

DOC
ON-LINE

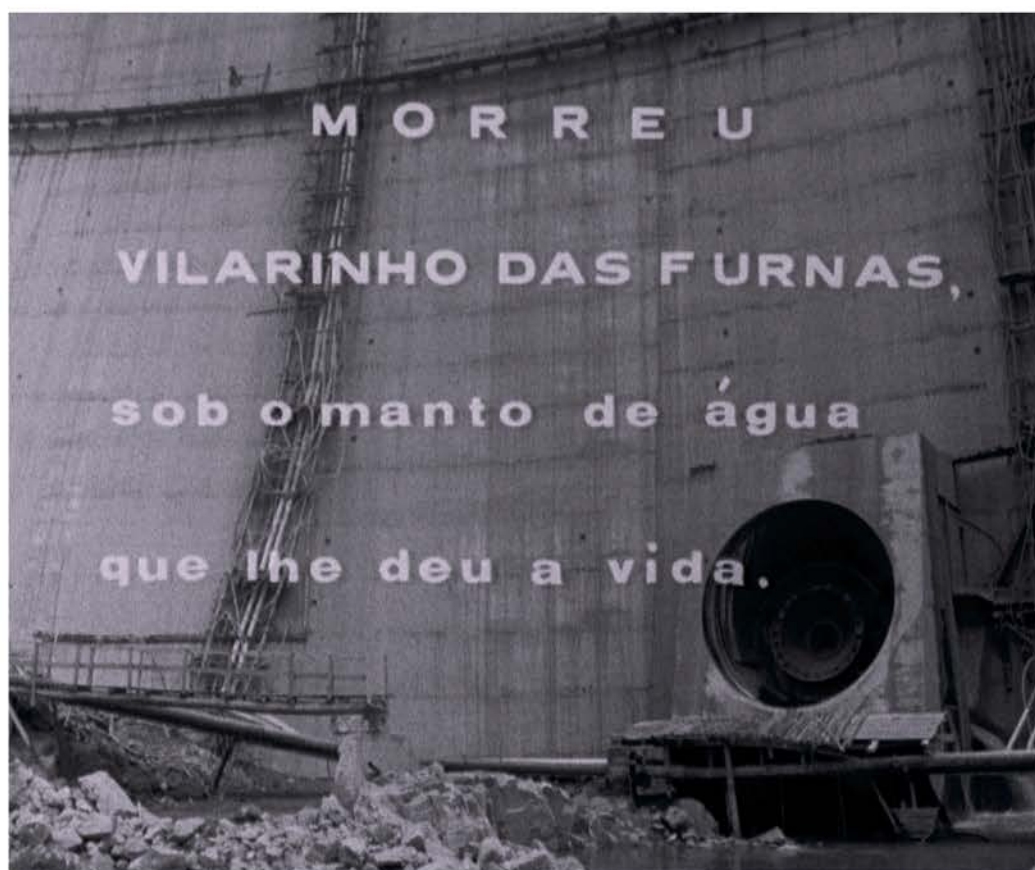
REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.

ANTÓNIO CAMPOS, 1922-2022

HOMENAGEM PELOS 100 ANOS DO SEU NASCIMENTO

EN HOMENAJE POR EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

HONORING THE 100TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH

HOMMAGE POUR LE 100^{ÈME} ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE

#32

SETEMBRO /2022

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF), Brasil
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual da Campinas – UNICAMP), Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila), Brasil
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes – UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.25768/1646-477x.n32
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma
Documentaire
Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas
(Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-
cité semestrielle
Editores: marcius.freire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com
n.32, setembro | septiembre | september | septembre 2022
ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x-31

Imagem de capa: fotograma do filme *Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos, © Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition : Beatriz Furtado, Bertran Lira, Ignacio Del Valle Dávila, José Francisco Serafim, Karla Holanda, Margarita Ledo Andión, Natália Ramos, Paula Mota Santos, Paulo Cunha, Paulo Miguel Martins, Rosana de Lima Soares.

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Homenagem a António Campos Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier Temático Thematic Dossier Dossier Thématique	4
António Campos, o insubmisso: uma veia do amador no registro documental Guiomar Ramos	5
O cinema etnográfico de António Campos: entre uma abordagem observacional, expositiva e participativa Bertrand Lira	30
Aspectos etnográficos na obra documental de António Campos José Francisco Serafim	40
António Campos e o cinema etnográfico: à procura do eu e do outro, da cultura e tradição Natália Ramos	50
Algumas notas à margem do filme <i>Vilarinho das Furnas</i> de António Campos José da Silva Ribeiro	62
A vocação etnográfica do cinema de António Campos Catarina Alves Costa	82
<i>Paredes pintadas da revolução portuguesa</i>, um filme de António Campos Paulo Cunha	93
Do que aprendi com António Campos Paula Mota Santos	101

ARTIGOS	
Artículos Articles Articles	112
O estranho caso de Alto Rabagão (1966) ou António Reis, genealogia de um estilo	
Alexandra João Martins	113
Genocídio, memórias do trauma, afeto e política no documentário <i>A imagem que falta</i>, de Rthy Pahn	
Marina Alvarenga Botelho, Gustavo Souza & Carla Montuori Fernandes	134
A voz daquelas que não puderam falar: breve análise da voz documental em <i>Vicenta</i>, de Darío Doria	
Isadora Ebersol	156
LEITURAS	
Lecturas Readings Comptes Rendus	184
Jean Rouch - « Saluts d'irrémediable ! » & autres saluts, hommages & portraits	
Maxime Scheinfeigel	185
ENTREVISTA	
Entrevista Interview Entretien	196
O corpo em movimento e o processo criativo no filme-diário <i>Nowhere</i>: entrevista com Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto	
Lígia Maciel Ferraz & Mariana Rezende Pinto	197
Cláudia Mesquita, Jacques Cheuiche e Carlos Alberto Mattos em debate sobre o filme <i>O fim e o princípio</i> (2005), de Eduardo Coutinho	
Kamilla Medeiros do Nascimento	211

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Homenagem a António Campos

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Para a sua 32ª edição, a *DOC On-line* presta homenagem a um nome maior do cinema português, António Campos, a propósito do centenário do seu nascimento que decorre no ano de 2022.

A filmografia de António Campos é constituída por filmes cuja inclusão será absolutamente obrigatória na história do documentário português (ainda por fazer). Nascido em Leiria a 29 de maio de 1922, António Campos foi um autodidata, um cineasta *amador*. Entre *Histórias Selvagens* (1978), um filme em 16 mm nunca estreado e *Terra fria* (1992), o único estreado comercialmente e rodado em 35 mm, os espectadores que mais viram os filmes foram os de cineclubes, colectividades, associações, agremiações, escolas e festivais de cinema. E António Campos tinha um especial apreço por estes espectadores pois eram, logo à partida, interessados.

Seguindo este apreço por espectadores interessados, os editores da *DOC On-line* convidaram um conjunto de investigadores portugueses e brasileiros para escreverem sobre a obra de António Campos. O resultado é agora publicado no *Dossier Temático* sob o título *António Campos, 1922-2022 – Homenagem pelos 100 anos do seu nascimento*.

O artigo que abre o *Dossier Temático* tem como título “António Campos, o insubmisso: uma veia do amador no registro documentário”, escrito por Guiomar Ramos, que encontra na ideia de “filme amador” a potência estética de António Campos. Seguem-se cinco artigos centrados na dimensão etnográfica de António Campos, nomeadamente: “O cinema etnográfico de António Campos: entre uma abordagem observacional, expositiva e participativa”, de Bertrand Lira centrado na construção narrativa do cineasta.. Em “Aspectos etnográficos na obra documental de António Campos”, José Francisco Serafim considera o filme *A almadraça atuneira* (1961) como obra exemplar etnográfica por apresentar as diversas etapas da pesca do atum. No artigo de Natália Ramos intitulado: “António Campos e o cinema etnográfico: à procura do Eu e do Outro, da cultura e da tradição”, são debatidas as multifacetadas dimensões do “cineasta e cidadão discreto, atento, implicado, resis-

* Editores da *DOC On-line*. Marcus Freire: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Manuela Penafria: Universidade da Beira Interior - UBI/LabCom.

tente, criativo e solidário que foi António Campos”. Em “Algumas notas à margem do filme *Vilarinho das Furnas* de António Campos”, José da Silva Ribeiro estabelece intertextualidades entre o filme *Vilarinho das Furnas* (1971) e a obra de Jorge Dias, *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária* (1948). E, a finalizar esta dimensão etnográfica de António Campos, no artigo “A vocação etnográfica de António Campos”, Catarina Alves Costa revisita materiais do seu filme *Falamos de António Campos* (2009). Segue-se o artigo de Paulo Cunha intitulado “*Paredes pintadas da revolução portuguesa*, um filme de António Campos” que apresenta esse filme no seu contexto histórico e no percurso do cineasta. Para finalizar o *Dossier Temático*, Paula Mota Santos partilha connosco um artigo intitulado “Do que aprendi com António Campos”.

Na secção *Artigos* publicamos “O estranho caso de *Alto Rabagão* (1966) ou António Reis, genealogia de um estilo”, de Alexandra João Martins sobre um filme que embora não creditado com o nome de António Reis poderá ser a génese de um estilo da dupla dos cineastas portugueses António Reis e Margarida Cordeiro. Em “Genocídio, memória do trauma, afeto e política no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn”, Marina Alvarenga Botelho escreve sobre um maior efeito de memória que efeito de real, a respeito do filme de Rithy Pahn. E, para finalizar a secção *Artigos*, Isadora Ebersol discute a construção do discurso documental do filme *Vicenta* em: “A voz daquelas que não puderam falar: breve análise da voz documental em *Vicenta*, de Dário Dória”.

Na secção *Leituras*, Maxime Scheinfeigel oferece-nos uma leitura do livro *Jean Rouch – “Saluts d’irrémediable !” & autres saluts, hommages & portraits*, com textos reunidos e apresentados por Andrea Paganini.

Na secção *Entrevista* publicamos “O corpo em movimento e o processo criativo no filme-diário *Nowhere*: entrevista com Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto”, por Lígia Maciel Ferraz e Mariana Rezende Pinto. E, igualmente, na secção *Entrevista*, encerrar a edição 32 da *DOC On-line*, propomos a leitura de “Cláudia Mesquita, Jacques Cheuiche e Carlos Alberto Mattos em debate sobre o filme *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho” por Kamilla Medeiros do Nascimento.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

António Campos, o insubmisso: uma veia do amador no registo documental

Guiomar Ramos*

Resumo: A proposta deste artigo é refletir sobre o processo de criação de António Campos a partir da ideia do filme amador, extraindo daí a sua potência estética. O artigo debate essa potência definidora de uma estilística a partir das noções de documentalário e de cinema experimental ou de invenção.

