periferia de Brasília. Há muitos pontos de partida para uma leitura *queer* a começar pela perspectiva subalterna que Carlos Eduardo Ribeiro e Fernando de Figueiredo Balieiro definem:

um filme gestado e realizado na periferia como Branco Sai, Preto Fica, dirigido por um morador do lugar, que tem próxima relação com os atores sociais do filme, é incomum na cinematografia nacional e reabilita as diferenças culturais para dentro da mesma. Não obstante, o filme se sedimenta em oposição a uma representação de “democracia racial” ou a um discurso de “brasilidade” unificada e pacífica. Assim, provoca fraturas nestes regimes de discurso. (2016, p. 33)

Essas observações explicam a existência dos sujeitos subalternizados (conceito herdado dos estudos pós-coloniais e muito utilizado nos estudos *queer*) e seus pontos de vista potencialmente críticos. O que esse conjunto de filmes evidenciam, na realidade, é uma maneira de abordar os problemas identificados pelas produções teóricas, que deram origem aos estudos queer nas décadas de 1980-1990, no caso, vale ressaltar, as correntes feministas e o pós-colonialismo. Neste caso, *Branco sai, preto fica* e qualquer outro filme que traga tensões conceituais e estéticas não necessariamente irão se identificar com o conceito *queer* pelo viés do gênero, mas pela crítica das concepções hegemônicas sociais e cinematográficas e sua política de existência. Com todo o seu potencial, o cinema aqui torna-se aqui um veículo de vozes subalternizadas que começam a ecoar em roteiros, direção, interpretação e crítica. E a causar incômodo como assim deve ser ao considerarmos a essência radical do conceito *queer*, que viria para desestabilizar a hegemonia que perpetua desigualdades.

Dos conceitos ao cinema

As transversalidades analíticas *queer* são bastante perceptíveis no contexto das artes, no qual os fenômenos ocorrem em diversos espaços físicos e midiáticos. O próprio campo de *estudos queer* surge da interdisciplinaridade presente nas teorias feministas, dos estudos LGBT, pós-colonialismo, enfim, de uma série de abordagens críticas e tributárias da “revolução perdida” de 1968 (Miskolci, 2010), que têm um direcionamento abertamente político no sentido de *torcer* os olhares sobre o conhecimento a fim de revelar desigualdades e contradições dos discursos hegemônicos. No cinema considerado *queer* de caráter artístico é perceptível um grande investimento numa *pedagogia dos desejos* que oferecem uma figuração da diversidade dos corpos e dos prazeres anti-normativos (Sarmet & Baltar, 2016). *Praia do futuro* é um filme interessante nesse sentido de renegociação de significados simplesmente ao retratar o ator Wagner Moura, que interpretou personagem extremamente masculinizado em *Tropa de Elite*, em cenas de sexo gay.

Nos Estados Unidos, a *the new queer cinema* foi considerada um momento de visibilidade para cineastas *queer* que continuaram suas carreiras ao longo das décadas seguintes, bem como deu início a uma popularização de personagens LGBTQ na mídia *mainstream*. A partir dos anos de 1990, é possível perceber uma ampliação das representações LGBT em festivais de cinema não apenas alternativos, mas também nas cerimônias de entrega do Oscar, ou mesmo nos produtos de maior exposição midiática da televisão, em séries e telenovelas. Também nesse período é marcante o aumento de cineastas e obras de arte em torno do conceito *queer*, não apenas no que diz respeito a representação figurativa, mas boa parte das produções são vistas em espaços alternativos, especialmente as mais radicais. A própria lógica de produção e consumo de mídia audiovisual na era informática possibilitou experiências dissidentes da hegemonia heteronormativa, entretanto esse ponto direcionaria nosso foco para o universo dos filmes e vídeos experimentais, a performance, enfim, outras artes com características próprias.