Palavras-chave: António Campos; análise fílmica; documentalário; cineamador.

Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre el proceso de creación de António Campos a partir del concepto de película amateur, extrayendo de ella su potencial estético. Potencia definidora de una estilística relacionada con las definiciones de documental y de cine experimental o de invención.

Palabras-clave: Antonio Campos; análisis fílmico; documental; director de fotografía.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the process of the creation of António Campos from the idea of the amateur film, extracting from it its aesthetic power. The article discusses the power of his stylistic considering the definitions of documentary and experimental or inventive film.

Keywords: António Campos; film analysis; documentary; cinematographer.

Résumé: L'objet de cet article est de réfléchir au processus de création d'António Campos à partir de l'idée du film amateur, en mettant en valeur sa puissance esthétique. Définir le pouvoir d'une stylistique par rapport aux notions de cinéma documentaire et expérimental ou d'invention.

Mots clés : António Campos ; analyse de film ; documentaire ; directeur de la photographie

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO - UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). 1249-058, Lisboa. E-mail: guiomarramos@yahoo.com.br

Preâmbulo

Quando iniciei este ensaio não tive facilidade em escolher o caminho a seguir a partir do visionamento de parte da obra filmográfica de António Campos. São filmes documentários, com carácter etnográfico, docudramas, ficções, adaptações da literatura, da poesia.¹ A simplicidade do final do verbete do *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*, de Jorge Leitão Ramos parecia-me dar um caminho: “A filmar o campo, a filmar o povo, conseguiu António Campos um lugar na primeira fila do cinema português...” (Ramos, 1989: 72). A frase me indicava que seus filmes seriam os mais genuínos sobre o povo português. Isso seria facilmente apurado em documentários como *A almadraba atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975). Todos apresentavam o povo de maneira legítima, verdadeira, autêntica. Mas a segunda parte da frase: “apesar de seu estilo de trabalho o afastar naturalmente do grande público e do seu reconhecimento”, de certa forma contradiz a primeira e me intrigou. Que estilo de trabalho seria esse que o afastaria do público? E meu olhar orientou-se por esse viés que leva em conta também sua personalidade, algo da sua biografia.

António Campos não teve o reconhecimento que merecia em vida, apesar de ter realizado ampla produção entre 1958 e 1993, com muitos pontos de diálogo com o Cinema Novo português, com a *Nouvelle Vague* francesa ou algo de Jean Rouch.

Não teve seus filmes exibidos em cinema, apesar de ser “o escolhido” em ciclos de cineclubes. Ficou mais de uma década sem filmar.² Era considerado um cineasta amador e por ser chamado dessa forma teve imensa dificuldade para realizar seus filmes, falecendo em 1999 sem uma mostra completa de sua produção. Hoje seu nome foi resgatado por pesquisas de fôlego, resultaram em livros como *O paradigma do documentário – António Campos, cineasta* (2009), de Manuela Penafria, uma análise profunda sobre sua obra e *Cinema e povo – representações da cultura popular no cinema português*, 2021, de Catarina Alves Costa, insere Campos em meio a outros realizadores portugueses que documentaram o popular. Costa realizou também o documentário *Falamos de António Campos* (2009) 60min, p&b/cor, coproduzido pela Midas Filmes e RTP2.

Apesar do reconhecimento, sua obra ainda hoje é apresentada sempre como algo a ser descoberto, a ser valorizado. E não posso deixar de incluir como influência deste artigo o clima geral de certa comoção que rege o centenário de nascimento de

1. Os filmes de António Campos que tive contato para escrever este ensaio foram os curtas *A invenção do amor* (1965), *A festa* (1975), *Paredes pintadas da revolução portuguesa*, (1976), *Ti Miséria, um conto tradicional português* (1979), *A tremonha de cristal* (1993). Os longas-metragens: *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975) e *Terra fria* (1992). “António Campos (Leiria, 29 de Maio de 1922 - 7 de Março de 1999) realizou os seus filmes de 1957 a 1993. Dos 49 filmes que constam na sua filmografia, três foram realizados na década de 1950, 27 na década de 1960, 16 na década de 1970, um na década de 1980 e dois na década de 1990” (Penafria, 2009: 8).

2. *Terra fria* (1992) foi o único filme a ter exibição comercial (estreou em 1995, três anos após a sua conclusão) Cf. *Terra fria*, de António Campos, Região de Leiria, 30 nov.1995 (In Penafria, 2009: 16).

António Campos. Em julho de 2022 ele é o homenageado do *30º Festival internacional de Curtas Vila do Conde*, sendo lembrado como “um dos mais importantes documentaristas portugueses do século XX e considerado o ‘pai’ do cinema etnográfico português” (Redação: 2022, online).³ Ou como Jorge Mourinha menciona a propósito dessa homenagem “Por muito que se fale dos grandes nomes unânimes do cinema português, há um do qual nunca se fala que chegue: António Campos (1922-1999)”, o artigo leva o nome de “António Campos: um diamante bruto em Vila do Conde”. (Mourinha, 2022: online). Ou ainda Tiago Bartolomeu Costa, coordenador do projecto *FILMar* da Cinemateca Portuguesa, que afirma: “António Campos é o mais extraordinário dos realizadores portugueses que ainda não conhecemos” (Portugal, 2022: online).

“Diamante bruto”, “por muito que se fale... há um do qual nunca se fala que chegue”, “o mais extraordinário...que ainda não conhecemos” etc. são afirmações que remetem a uma dívida com a obra e a pessoa de António Campos. O termo “diamante bruto” refere-se a uma pedra dura, não-sensível algo que tem de ser lapidado para se descobrir o valor. A lapidação pode ser realizada com a óptica de hoje para finalmente sua obra ser valorizada. O que pode estar ainda escondido?

Este preâmbulo é fundamental, pois meu início nesta pesquisa e o estudo da produção de Campos passa inevitavelmente por sua pessoa, personalidade, a solidão profissional, as possíveis mágoas, as venturas e desventuras que aparecem inscritas muitas vezes nos créditos e com certeza na sua forma fílmica. Ajuda a compreender a marginalidade de Campos, a partir da qual ele parece ter construído o seu “*ethos* de documentarista solitário”, como propõe Catarina Alves Costa (2021: 216).

Da relação com o documentário

Vamos começar pela afirmação de que António Campos é um dos grandes documentaristas portugueses. Nesse quesito, Campos se diferencia de realizadores como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro, que produziram nesse gênero em meio a uma trajetória de filmes ficcionais. “É possível encontrar nomes que apostam de modo mais sistemático no documentário e que ao longo da sua carreira fizeram os seus filmes em suportes amadores, é o caso de António Campos” (Penafria, 2009: 2). Não há uma tradição de documentário no cinema português: “no que respeita ao documentário, ao contrário do que aconteceu em outros países, não houve, em Portugal, um grupo de cineastas, nem um movimento que tivesse o documentário como forma de expressão por excelência” (Penafria, 2009: 7).⁴

3. De acordo com Tiago Bartolomeu Costa em entrevista: “António Campos legou à Cinemateca a preservação do seu histórico fílmico, e esse trabalho, iniciado há alguns anos com cópias analógicas, tem agora a oportunidade, através do *FILMar*, no que respeita aos filmes com uma relação direta ou indireta com o mar, ou na política continuada de preservação e digitalização, reforçada pelo programa PRR, de devolver os filmes a um público que, na sua grande maioria, não teve contacto direto ou, em alguns casos, tendo existido, apenas em contextos muito específicos.”

4. A partir dos trabalhos publicados por Luís de Pina, em especial um documento de 1977 intitulado:

No Brasil existiu esse espaço específico para a expansão de realizadores documentaristas. Nos anos 1960 ocorre uma reunião de cineastas liderados pelo fotógrafo Thomaz Farkas, que saem em busca de um retrato do país por meio de curtas documentários, a Caravana Farkas: “São filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro... devido aos aspectos característicos, sobretudo, dos modos de produção...”. (Sobrinho, 2013: 86).⁵

Os documentaristas da Caravana Farkas e mais especificamente Geraldo Sarno, voltam seu interesse “...para as consequências do movimento migratório no próprio país, as formas da religiosidade popular, as manifestações da cultura popular, a organização da economia e do mundo do trabalho” (Sobrinho, 2013: 87).

Nessa década existe uma noção de povo, de cultura popular, que surge a partir dos anos 1940, sob a influência do Neorrealismo, “que não veio impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica” (Fabris, 2007:82). O ponto auge desse processo, representando uma negação ao tipo de nacional encontrado nas produções da Companhia Cinematográfica da Vera Cruz ocorre com o *Rio, 40 graus* (1955) ficção, 90min, 35mm/p&b, de Nelson Pereira dos Santos, que atrai por “...sua visão da realidade nacional bem alinhada com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro e, logo, consoante com a de um pintor como Cândido Portinari e de um escritor como Jorge Amado, que transformaram negros e marginais nos protagonistas de suas obras” (idem: 8).

Alguns anos mais tarde o Cinema Novo, sob a influência do Cinema Verdade, com a chegada do gravador Nagra e a possibilidade de captação do som direto no documentário, configura nos filmes uma outra ideia de povo. Esta categoria torna-se muito ampla e problemática, pois sua presença no cinema envolve toda a classe trabalhadora, o pescador, o camponês, o operário, o marginal. Nos anos 1960 a identidade com o popular está cravada nas produções ficcionais e documentais do cinema brasileiro.

Em Portugal o interesse pela representação do popular é obstruído pela censura e o cerco que a ditadura promovia. Em função desse contexto político a chegada do Neorrealismo em Portugal muitas vezes ocorreu por meio da literatura e dos filmes italianos exibidos em cineclubes: “O espírito do Neorrealismo não tendo podido se concretizar na película por razões políticas e históricas excetuando alguns casos

Documentarismo Português. E para Penafria este gênero, de qualquer forma, está presente na filmografia portuguesa: “Não havendo um entendimento com sabor a identidade de grupo podemos supor que na cinematografia portuguesa, o documentário terá um lugar, se não de destaque, pelo menos de suporte, ou de experimentação” (idem: 2).

5. “Em virtude de uma mostra de filmes organizada pelo cineasta Sérgio Muniz, em 1997, para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o cineasta Eduardo Escorel nomeou como Caravana Farkas, a produção independente de filmes, em sua maior parte financiados e produzidos por Thomaz Farkas. São filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro” (idem).

passou pelo espírito construtivo, batalhador e formador de consciências operado pelo cineclubes tão forte em Portugal”. (Costa, 2021: 89). Paulo Cunha aponta para a originalidade do filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, que “relançou e acalorou o debate acerca das possibilidades de um cinema neorrealista produzido em Portugal”. (Cunha, 2007: 88). Chega como uma ruptura em relação às produções de caráter folclórico, diferenciando-se “de outros filmes que reproduziam as fórmulas que os órgãos oficiais do Estado Novo procuravam definir como imagem-tipo do ser português, construída a partir das referências da chamada cultura popular” (idem: 84).

Nos anos 1960 o povo aparece em alguns filmes portugueses como *Mudar de vida* (1966), ficção, 93min, 35mm/p&b, de Paulo Rocha ou *Acto da primavera* (1963), doc, 94min, 35mm/cor, de Manoel de Oliveira. Nessa década é a realidade urbana e não a rural que interessa os cinemanovistas. O foco no popular se amplia nos anos 1970 por meio de documentários apontando para um momento histórico fundamental em Portugal, que foi a Revolução dos Cravos de 1974. Destacam-se as obras dirigidas por mulheres precursoras como Margarida Cordeiro e seu companheiro António Reis com *Trás-os-Montes* (1976), doc, 110min, 16mm/cor e Noémia Delgado com *Máscaras* (1975), doc, 110min, 16mm/cor. A identidade do popular também está em produções coletivas como a do Grupo Zero, *A lei da terra* (1977), doc, 104min, 16mm/cor, sobre a reforma agrária e *Junho no Alto Alentejo* (1978), doc, 106min, 16mm/cor, de Manuel Costa e Silva.

António Campos parece iniciar sua trajetória como cineasta já com um espírito documental e com o interesse em protagonizar o que poderia ser o popular. Ele se interessa instintivamente pelo mundo do trabalho braçal:

com minha compleição física, débil, metia-me uma impressão extraordinária ver aqueles homens com um carro de mão com uma roda só à frente (...) passei a conviver com o ambiente das salinas. Ia ver as mulheres, franzinas, com uma canasta de mais de 50 quilos à cabeça, a subir penosamente um plano inclinado (...) a esforçada azáfama das mulheres (...) fez-me aproximar dessas trabalhadoras e passei a ser um passageiro clandestino que andava nos vagões para baixo e para cima. Sabia toda a lógica da sua movimentação (...). (*apud* Madeira, 2000: 123).

E para saber do mecanismo de tudo, convive com quem vai filmar. Isso aconteceu desde seus primeiros filmes: *Um tesoiro* (1958), ficção, 14 min, 8mm/p&b e *O Senhor* (1959), ficção, 15min, 8mm, p&b, adaptações da literatura, do conto homônimo de Loureiro Botas e de Miguel Torga, respectivamente. A representação com não-atores é decorrente dessa vivência com as pessoas do local e do teatro amador, o Grupo Dramático Miguel Leitão, em Leiria, com o qual trabalhou na juventude e irá manter contato durante seu percurso de cineasta.

Em seu terceiro filme, *A almadraba atuneira* (1961), doc, 26 min, 16mm/p&b, aprofunda a relação com o que seria o documentário, mantendo longo contato com

os pescadores antes de filmar. O mesmo ocorre com *Vilarinho das Furnas* (1971), doc, 77min, 16mm/p&b, reside por 18 meses com os habitantes da aldeia de camponeses e pastores, que iria desaparecer com a construção de uma barragem.

Em *A almadraba atuneira*, sobre os pescadores de atum da Ilha das Cabanas no Algarve, Campos se aproxima de um diálogo com o que estava sendo realizado naquele momento pelo recém-inventado “Cinema Verdade” de Jean Rouch, que espalhara sua influência pelo Brasil. É quando começa a filmar em 16mm. Registra de maneira muito próxima, com sua câmera, os pescadores e o cotidiano das famílias, consegue gravar o ruído em torno compondo de maneira verídica o ambiente registrado.

Esse filme com certeza estabelece semelhanças com *Arraial do Cabo* (1959), doc, 17min, 16mm/p&b, de Paulo César Saraceni, curta que junto a *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960), doc, 22 min, 16mm/p&b, abriram o Cinema Novo no Brasil. Saraceni conta a história de uma aldeia de pescadores que é invadida pela chegada da Fábrica Nacional de Álcalis causando a morte dos peixes e fazendo com que seus habitantes tenham que emigrar. As imagens de seu cotidiano têm como fundo o violão com uma música de Heitor Villa-Lobos. Essa transformação destrutiva é orientada por uma *voz over* que se sobrepõe àquela realidade e nos fala sobre o êxodo a que são submetidos pela chegada da fábrica. Não há som ambiente e a montagem se constrói a partir do contraponto do violão de Villa-Lobos para representar, com certa melancolia, o dia a dia dos pescadores que vai ser desfeito pela chegada do progresso. Essa *voz-over* é chamada por Jean-Claude Bernardet como “a voz do dono” (Bernardet, 2007).⁶

Etnográfico

Em *A almadraba atuneira*, (1961) e *Vilarinho das Furnas* (1971), não existe essa “voz do dono”, calcada em modelos sociológicos, muitos deles próximos ao Cinema Novo brasileiro. Campos vai construindo seu caminho a partir da voz que o outro lhe apresenta. Em *Vilarinho das Furnas*, o diretor teve muitas dificuldades para fazer a filmagem. Os habitantes dessa aldeia tinham fortes tradições comunitárias e viviam em completo isolamento, por isso não aceitavam sua presença, mas em nenhum momento temos sua própria voz para explicar sobre qualquer aspecto. Em som direto um homem apresenta-se olhando para a câmera e pronuncia seu nome, Aníbal Gonçalves Pereira e diz pertencer àquele lugar, “nascido e criado” e adianta: “vou contar sobre os usos e costumes desta terra”. Campos firma seu interesse por esses povos como uma forma de se solidarizar com culturas que estavam em extinção. “*Vilarinho das Furnas* é o filme mais aclamado de Antônio Campos, o filme

6. Posteriormente, nos anos 1970, vai existir uma conjuntura politizada e, também, poética, que rompe por meio de produções experimentais com os modelos de documentários até então em voga, chamados por Jean-Claude Bernardet de “sociológicos”. Podemos citar os curtas-documentários de Arthur Omar e Aloysio Raulino, entre outros.

que o afirmou (rotulou?) de documentarista etnográfico, ou seja, de realizador que documentou os usos e costumes do que vulgarmente se chama o ‘Portugal profundo’” (Penafria, 2009:50).⁷

Catarina Alves Costa reconhece certa pertinência na relação de Campos com o etnográfico no que diz respeito a um “registro *in loco* em que o realizador vai procurar os acontecimentos concretos, as experiências vividas por pessoas concretas... como o aspecto presente em sequências longamente descritivas no uso do som direto e numa certa preocupação conceitual...” (Costa, 2021: 266). Mas a identidade com o etnográfico é apenas uma das superfícies para onde a filmografia de Campos pode apontar. Em *A almadraba atuneira*, por exemplo, a aldeia de pesca nos é inicialmente retratada a partir do som ambiente. Mas, do momento em que os pescadores saem de suas casas em direção ao mar, a partir do som de uma espécie de apito tocado por um velho senhor, o diretor muda a forma de procedimento em relação à banda sonora. Passa a dramatizar intensamente as imagens dos pescadores puxando suas redes por meio do clássico *Sagração da primavera*, de Ígor Stravinski. Essa relação da música com as imagens é mantida até o fim, criando um tom épico, com o ápice na cena do embate dos pescadores, que munidos de foices travam uma luta corpo a corpo com os peixes enredados. O lado épico construído pela presença de Stravinski desenha os homens do mar como heróis, ideia que vai estar presente no filme *Gente da Praia da Vieira* em 1976.

Campos se aproxima do discurso etnográfico de maneira pessoal, conhece o grande etnógrafo português Jorge Dias, que possui estudos sobre locais que serão filmados por Campos, como os livros: *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária* (1948) e *Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril* (1953). No filme *Falamos de Rio de Onor* (1974), doc, 63 min, 16mm/p&b, cor, se apropria mesmo da figura deste autor por meio de uma personagem, a mulher que chega ao local vinda de Lisboa e o cita: “tinha curiosidade em ver, a partir do livro de Jorge Dias, se os costumes são os mesmos”.

Em outro trecho do filme, no longo sermão do padre da aldeia, a palavra de Deus é substituída pela do antropólogo, “ ‘respeitai e procurai viver o dia a dia segundo a obra do Dr. Jorge Dias... que o Rio de Onor há-de tornar a ser o Rio de Onor de então’ (...) o padre elogia e transmite aos fiéis para lhes indicar o bom caminho, o caminho que devem seguir” (Penafria, 2009:57).⁸

Campos se identifica com esse pensamento que aponta para a preservação das populações com risco de extinção. Essa informação é destacada nos créditos finais de *A almadraba atuneira*: “Esta foi a última campanha neste arraial destruído pelo mar no inverno de 1962”. E, também, de *Vilarinho das Furnas*: “Morreu Vilarinho das Furnas sob o manto de água que lhe deu vida.”

7. A interrogação (?) a seguir da palavra rotulado pertence ao texto original.

8. Nestefilme comooutrosdestediretor, eleseutilizadarepresentação comoformaderegistro documental. Então nesse sentido não se sabe se no caso do padre foi sugerido a ele a menção ao trecho de Jorge Dias ou se essa opção ocorreu a partir do pároco.

Ao acompanhar a realidade em torno com um certo rigor científico, prezando a não interferência existe um apreço à etnologia. Mas há um curta, *A invenção do amor* (1965), 29 min, 16mm/p&b e cor, que abre uma exceção nessa trajetória inicial de Campos, pois não representa o viés documental *A almadraba atuneira*, *Vilari-nho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974) e *Gente da Praia da Vieira* (1975). E, também, não dialoga com os dois curtas anteriores: *Um tesoiro* e *O Senhor*, que tinham como protagonistas figuras do povo.