Nesse cinema *queer* autoral brasileiro que destaque existe a aproximação com poder econômico devido ao seu caráter profissional, pois só assim esses filmes foram viabilizados considerando seu relativo alto custo. Para adquirir financiamento, os projetos passaram por processos de avaliação e seleção e, portanto é bem provável que os artistas tiveram de enquadrar-se em certas normas incluindo pensar a trajetória comercial e outros detalhes que vão além das qualidades estéticas. Nesse ponto parece estar a tensão com os modelos hegemônicos de produção e circulação, embora o cinema brasileiro ainda seja periférico diante da indústria cinematográfica hollywoodiana e dos circuitos dos festivais europeus, que evidentemente valorizam um cinema mais autoral no qual o Brasil tem se destacado. Por isso discutimos o conceito de hegemonia dos estudos influenciados pelo pensamento do filósofo Antonio Gramsci que, na análise de Jesus Martin-Barbero (1997), definem com profundidade a cultura popular e suas relações conflituosas com a cultura hegemônica. O percurso de Martin-Barbero parte de autores que estudaram a Idade Média, com destaque as tensões do conflito entre a cultura clerical e a cultura folclórica dos camponeses, até a cultura popular

no contexto urbano da modernidade, mais *impura* e fragmentada. Os conceitos apresentados vão sempre ao encontro de uma reflexão que fuja das concepções de dualismo maniqueísta limitadas a uma ideia de embate entre hegemônico e subalterno e compreendem que existem influências mútuas entre esses dois polos. Embora persistam tensões e maiores conflitos também há intercâmbios.

Sobre o embate entre culturas, Martin-Barbero destaca:

Repelida, e não poucas vezes desafiada, a cultura oficial responde de três maneiras: a *destruição* dos templos, dos objetos, das formas iconográficas dos deuses etc.; a *obliteração* ou abolição de práticas, ritos, costumes, devoções; e a *desnaturalização* ou deformação das mitologias e das temáticas folclóricas que, ressemantizadas, são recuperadas pela cultura clerical. (1997, p.93)

Não parece razoável aplicar todas essas reações da cultura hegemônica sobre a cultura *queer* se assim pudermos chamar, mas podemos avaliar a última estratégia, a *desnaturalização* das mitologias e temáticas. A presença *queer* nos festivais, um ambiente hegemônico definidor da arte cinematográfica, seria ainda mais problemático tendo em vista uma incorporação? Seria essa uma forma de desnaturalização e ressemantização? Não parece ser o que ocorreu com os cineastas do *The new queer cinema* porque na verdade estes é que promoveram uma ressemantização das convenções cinematográficas em favor de sua ideologia num contexto hegemônico dos países desenvolvidos. Esses filmes estão em sintonia com parte daquilo que Judith Butler (2003) e Eve Kosofsky Sedgwick (2010) descrevem e analisam com profundidades em suas obras. As autoras mostra que mesmo nos Estados Unidos, país símbolo do imperialismo econômico e cultural, ocorre a produção de sujeitos subalternos, no caso subalternizados pela divergência com a identidade de gênero dominante, a heterossexual. Em resumo, os sujeitos subalternizados, neste caso, são precisamente aquela diversidade divergente dentro de cada cultura específica.

Entretanto, ainda há casos mais radicais, que levam ao limite a crítica em forma de subversão deliberada da hegemonia cinematográfica como as produções que circulam apenas em festivais e na internet, os filmes de bordas, e projetos de certos cineastas. Os estudos *queer* denunciaram a falsa neutralidade hegemônica considerando-as apenas outras formas de expressão e produção de discursos entre tantas outras (Butler, 2003). O problema real são as precariedades que incidem sobre os sujeitos subalternizados. No caso da homossexualidade, a precariedade é representada pelo armário que Sedgwick (2010) descreve como um regime de regulação das vivências dos sujeitos que precisam assumir ou ocultar suas sexualidades divergentes resultando muitas vezes em problemas psicológicos.

Em relação a onda brasileira há uma emergência de artistas que falam com e através do conceito *queer* em diferentes intensidades. Mesmo que sejam produzidos de forma profissional e assim dentro de certo modelo hegemônico, que circula em outro contexto hegemônico, dos festivais que são espaços privilegiados e definidores institucionais do cinema, há de se considerar que também são filmes periféricos tendo em vista que o cinema brasileiro ainda encontra-se na margem de uma estrutura global.