Em *A invenção do amor* (1965), filmado na cidade de Lisboa, Campos mostra interesse pelo protagonismo do espaço urbano, fora do ambiente rural ou piscatório, aproximando o realizador do universo da *Nouvelle Vague* francesa e, também do Cinema Novo português. A homenagem feita a Campos pela *Seção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto*, em 1966, destaca essa relação:

Em *A invenção do amor* haverá uma modernidade mais conseguida do que em *D. Roberto*, *Verdes anos*, *Belarmino* e *Domingo à tarde?* Terão o “novo-cinema”, o “cinema-verdade”, a “*Nouvelle Vague*” e o “*aggiornamento*” do cinema italiano exercido qualquer influência na sua última obra [*A invenção do amor*]? (Cine Clube do Porto, 1966: 47).

Mas ele estava isolado em relação aos cinemanovistas portugueses. Em depoimento a Catarina Alves Costa em seu documentário, *Falamos de António Campos* (2009), o crítico Augusto Seabra tentava entender seu isolamento chamando a atenção para uma modéstia excessiva: “as pessoas humildes às vezes chateiam, porque são humildes demais e no caso de Campos isso foi também um pouco negativo pois ele depois não teve apoios suficientes” (50:44). Paulo Rocha, na mesma entrevista, publicada em livro da diretora, aponta para a incompatibilidade com o pessoal do Cinema Novo:

“O António Campos não tinha nada a ver com os cineastas portugueses, era muito modesto..., tinha um ar e uma maneira de falar que não era nada adaptada a Lisboa (...) eu dizia: `há um tipo de Leiria muito esquisito que gravou comigo, ele faz coisas tão bonitas. (...) mas aquilo não pegou, nunca conseguia que eles ficassem devotos por esse meu culto particular. Fiquei bastante decepcionado.” (Costa, 2021:215).

Campos era reconhecido como sendo do cinema dito ‘amador’, no início de sua carreira essa identidade estava relacionada ao formato que utilizava, a película de 8 mm, depois, essa alcunha permaneceu. Rocha manteve-se a seu lado durante diversos momentos.⁹

Amador

A questão do cineasta amador é trazida por Maya Deren em meio ao debate sobre o experimental em seu conhecido texto “*Amateur versus profissional*”. “O maior obstáculo para os cineastas amadores é seu próprio sentimento de inferioridade em relação às produções profissionais. A própria classificação ‘amador’ tem um tom apoloético. Mas essa mesma palavra – do latim *amador* – ‘amante’ significa aquele que faz algo por amor à coisa e não por razões econômicas ou de necessidade”. (Deren, 1965: 45).¹⁰

Não creio que Campos tivesse sentimento de inferioridade parecia ter uma certeza absoluta da liberdade que obtinha sendo amador. Nem a questão das “razões econômicas ou de necessidade” se aplica a seu caso, específico, pois poderia abranger todo o Cinema Novo português ou os realizadores independentes que não conseguissem sobreviver fazendo filmes. Campos trabalhava como funcionário administrativo da Escola Industrial, em Leiria, muitas vezes pedia licenças sem vencimento para ir filmar, ficando longos períodos sem receber ordenado.¹¹

O que pode remeter à outra definição para amador quando o filme é feito como um *hobby*. O cineasta brasileiro Allan Ribeiro realizou *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015) doc, 72min/cor, sobre Darel Valença Lins, para dizer que ele, além de artista-plástico, era também um cineasta amador. Nos créditos, Allan Ribeiro dividiu a direção do filme com ele. Mas Darel era um artista reconhecido e fazia filmes em VHS, como *hobby*. No caso de Campos e de outros cineastas considerados “amadores” fazer filmes é sua única e grande paixão.

9. Paulo Rocha: “Durante vinte anos fiz um esforço para tentar impô-lo nos círculos de jornalistas e cineastas em Lisboa. Nunca foi uma relação simples porque as pessoas ficavam desarmadas, ele cheirava a campo. Havia um conflito entre ele e a cidade. (...) Presentemente, ao olhar para trás, vejo muitos cineastas que tiveram um papel preponderante nos *media*, que conseguiram obter subsídios, fama e cobertura jornalística. Esses cineastas, nem de perto nem de longe, se equiparam a António Campos, à qualidade e à originalidade do caminho por ele trilhado. Olhando a carreira de António Campos, há um mistério, um desencontro sistemático entre a sua obra e os vários círculos dos poderes. O António era assim, mas foi o país quem perdeu. *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. Museu do cinema. 2000. Biografia Filmografia Bibliografia e textos de Maria João Madeira, José Manuel da Costa, Jean Loup Passe, Paulo Rocha; Joaquim Paes de Brito, Joana Ascensão, João Bénard da Costa. In Penafria: 2009: rodapé 14, pág 15.

10. Tradução da autora a partir do trecho: “The major obstacle for amateur filmmakers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification ‘amateur’ has an apologetic ring. But that very word – from the Latin ‘amateur’ – ‘lover’ means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity.”

11. Campos trabalhou na Fundação Calouste Gulbenkian realizando curta-metragens para esta instituição. Eram produções que acompanhavam o âmbito das artes, um universo bem diferente do que o realizador estava a produzir anteriormente e que iria realizar depois.

Ser ou não ser amador é algo que também aparece nas reflexões de Stan Brakhage, reconhecido nome do cinema experimental americano. Em um de seus textos, de 1971, sobre o processo de criação, “In defense of amateur”, defende a possibilidade de trabalhar completamente sozinho e em casa e afirma:

A partir do momento que minhas obras mais caseiras passaram a ser valorizadas e se tornaram públicas, passei a ser chamado de “profissional”, “artista” e “amador”. Desses três termos, o último – “amador” – é o que realmente me honra. (Brakhage, 2014:1).¹²

O cineasta superoitista brasileiro, Jairo Ferreira, também crítico de cinema, pode ser visto como um amador que teve um reconhecimento tardio, somente após seu falecimento em 2003., realizou nove filmes, sete em Super 8, um em 35mm e um em vídeo. Era ligado ao grupo de Cinema Marginal, com quem conviveu, e conhecia a “turma” do Cinema Novo por meio de seu trabalho como crítico em jornais como a Folha e o Estado de São Paulo. Filmar para ele também não era um *hobby* apesar de viver como jornalista. Tinha obsessão pelo mundo cultural, artístico e cinematográfico que dispunha à sua volta na cidade de São Paulo, criando em suas produções o que ele mesmo denominou como um “cinema de invenção”, no livro homônimo, esgotado em três edições.¹³ Outros realizadores que nesse viés experimental podem ser identificados como amadores, pertencem ao universo de criação dos filmes-diários. Além de Ferreira, que entra nessa categoria, estão David Perlov e, também, o reconhecido Jonas Mekas.

Antônio Campos era um amador diferente dos exemplos trazidos acima. Não se embrenhou pelo cinema experimental como Brakhage e Maya Deren e não pertenceu a grupos ligados à cinefilia, como no caso de Jairo Ferreira ou dos realizadores que falam de seu cotidiano inserido em um grupo de arte ou de cinema, como Mekas. Paulo Cunha aponta para o Cinema Novo português como uma geração cinéfila, que rompeu com as referências portuguesas: “esteticamente, as maiores referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras”. Nesse sentido cita depoimento do diretor cinemanovista Alberto Seixas Santos:

(...) para mim a história do cinema e os cineastas que conheci eram a minha família, de facto. Não pensava no meu pai português, pensava quem são as pessoas com quem me entendo, nas quais me reconheço. Tinha visto muitos filmes – eu e

12. Tradução da autora. Para Brakhage, o amador trabalha a partir de suas próprias necessidades: “if he takes pictures, he photographs what he loves or needs in some-such sense. surely a more real, and thus honorable, activity than work which is performed for some gain or other than what the work itself gives... surely more personally meaningful than.”

13. A primeira edição do livro *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira foi publicada em 1986. A segunda, ainda em vida do diretor, é de 2000. E finalmente a terceira, bem depois de seu falecimento, é de 2016. Neste livro, a partir da vivência como crítico, roteirista, ator e também fotógrafo still de vários filmes, traz à tona a produção de diretores que considerava como sendo inventores ou experimentais, muitos pertenciam ao chamado Cinema Marginal.

o António-Pedro [Vasconcelos], no tempo em que vivemos em Paris, íamos às três sessões da Cinemateca Francesa, e conhecíamos praticamente toda a história do cinema.¹⁴ (Cunha, 2010:186)

Campos não é cinéfilo nem faz menção a nenhum modelo de filmes portugueses, nem possui uma família que se reconhece através do cinema. Porém, mantém diálogo com suas próprias produções, com sua formação de juventude no teatro de Leiria e com as pessoas muito próximas em termos de afeto. Estas o incentivaram a fazer cinema e participaram de sua trajetória, como sua tia e a prima, com quem foi criado, o Quiné, ator e diretor do grupo de teatro amador de Leiria. Eles estão presentes nos créditos de *Um tesoiro*, *O Senhor*, *A almadraba atuneira*. Em *A invenção do amor*, há uma dedicatória especial para a tia, seu nome surge por meio da imagem de um rasgo sobre a tela preta: “para a Octavia companheira sempre presente”¹⁵. A relação com os familiares, e com o grupo de teatro de Leiria justifica muitas vezes seus próprios meios de produção, Campos revela uma ajuda substancial para conseguir terminar *A almadraba atuneira*: “o filme teria de parar a meio, se não fosse a concretização de uma oferta feita em tempos, pelo Grupo de Teatro Miguel Leitão, que contribuiu com metade da despesa feita até à montagem da cópia de trabalho, que é a com que se está a fazer as projecções” (António Campos, 1961 *apud* Penafria, 2009: 42). Campos era um amador, no melhor sentido do termo, um inventor. E como inventor não se submete.

A invenção do amor

Em *A invenção do amor* (1965), 29min, 16mm/p&b, livre adaptação do poema homônimo de Daniel Filipe, Campos comprova uma mudança de rota em seu percurso que vislumbrava proximidade com a representação do povo português. A escolha por esse poema, lançado em livro em 1961, confirma sua tendência à autonomia na criação regida a partir de um sentimento profundo com o tema escolhido:

Certamente, tal como acontecera com *A almadraba atuneira*, decidi-me a procurar sempre - o que acontece ainda hoje – os temas que mais me apaixonam...um amigo meu falou-me do poema “A invenção do amor”, de Daniel Filipe. Eu empolguei-me de facto com o poema, mas qualquer coisa do momento obrigou-me a pôr a ideia momentaneamente de parte. Peguei-lhe mais tarde”. (Marques, 1973 *apud* Penafria, 2009: 59-60).

14. Cunha, Paulo. Um buraco chamado Portugal: Estudos do séc. XX. No 10. 2010 a «europeização» da geração do novo cinema português (1962-74) Imprensa da Universidade de Coimbra. Pag. 5 ou 186 <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36528/1/Um%20buraco%20chamado%20Portugal.pdf>

15. “(...) o pai entretanto morre, a mãe adoce e a tia Octavia que tem uma filha a Hortência, que estava a amamentar, e o Antonio era da mesma idade, e ela acaba por amamentar ambos”. Depoimento de Fernando Cruz (familiar) a Catarina Alves Costa no documentário *Falamos de António Campos* (18:43 a 19:07).

O cabo-verdiano Daniel Filipe foi militante da esquerda portuguesa, com posições claras contra a ditadura, explicitadas neste poema e em outros como “Pátria lugar de exílio”. Ele é preso e torturado pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), morrendo aos 39 anos em Lisboa, um ano antes do curta-metragem de Campos estar pronto (Efeméride, 2010: online).¹⁶ Fazer esse filme foi realmente um ato político. Campos diz que “pegou o poema” para realizar o filme “mais tarde” pode-se pensar que isso se deu, mobilizado pela morte do poeta. Sim, porque Campos era de esquerda e tinha ligações com o Partido Comunista Português (idem).¹⁷ Esta produção tem um significado muito especial para ele pois vai citá-lo em seu documentário, *Gente da Praia da Vieira*, realizado no tempo da liberdade que sobreveio após o 25 de Abril de 1974.

O filme e o poema falam de um homem e uma mulher que são procurados pela polícia por terem se encontrado em um bar e inventado o amor. Campos irá dialogar com o texto poético de diversas maneiras e em alguns momentos trazer trechos inteiros para uma *voz-over* ou para imagens de cartazes de rua. Outras vezes vai recriar em termos filmicos, de forma quase literal, através das cenas que o poema sugere. A cidade como opressora é vista no filme como num espaço urbano de ficção-científica, uma alusão forte ao conhecido romance do britânico George Orwell: *1984*, publicado em 1948.¹⁸ Há um “quê” da presença dessa distopia futurista trazida para os anos 1960. Até na maneira como o diretor assume o ano “1965”, data da realização, colocando-o no centro do enquadramento, antecedendo o título mesmo.

Ao clima poético ficcional são inseridas imagens documentais, a narrativa inicia com um enorme estádio de futebol, a arquibancada lotada, pessoas anônimas, um aglomerado de homens que torce, se anima, se emociona, mas não há jogadores em campo, nem bola, nem traves. A multidão parece estar sendo movida por um hino, ouvimos ao fundo, faz alusão a um evento institucional esportivo, típico do fascismo. Na saída a multidão toma as ruas e se destaca um homem e muito ao longe a mulher, ambos serão os protagonistas da história. A situação persecutória do casal

16. Nascido em Cabo Verde, veio pequeno para Lisboa. Foi jornalista e poeta. Co-director dos cadernos *Notícias do Bloqueio*, colaborou assiduamente na revista *Távola Redonda* e realizou, na Emissora Nacional, o programa literário *Voz do Império*. Daniel Filipe iniciou a sua actividade literária em 1946 com *Missiva*, seguindo-se *Marinheiro em Terra* (1949), *O viajero solitário* (1951), *Recado para a amiga distante* (1956), *A ilha e a solidão* (1957) - *Prémio Camilo Pessanha*; o romance *O manuscrito na garrafa* (1960), *A invenção do amor* (1961) e *Pátria, lugar de exílio* (1963). O amor e a solidão, o indivíduo e a cidade recortam-se nos seus versos com acentos originais, fluentes e por vezes inesquecíveis.

17. Em conversa por e-mail em julho de 2022 com a pesquisadora Manuela Penafria, perguntei se António Campos era de esquerda e pertencia ao Partido Comunista Português. A seguir, o breve diálogo estabelecido com a pesquisadora. “Não tenho data da sua entrada para o PCP. Eu quase juro que nunca terá sido militante oficialmente. O Henrique Espírito Santo disse-me, há uns anos, que às vezes ele ia às reuniões, outras vezes não. Era simpatizante claramente, mas mantinha alguma distância. Não tenho dúvida nenhuma que ele era de esquerda, acontece que para ele a ideologia devia ir de baixo para cima, ou seja, a partir do povo.”

18. Há um trecho no texto de Filipe que menciona o termo ficção científica fazendo referência aos hábitos do homem que estava sendo procurado: “Era um homem como qualquer outro, com um emprego de trinta e oito horas semanais, cinema aos sábados à noite, domingos sem programa e gosto pelos livros de ficção-científica” (Filipe, 1972, p. 39).

que acaba de se conhecer no café de um hotel em um dia chuvoso e torna-se procurado pela polícia, é introduzida rapidamente pelo close de um mini-gravador retirado da bolsa de uma velha senhora que regista o breve diálogo entre eles. Este primeiro diálogo não está no poema de Filipe foi criado pelo realizador. A conversa é pueril, mas significativa, com frases repletas de metáforas retiradas de ditos populares e do pensamento do filósofo chinês Confúcio: “transporta todos os dias um punhado de terra e terás uma montanha...” ou “transporta todos os dias uma gota de água e terás o mar” e ainda “é urgente começar. . . os outros farão o cume da montanha”.¹⁹

Em uma sequência de planos rápidos temos o quadro da perseguição: homens em volta de uma mesa configuram a polícia, estão a ouvir as gravações realizadas no Café. Um deles entra na sala para entregar fotos do casal, veste um traje futurista: um jaleco branco e um óculos-escuro espelhado. A música eletrônica de Tom Dissevelt e Kid Baltan ajuda a compor o clima de ficção científica.²⁰ Nas cenas externas, a cidade moderna é situada no mesmo local do cenário do primeiro filme de Paulo Rocha, *Os verdes anos* (1963) 91min. 35mm/p&b. O casal perambula pelas ruas chamadas na época como “avenidas novas”, no bairro de Alvalade, entre os prédios modernistas recém-construídos, próximos ao Bar do Vavá, ponto de encontro dos cinemantvistas, na esquina da avenida de Roma com a avenida Estados Unidos da América.

A montagem é precisa, a linguagem tem o tom poético experimental da *Nouvelle Vague* francesa, em que se consegue perceber a existência de uma história, apesar de fragmentada ou absurda. Aqui representa a grande metáfora do poema de Filipe sobre o clima vivido pelo fascismo de Salazar. As outras vozes, diretamente adaptadas do texto poético, são sobrepostas ao casal em fuga, e trazem palavras de ordem que remetem à polícia do Estado, facilmente identificadas com a PIDE:²¹

O serviço de informação da polícia de costumes avisa que ontem à tarde um homem e uma mulher se encontraram em um bar da capital e no seu criminoso encontro inventaram o amor. Como não foi possível deter os criminosos dada a rapidez com que agiram peço a todos os cidadãos que colaborem com as autoridades na perseguição que a bem da moral pública lhe está a ser movida. Haverá pesadas sanções para os que auxiliarem os fugitivos.²² (00:7:37 a 00:8:00)

19. “Homem: Seria tão belo um mundo de amor! Mulher: Duvido muito da capacidade de amar, vinda dos outros. Homem: Todos a temos dentro de nós. É só preciso utilizá-la. . . e saber utilizá-la. Mostrá-la-emos, estou certo. Mulher: Não nos compreenderão, rir-se-ão de nós. E depois, a vida é curta demais para jornada tão longa! Homem: Alguém disse há muitos anos: transporta todos os dias um punhado de terra e terás uma montanha. Mulher: É verdade! E não disse: transporta todos os dias uma gota de água e terás o mar?”

Homem: Bravo! É urgente começar. . . os outros farão o cume da montanha.”

20. Nos créditos está como “Electronic Music, Electronic Movements”, de Tom Dissevelt e Kid Baltan. Ambos são conhecidos como pioneiros da música eletrônica.

21. No poema original: “Em letras enormes do tamanho, do medo da solidão da angústia, um cartaz denuncia que um homem e uma mulher, se encontraram num bar de hotel, numa tarde de chuva, entre zunidos de conversa e inventaram o amor com caráter de urgência.” (Filipe, 1974:26).

22. Essas imagens são sugeridas por este trecho do poema: “Um homem e uma mulher um cartaz de notícia, colado em todas as esquinas da cidade. A rádio já falou a TV anuncia, iminente a captura. A polícia de costumes avisada procura os dois amantes nos becos e avenidas.” (Filipe, 1972:27)

Este trecho é dito por meio de um locutor televisivo e depois é inserido nos cartazes que estão em todos os muros da cidade. Os cartazes estão escritos em uma língua inventada: “Buskatt per I politzya”, mas por alguns segundos surge por meio de uma fusão, a mensagem em português: “Procurados pela polícia” e o texto subsequente já mencionado pela voz over.²³

Da parte dos perseguidos a ação também é mostrada de maneira veloz, o reencontro dos amantes ocorre já em situação de fuga. Além das cenas de deambulação da dupla em tensa retirada, o diretor abre mais duas pequenas narrativas sugeridas por fragmentos do poema. Elas se interligam à ação central através da imagem-símbolo de uma rosa vermelha. O poema diz:

escutem cuidadosamente a todas as portas antes de bater (...) alguém que os escutou deixou cair as armas e mergulhou nas mãos o rosto banhado de lágrimas (...) Foi condenado à morte é evidente. É preciso evitar um mal maior. Mas caminhou cantando para o muro da execução, foi necessário amordaçá-lo e mesmo assim desprendia-se dele, um misterioso halo de uma felicidade incorrupta. (Filipe, 1972:30/31).

A identidade desse “alguém que os escutou” e foi contaminado pelo afeto demonstrado pelos protagonistas é representada pelo close de um dos agentes da polícia, que, estando sozinho, ri para si mesmo, mostrando um comportamento diferente. A cena da condenação à morte por fuzilamento é quase pictórica, alude a cenas de execução dos anos da Revolução Civil Espanhola em 1936. O acusado está de camisa branca aberta é levado para um lugar com um muro repleto de furos. Ele não canta, não é amordaçado, mas discursa frente a seus algozes e o “halo de uma felicidade incorrupta” transforma-se na cena em que, depois de morto, vemos cair a flor de sua mão, e esta é apanhada pelo soldado-carrasco.