Conclusão

Por fim, seria a onda do novo cinema *queer* a brasileira uma vanguarda? Essa questão permanece em aberto uma vez que a onda não possui as características de uma vanguarda, pelo menos numa primeira vista. No momento não tenho conhecimento de manifestos dos cineastas que reivindicuem uma posição contrária ao cinema dominante brasileiro e mundial como ocorreu no *cinema novo*. Entretanto, a essência política do conceito *queer* parece muito mais direcionada a uma contaminação viral do que a uma institucionalização vista no *cinema novo*, embora, obviamente, os cineastas (homens, vale ressaltar) tivessem suas peculiaridades. Há de se ponderar que a entrada desses artistas num contexto de cinema mais profissional não significa necessariamente um amenizador da potência crítica *queer* tendo em vista que essa cinematografia continua periférica a nível global e que há uma infi-

nidade de maneiras do conceito surgir nas obras. O que pode melhorar essa condição de subalternidade do cinema brasileiro é a manutenção e ampliação das políticas públicas que possibilitam o acesso aos meios de produção cinematográfica a cineastas emergentes já que no contexto comercial existe o fator amenizador. Uma vez que foi possível surgir um expressivo número de filmes sugerindo uma onda especificamente *queer*, outras podem surgir contribuindo para a qualidade do cinema brasileiro.

Poderia sugerir uma melhor análise desse *fenômeno queer*, se assim o pudermos chamar, compreender esse momento de forma mais ampla, para saber se o cinema brasileiro encontra-se diante de uma vanguarda cinematográfica com filmes *queer*, um diálogo direto com os cineastas – preferencialmente que estes também se manifestem nesse sentido. Trazer para a investigação os discursos dos artistas oferece perspectivas concretas para entender as engrenagens desse período de expansão do cinema brasileiro e as motivações para falar sobre o *queer*, de que forma esses cineastas encontram o conceito, se seus filmes trabalham uma representação do *queer* ou se estes também são sujeitos *queer*, de que forma pensam nos públicos, se pensam, enfim. É possível que seja mais interessante do que compreender os filmes dentro dos moldes teóricos, fazer o percurso inverso e perceber como o cinema cria, discute e intervém na discussão política já que o *queer* sempre será uma marcação essencialmente política.

Referências

- Butler, J. “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2003.
- Carvalho, A. T. C. de (2016). Gênero e representatividade: Brasil e Portugal na rota do cinema queer (Dissertação de mestrado). Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Martin-Barbero, J. “Dos meios as mediações”. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- Sarmet, E. & Baltar, M. (2016). Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Texturas*, 18 (38), 50-66.

- Sedgwick, E. K. “A Epistemologia do Armário”. *Cadernos Pagu* (28), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/UNICAMP, 2007, pp.19-54.
- Spivak, G. C. “Pode o subalterno falar?” Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010 (1988).
- Ribeiro, C.E. & Balieiro, F.F. Branco sai, preto fica: perspectiva subalterna no cinema contemporâneo. *Orson Revista dos Cursos de Cinema do Cearte/UFPEL*, v. 11, p. 29-43, 2016.
- Rich, B. R. (2015). “New Queer Cinema”. Em L. Murari, & M. Nagime, *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política* (pp. 20 - 31). São Paulo, Brasil: Caixa Cultural.

A presente publicação reúne dez das vinte e três comunicações apresentadas durante as X Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 15 e 17 de maio de 2017 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Dedicada ao Cinema de Moçambique, esta décima edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar. A imagem escolhida para a capa da presente publicação foi gentilmente cedida pela investigadora e curadora Catarina Simão, sendo retirada do dossiê de imprensa do documentário Djambo (2016), co-realizado pela própria Catarina Simão e pelo moçambicano Chico Carneiro, que aborda a vida e percurso de Carlos Djambo, fotógrafo e militante independentista em Moçambique que documentou a luta pela independência e o período revolucionário.