O realizador traça no filme “o percurso da flor” intercalado à sequência principal, por meio de outra mininarrativa, inspirada por outro trecho do poema:²⁴

Fechem as escolas. Sobretudo, protejam as crianças da contaminação. Uma agência comunica que algures ao sul do rio, um menino pediu uma rosa vermelha, e chorou nervosamente porque lhe recusaram (...) Ainda bem que se revelou a tempo. Vai ser internado. E submetido a um tratamento especial de recuperação. Mas é possível que haja outros (...). (Filipe, 1972:28).

23. Poder sustentar essa evidência da polícia repressora dentro da narrativa, com certeza foi um ato de enfrentamento ao regime ditatorial, o que depois causou uma certa “paranoia”, por parte do realizador, bastante justificada, em relação à sua exibição. “Sendo uma inegável metáfora e representante do ambiente vivido antes do 25 de Abril, o filme que começou por ter exibições restritas terá imediatamente começado a ter problemas com a censura e António Campos apressou-se a depositar uma cópia na Cinemateca para que aí ficasse a salvo de cortes ou qualquer outro tipo de adulteração.” Informação obtida no Museu da Imagem em Movimento (MIMO), de Leiria (Penafria, 2009: 48).

24. A rosa, está presente desde o início do poema, chamada de “flor rubra essencial”, como um símbolo da luta contra o fascismo (Filipe, 1972: 27).

No filme a rosa vermelha aparece em meio ao fluxo contínuo de água de um rio onde está uma criança a brincar, ela pega a flor e depois entrega mais adiante à sua professora. Ela olha para este ato com estranheza e leva o menino para a sala do diretor, é possível entender que a criança é castigada. O diretor guarda a flor em uma gaveta que está repleta de outras. No dormitório de um internato com várias camas enfileiras, a entrada de um rígido inspetor nos leva à imagem-ícone do filme *Zero de conduta* (1928), de Jean Vigo, uma crítica ao sistema de ensino da França de então. Quando o inspetor sai do recinto, como forma de rebelião, cada criança se levanta sorrateiramente carregando uma rosa vermelha e entrega a este menino que ainda estava a dormir.

Esta sequência estende a crítica ao sistema de ensino presente na obra de Vigo e parece também inspirada pela palavra “ternura” do poema: “Um homem e uma mulher que tinham olhos e coração e fome de ternura”. Esse trecho não aparece citado pela voz *over*. É representado por outro viés construído pela montagem através da simbologia revolucionária atribuída à rosa vermelha. É ela que une as duas narrativas que se intercalam à principal. A flor é também visível sobre o busto, presa ao vestido da moça fugitiva.

O cineasta Fernando Lopes conta em entrevista sobre Campos, que François Truffaut estava de passagem por Lisboa em 1965 para filmar *Le peau douce*, com a produção do António da Cunha Telles. Foi apresentado ao cineasta francês alguns filmes do Cinema Novo português e, também, *A invenção do amor*: “Truffaut ficou maravilhado. Mostrei-lhe o primeiro filme do António de Macedo²⁵, o meu *As pedras e o tempo* e o Truffaut disse: ‘Pá, o que eu gosto mesmo é do António Campos.’” (António Campos, 2009: online).

Os elogios explícitos de Truffaut ao filme de Campos demonstram existir uma identidade, neste momento, com a produção que o diretor francês estava para realizar, o projeto *Fahrenheit 451* (1966) ficção, 116min, 35mm/cor.²⁶ O diretor francês com certeza levou em conta o clima que Campos conquista por meio da representação do poema de Daniel Filipe. Nele é a flor e não o livro, o elemento de contaminação, considerado perigoso pelo Estado. A cena da perseguição ao casal do filme de Campos se assemelha ao do filme de Truffaut, o mesmo apelo impositivo à po-

25. Desconheço o curta de Fernando Lopes, mas o primeiro filme de António Macedo a que ele faz referência é o *Verão coincidente* (1962) 13min, 35mm/cor. Este curta realmente dialoga com *A invenção do amor* ao interpretar o poema de Maria Teresa Horta. Revela o lado mais experimental deste cineasta, que não aparece em outras obras. Esse curta é espantoso, com uma linguagem bastante radical se comparada com a produção do Cinema Novo português da época. Macedo experimenta para todos os lados: na banda sonora o som é gritante contínuo e incômodo, o ruído contínuo de uma lancha que leva um garoto de jet-ski é sincopado com a imagem e com a declamação do poema de Horta traz a sensação de um verão duro, realçado pela imagem estourada nas cores. Traduz de forma abstrata e sensorial a sensação do calor proposta pelas três partes do texto poético: a manhã, a tarde e a noite ou o calor, o ócio, o trabalho, o amor. Este curta foi visto na *Mostra Cinema e Poesia*, promovida pela Cinemateca Portuguesa em abril de 2022. Após a sessão houve debate com a presença do compositor e artista multimídia António de Sousa Dias, filho do realizador.

26. O filme *Fahrenheit 451* foi adaptado do romance homônimo de ficção científica escrito por Ray Bradbury (1920-2012) publicado pela primeira vez em 1953.

pulação, a voz do Estado fascista se sobrepondo à fotografia do personagem Montag também açoitado pela polícia, sua imagem ampliada em diversos televisores na vitrine de uma loja.

Fiquem atentos a um homem correndo pelas ruas. Repetindo, chamando todos os cidadãos. Procurado por assassinato Montag. Profissão bombeiro. Que cada um fique à entrada de sua casa. Olhe e escute. Fiquem atentos a um homem correndo pelas ruas. Repetindo, chamando todos os cidadãos. O criminoso está sozinho e a pé. Que cada um fique à entrada de sua casa. Olhe e escute. (1:38:30 a 13:40:00)

Trata-se de dois filmes muito diversos em relação ao formato e à produção, um curta-metragem artesanal realizado totalmente com recursos próprios e o outro um longa, da fase inglesa de Truffaut, com trilha sonora de Bernard Herrmann (compositor conhecido dos filmes de Hitchcock) com os reconhecidos atores Julie Christie e Oskar Werner. Mas é interessante lembrar do momento vivido por cada país onde foi realizado. A narrativa de *Fahrenheit 451* acontece mais explicitamente no futuro. A performance dos livros sendo queimados e a perseguição ao cidadão por qualquer atitude não autorizada pelo governo é metáfora do nazifascismo que havia sido eliminado com o final da Segunda Guerra Mundial em 1945. Em *A invenção do amor*, poema e filme são reflexões corajosas de quem estava vivendo dentro das regras de uma ditadura cruel. Essas considerações fazem sentido se lembrarmos o cenário que se configurava no Portugal de então. José Dias Coelho, artista-plástico e importante integrante do Partido Comunista Português havia sido assassinado a tiros em uma rua de Lisboa por agentes da PIDE em 19 de dezembro de 1961 (Tengarrinha, s/d: online).²⁷

Podemos interpretar o temor sentido pelo diretor frente a essa configuração política nos créditos finais: seu nome surge após o dos protagonistas, sem nenhuma menção à sua função como realizador. Nove anos depois, em entrevista ao *Diário Popular*, julho de 1974, todo o afeto e companheirismo necessários para a realização deste filme, retornam nesta fala: “Quero salientar ainda a precisa ajuda de 3 homens

27. O texto “A morte saiu à rua”, de Margarida Tengarrinha, pode esclarecer mais especificamente o que ocorria, a ditadura portuguesa vivia momentos de tensão nesse início dos anos 1960: “Estávamos em 1961, ano de um forte abalo no regime fascista. Logo no início do ano houve o assalto ao paquete Santa Maria, baptizado de “Santa Liberdade” por Henrique Galvão, o que constituiu um escândalo internacional contra a ditadura salazarista. Em 4 de Fevereiro, com o início da insurreição do povo angolano começaram as guerras coloniais, tendo o Partido Comunista desencadeado desde logo a luta contra a guerra. Antes e depois das “eleições” de Novembro realizaram-se manifestações contra a farsa eleitoral, tendo sido morto o Cândido Martins na manifestação de Almada. No dia 4 de Dezembro um grupo de dirigentes comunistas consegue fugir audaciosamente de Caxias no carro blindado de Salazar. Poucos dias depois dá-se a queda de Goa, início da derrocada do império colonial português. Salazar, desesperado e raivoso pelos sucessivos reveses que o regime vinha sofrendo, exige ao chefe da PIDE que intensifique os métodos repressivos e a vigilância de rua. A partir de 15 de Dezembro foram efectuadas sucessivas prisões de camaradas da direcção do Partido, entre os quais Octávio Pato, Pires Jorge, Carlos Costa e Américo de Sousa. É então que José Dias Coelho, responsável de um sector extremamente vulnerável, é detectado pela brigada da PIDE chefiada pelo criminoso José Gonçalves e assassinado a tiro, na rua que hoje tem o seu nome, no dia 19 de Dezembro de 1961.

excepcionais que me ajudaram, tantas vezes com prejuízo das suas vidas: o Joaquim Manuel - Quiné, o Jorge e a Carlota. São eles os meus principais e únicos colaboradores” (Lívio, 1974: 3). [apud Penafria, 2009: 82].

Em *A invenção do amor* (1965), Campos aborda um outro tipo de saída forçada do local de origem, a do autoexílio por razões políticas ideológicas. Na penúltima sequência vemos o protagonista na praia junto ao mar, carregando a amada morta nos braços. Ali ele encontra três homens que o abraçam e o ajudam a seguir em frente. É uma cena rápida, mas representa a possibilidade de um outro lugar para viver. Talvez por essa razão Campos tenha trazido este curta de maneira explícita para dentro de *Gente da Praia da Vieira* (1975), realizado logo após a Revolução dos Cravos, como um grito de liberdade de um filme que ficou preso na garganta.²⁸

Gente da Praia da Vieira

Gente da Praia da Vieira (1975) 16mm, 63m/P&B e cor, fala da história dos pescadores que são forçados a emigrar para o Rio Tejo, para o Escarpim. “Em Vieira de Leiria dá-se o fenómeno de ‘emigração interna’. A sua população que vive junto à praia vai trabalhar para o Ribatejo, formando comunidades de ‘Avieiros’. O filme acompanha “a vida quotidiana e os costumes das duas comunidades”. (Penafria, 2009: 214).

O tema segue novamente a história de populações mais pobres coagidas a abandonar seu lugar de origem como nas aldeias de *A almadraba atuneira* (1961) e *Vilarrinho das Furnas* (1971), que deixaram de existir ou que se encontravam ameaçadas como em *Falamos de Rio de Onor* (1974). Como foi visto, esse tópico inseriu o realizador dentro de uma das características do que pode ser o filme etnográfico.

Campos demonstra aqui uma enorme liberdade de criação e transforma este filme em um campo de experimentação movido pelo sentimento que festeja o período revolucionário do 25 de Abril.²⁹ Mistura estratégias, usa com intensidade os recursos do Direto, com os pescadores falando para a câmera seu discurso rebelde contra as condições que antes lhe eram impostas pela ditadura, acompanha a encenação

28. No mesmo ano realiza o curta *A festa* sobre as homenagens em Leiria à Nossa Senhora da Conceição padroeira de Portugal, é possível que tenha sido realizada para confirmar sua relação com o povo agora depois de finalizada a longa ditadura. Não sei porque seu nome não aparece junto aos realizadores portugueses, incluindo o brasileiro Glauber Rocha que filmaram as ruas logo após o 25 de Abril. Talvez não tenha sido convidado para afazer parte do grupo de realizadores ligado ao Cinema Novo. Ou como sugerido em conversa com pesquisadora Manuela Penafria, “ele não foi, simplesmente porque outras pessoas já estavam a fazê-lo”. Mas o olhar representado por sua câmera e por uma maneira muito singular de estar com o outro, teria sido fundamental para o cinema português. De qualquer forma, Campos realizou ainda em 1975, a partir de uma encomenda do PCP, o curta-documentário *Paredes pintadas da revolução portuguesa*. Registrando em filme uma homenagem à Revolução de 25 de Abril. Os ideais e palavras de ordem revolucionários nos muros da cidade de Lisboa surgem como forma de representar o texto do pintor António Domingues que elogia como obra plástica os grafites iniciados pela Célula dos Artistas Plásticos do Partido Comunista Português.

29. Junto com esse documentário o realizador filma o curta-metragem *A festa*, mas é em *Gente da Praia da Vieira*, que vai refletir sobre o momento que está sendo vivido.

de uma peça sobre a vida desses trabalhadores, traz materiais provindos de outras filmagens suas, *Um tesoiro*, (1958) e *A invenção do amor* (1965), filma em preto e branco e a cores. O aproveitamento das texturas dos diferentes suportes, 8mm, o 16mm, em P&B e a cores, evidenciam uma opção de linguagem. *Um tesoiro* é tratado como material de arquivo, a história original não é respeitada. O filme é mudo e aqui é acompanhado por uma *voz-over*.

Essa voz inicial dura mais de seis minutos, fala sobre a antiga praia da Vieira e o porquê do exílio dos pescadores. Eles construíam suas casas com madeira da mata, as árvores começaram a ser cortadas por empresas. No inverno, a areia trazida pelo vento soterrava as casas. Eles eram obrigados a emigrar para o Tejo. A *voz over* destaca que os pescadores que lá viveram foram heróis no embate com o mar: um naufrágio tirou a vida de 13 pescadores. Para a história do naufrágio a montagem constrói um contraponto poético com as imagens, criando uma complementação às vezes mais direta, como a cena em que uma mulher muito velha chega a seu casebre na praia e vê uma criança marcar o sinal da cruz em sua porta. O sentido é mais metafórico quando se conecta a dor pela perda dos naufragados com a imagem de um dentista que está a arrancar o dente de um homem, com as próprias mãos. Na cena o paciente está sentado com a boca bem aberta, ao ar livre, na praia. Há todo um detalhamento em relação ao relato do naufrágio, como a idade de um dos homens afogados, um rapaz de 18 anos. Menciona ainda que alguns pescadores tinham nome de mulheres, como Ti Luzia Tocha e Maria do Rosário, “pois são elas que permanecem, não morrem no mar”. Quando o conteúdo desta fala é conectado com outra voz, agora em som direto, vemos o ator (protagonista), o Joaquim Manuel (Quiné), a ler um livro para uma velha senhora. Ele nos revela que o autor do livro, daquela longa fala em forma de depoimento, chama-se António Vitorino (Infopédia, s/d: online).³⁰ Destaca-se aqui a importância da literatura para Campos que segue o que é importante para a gente do local. Este escritor, como também José Loureiro Botas, de *Um tesoiro*, moraram naquela região e fizeram parte da vida daquela senhora. Ambos são considerados como escritores do Neorrealismo português. Isso confirma a chegada do Neorrealismo nos anos 1950 em Portugal por meio da literatura, fonte de pesquisa que Campos traz para o cinema, além dos escritos etnográficos de Jorge Dias.

Esse passado atravessado por mortes, desespero e exílio, desemboca no ano de 1975. Joaquim Manuel de Oliveira (o Quiné) faz a ponte com o momento histórico da Revolução dos Cravos, por meio dele são inseridos trechos de *A invenção do amor*, filme esquecido pelo cinema português. Esse personagem representa a si mesmo: na vida real é mesmo conhecido encenador do teatro amador e na história está organi-

30. Vitorino, António. *Gente de Vieira*. Luiz André, Maria do Rosário, Ti Luzia Tocha, Nazário e *Naufragados* do Salsinha. Edição do Autor. Lisboa, Depositários: Editorial, Organizações, Ltda., 1938. No curta *Ti Miséria, um conto tradicional português*. (1979) Campos vai adaptar outra história do imaginário popular, o conto homónimo de Teófilo Braga. O autor possui obras da história literária baseadas na “etnografia (com especial destaque para as suas recolhas de contos e canções tradicionais).

zando um grupo de teatro para falar da vida desses pescadores.³¹ Ele irá encontrar a atriz do filme para lhe contar sobre seus projetos. Campos resgata seu filme proibido (nesta hora em que tantas obras censuradas aparecem) e ainda o insere dentro de um documentário sobre pescadores da praia da Vieira local tão conhecido por ele.³²

O personagem Quiné trabalha em uma fábrica, ele nos é apresentado em meio às máquinas. O registro da saída dos operários é documental. Aqui temos a figura do povo como operário, o que não estava nos outros documentários de Campos.³³ Por meio de sua voz em *off*, a simbolizar seus pensamentos, vamos saber de seu encontro com Maria Carolina Young, a atriz.

Parece que foi ontem e já passaram tantos anos e tantas lutas que te obrigaram a ir embora (...) Tem graça ela querer encontrar-se no sítio onde filmámos a última parte. E se eu metesse na peça algumas cenas do filme que eles proibiram? Até como testemunho da opressão que vivemos tantos anos. (00:09:21:06) a (00:10:09:11).

As cenas deste casal inseridas em *Gente da Praia da Vieira* como “pensamentos-memória” têm uma finalidade bem definida, surgem para presentificar a força, a rebeldia e a militância política da produção de 1965, agora na pós-ditadura. Para retirar qualquer possibilidade que pudesse nos levar a pensar em um encontro amoroso, Maria Carolina Young chega acompanhada do marido e filhos pequenos que permanecem presentes durante o encontro. Quiné de frente para câmera com os amigos de costas, no escuro, passa a falar dos pescadores como heróis e da peça sobre esse tema que pretende representar com os moradores locais. A ideia dramática resgata novamente a história da emigração forçada dos pescadores contada pela voz inicial expondo a injustiça por serem obrigados a construir apenas casas de madeira quando essas eram destruídas durante o inverno, destacando que nessa história “há um ponto social e ponto político”:

eram esses homens, eram esses heróis que eram obrigados a emigrar da Vieira no inverno (...) iam para o Alentejo para fazer carvão (...) a praia da Vieira alargou e começaram a fazer casas para os senhores... e a eles que era vedado fazer casas que não fossem de madeira (...) até a reconstrução tinha de ser de madeira velha (...) e eles perguntaram o que vcs querem de nós? Nós queremos que vocês saiam daqui. Mas esses terrenos não são nossos, pra nós darmos pros nossos filhos?

31. Quiné é parceiro e amigo de Campos desde os tempos que o diretor foi ator no Teatro Amador de Leiria. Adaptou e dirigiu diálogos para *Um tesouro* e em *O Senhor* trabalhou na produção. Já como ator trabalhou em *A invenção do amor* e também em *Vilarinho das Furnas* como: Joaquim Manuel (Quiné).

32. Pode-se pensar que este universo ficcional aí introduzido tem algo de autorreflexivo, já que Quiné e o Grupo Dramático Miguel Leitão, do qual Campos pertenceu em sua juventude, participaram de quase todas as produções até então.

33. E Campos tem em seu imaginário de infância a presença da fábrica. Conta que, em suas fugas da escola, “escondia a saca dos livros numa vereda e ia para a fábrica. Se considerasse a minha carreira eu afirmaria que ela nasceu na fábrica na atracção que sentia pelo sortilégio daquele mundo do trabalho e da criação”.

Temos pagado os impostos. Não há nada em forma de lei, vocês têm que sair daqui (...) e este problema chegou até os nossos dias em junho de 1975. (00:17:02:18) a (00:20:39:15).

Essa história dentro da narrativa justifica e dá peso ao discurso dos pescadores revoltados, este será captado em som direto. Os habitantes, indignados com a obrigatoriedade de construção das barracas em madeira, podem agora, com o fim da ditadura, dar o nome das pessoas que os perseguiram. Dois deles olhando para câmera, tendo atrás os manifestantes botando abaixo várias casas, se apresentam, descrevem com um vocabulário simples, mas direto, o que ocorria, e apontam para uma senhora chamada Julia Cunha:

A destruição dessas barracas é a maneira de um grupo de jovens da praia da Vieira criticarem que essas barracas eram mesmo prejudiciais a saúde porque nela os próprios banhistas faziam suas necessidades(...) e em virtude da câmara da Marinha Grande ter que nos oprimir, não deixava construir (...) outro dia uma tal de Julia Cunha telefona a GNR (...) a GNR chegou a minha casa onde essa fascista cá da terra, uma exploradora, só ela no tempo do Caetano e do Salazar vivia bem (...) e todas as barracas que havia na praia ela comprava(...) e chegava as pessoas não tinham casas de banho públicas e ficava tudo uma porcaria de higiene(...) e fizemos uma comissão primeiro de sete jovens e depois era a praia inteira(...) e essa senhora ainda por último recurso telefona para as Forças Armadas(...) a GNR chega aqui e quer levar a malta presa, mas isso não pode ser(...) estávamos simplesmente a construir na nossa terra (...) o povo da praia de Vieira mostrou que estava farto de ser oprimido, estava farto de ser dominado pela câmara da Marinha Grande. (00:21:12:21) a (00:24:41:20).

Transitando por várias opções de linguagem inclusive a do documentário mais tradicional, nos mostra os dois lados deste tema: o da rebelião dos pescadores contra a ordem de manter as cabanas e a opinião oposta vinda de uma entrevista formal e muito longa, em um enquadramento fixo, com o arquiteto consultor da Marinha Grande que defende as choupanas como um estilo a ser preservado. A formalidade e o estilo jornalístico tradicional de depoimento combinam com a figura impositiva do arquiteto consultor.

A ideia da existência de dois lados de uma mesma questão a serem avaliados pelo espectador se dissipa criando um ponto de vista multifacetado. O jogo de oposição, “casas de madeira versus casas de tijolo” é estendido para a forma de expressão das crianças, meninos e meninas, em *voz off*, como se declamassem, trazem o ponto de vista infantil dos que apreciam as casas de madeira, como neste trecho: “As casas da minha aldeia são de madeira e pintadas de várias cores eu gosto muito delas... os meus avós não tinham o que comer e as casas eram de palha”.

Entre imagens lúdicas e musicadas da pesca em um rio, os artefatos, os detalhes da embarcação, os desenhos infantis, surgem trechos do ensaio do grupo de teatro

com a presença de Quiné rodeado pelas crianças e a narrativa evolui através de imagens das casas de tijolo sendo construídas. No interior de uma delas, o fogão a gás e os utensílios de cozinha são demarcadores de melhores condições de vida.

O filme finaliza com o retrato de um êxtase de fartura, transforma o relato de dor e tragédia do naufrágio em imagens de uma deslumbrante pesca repleta de peixes com a alegria da população que ajuda os pescadores a retirar as redes do mar.

A transformação ocorre por meio de diferentes texturas em p&b, da diversidade de depoimentos pró e contra a construção das casas de madeira e chega nas cores exuberantes trazidas pela fotografia de Acácio de Almeida. Com esta obra Campos, de certa forma, conclui o tema das emigrações forçadas, que está em *A almadabra atuneira*, *Vilarinho das Furnas* e *Falamos de Rio de Onor*.

No universo de um cinema de língua portuguesa restrito a Portugal e Brasil, a obra de Campos nos remete à emergência de um cinema moderno nos anos 1960/1970 que se volta para as classes populares. Observa-se que nesse diálogo com os dois países do universo lusófono, o realizador atualiza sua obra com características do que nomeamos como cineamador, fundamental para a construção de seu estilo. Traços marcantes na maneira como constrói seus filmes, o trabalho solitário, a partir de suas próprias necessidades, a manutenção de um envolvimento afetivo em relação aos temas escolhidos, a exibição em cineclubes, reportam também ao que realizadores do cinema experimental norte-americano como Maya Deren e Stan Brakhage defendem. Campos, consciente de sua marginalidade perante a produção documental de seu tempo, identifica muitas vezes suas produções como pertencendo ao que nomeia como um “anti-cinema” (Penafria, 2019: 15).³⁴ Termo que nos traz a expressão utilizada pelo artista Arthur Omar para referir a construção de alguns de seus filmes: os “antidocumentários” (Omar, 1997)³⁵ Estabelece-se aqui um outro diálogo com esse momento de renovação do documentário brasileiro. Sem uma proposta experimental como no caso de Arthur Omar, Deren e Brakhage, mas, rebelde às normas do documental, como o cinema direto e o etnográfico, Campos consegue manter o frescor de um olhar subjetivo e ao mesmo tempo comprometido com o registro do outro. Esse viés está presente desde seus primeiros filmes em 8mm no final dos 1950. A cumplicidade se dá pela maneira como se coloca pessoalmente por meio da câmera manejada por ele, mas, principalmente, pela ousadia de sua montagem.

Há uma frase dita pelo diretor a propósito do modo como se aproxima do que vai ser filmado, de como seu corpo se relaciona com a câmera, ela resume tudo que foi dito aqui: “(...) enquanto eu saí (de) junto da máquina perdi o contacto, o meu co-

34. “Antônio Campos encontra no documentário a possibilidade de um outro cinema mais arrojado, um ‘anticinema’, para usar uma expressão sua.”

35. Os filmes que o diretor brasileiro estabelece como antidocumentários são: *Congo* (1973), *O Anno de 1798* (1975) e *Triste Trópico* (1974). Para problematizar as questões que envolvem esse gênero Arthur Omar escreve o texto-manifesto “O anti-documentário, provisoriamente” (1972) que foi originalmente publicado no *Caderno Comunicação do Jornal do Brasil*. Posteriormente, na revista *Vozes* nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418, e, mais recentemente, na revista *Cinemais* (1997).

ração deixou de estar a trabalhar junto da máquina” (Marques, 1973 *apud* Penafria, 2009: 62). Ao falar que seu coração precisa estar ao lado do aparato fílmico, é como se tomasse consciência que seu corpo encarna as tecnologias do cinema.

Hoje, época dos dispositivos eletrônicos portáteis, esse encarnar tecnológico é simples e Campos poderia facilmente realizar suas obras com baixo custo e liberdade. Suas invenções e “indisciplinas” quanto às normas que regem o estilo e a realização cinematográfica, nomeadas muitas vezes como cineamador, não lhe trariam desvantagens. Desde os anos 1960 o diretor tinha a ambição de adquirir uma “carrinha”, símbolo de autossuficiência e liberdade de criação. Esse desejo que permaneceu até o fim da vida, reaparece em conversa com Manuel Costa e Silva e António Loja Neves em 1997:

(...) Encantava-me quando me diziam que um senhor chamado Manoel de Oliveira tinha uma carrinha e gravava os filmes todos. Eu ficava espantado e dizia para mim: “Eh era uma coisa dessas que eu queria!” Só mais tarde vim a conhecê-lo, com muito prazer, numa fase em que as técnicas tinham evoluído muito. E nunca tive essa carrinha de sonho. (Costa e Silva & Neves, 1997: 126).

Referências bibliográficas

- Anón. 2009. António Campos: O homem que fugiu da cidade. *Revista Ípsilon. Público*. Lisboa [online], Público Ed., 13 fev. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/02/13/culturaipsilon/noticia/antonio-campos-o-homem-que-fugiu-da-cidade-223283>.
- Anón. 1961. António Campos foi para Londres, frequentar um Curso de Documentarista. *Região de Leiria*. Leiria: 19 out., p. 4. [*apud* Penafria, 2009].
- António, L. “Cinema português em 1972 – António Campos ou a lição de ‘Vilarinho das Furnas’ ”, *Diário de Lisboa* (Suplemento), 7 de Fevereiro de 1972 pp.2-3.
- Areal, L. (2011). *Um país imaginado – antes de 1974*, Vol. I. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Um país imaginado – após 1974*, Vol. II. Lisboa: Edições 70.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Brakhage, S. (2014). In defense of amateur. *Hambre Cine*. Espacio Cine Experimental, p.2. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf>.
- Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo: representações da cultura popular no cinema português*. Lisboa: Edições 70.
- Cine Clube do Porto, Homenagem a António Campos Promovida pela Secção de Cinema Experimental, *Programa n. 80/512*, 19 de Março de 1966. Entrevista. Filmografia e depoimentos de Manoel de Oliveira, Carlos Cristelo, Francisco Xavier Pacheco e Alves Costa sobre António Campos. Poema de Egito Gonçalves a propósito da morte de Daniel Filipe [*apud* Penafria, 2009].

- Cunha, P. (2007) Manuel Guimarães, Portugal (1952). In Carolin Overhoff Ferreira *O cinema português através de seus filmes*. (org.), Lisboa: Edições 70.
- Cunha, P. (2010). Um buraco chamado Portugal. A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-74). In Estudos do séc. XX. No 10. Imprensa da Universidade de Coimbra. pp. 185-203. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36528/1/Um%20buraco%20chamado%20Portugal.pdf>
- Costa e Silva, M. & Neves, A. L. (1997), Entrevista a António Campos. In Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 18 abr., p. 126. Disponível em: http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/aln_2.pdf.
- Deren, M. (1965). *Amateur versus professional*. *Film Culture*, v. 39. *Film Scapel*. Disponível em: www.filmscalpel.com/wp-content/uploads/1926/10/Amateur-Versus-Professional-Maya-Deren.pdf
- Efemeride: há 46 anos morria o poeta Daniel Filipe. (2010). *Expresso das Ilhas*. São Vicente: Mídia Comunicações. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/cultura/2010/04/06/efemeride-ha-46-anos-morria-o-poeta-daniel-filipe/16370>.
- Fabris, M. (2007). A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Alceu*, São Paulo [online], v.8, n.15, jul./dez., p. 82 a 94. Disponível em: revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf.
- Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Filipe, D. (1972). *A invenção do amor e outros poemas*. Lisboa: Coleção Forma.
- Grilo, J. M. (1991), Cinema português. In: *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, v. Artes & Letras. Lisboa: Pomo Edições Portugal Moderno, pp. 153-165.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Marques, J. V. (1973). “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Centro de Estudos e Animação Cultural, n. 3, Lisboa, Março de 1973, pp.19-33. [apud Penafria, 2009:6 2].
- Lívio, T. (1974). Encontro com os novos cineastas ‘Fazer cinema, para mim é auscultar os verdadeiros problemas das pessoas’ diz-nos António Campos. *Diário Popular*, 15 jul., p. 3. [apud Penafria, 2009].
- Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Marques, J. V. (1973). Vilarinho das Furnas - Entrevista com António Campos. *Cultura Zero*. Centro de Estudos e Animação Cultural, n. 3, Lisboa, mar., p.19-33 [apud Penafria, 2009].
- Mourinha, J. (2022). O Diamante em bruto na Vila do Conde. *Público*. Lisboa [online], Público Ed., 8 jul. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/07/08/culturaipsilon/noticia/antonio-campos-diamante-bruto-vila-conde-2012547>.
- Omar, A. (1972) O antidocumentário provisoriamente. Publicado originalmente em 1972. *Cinemais* nº 8, Novembro/Dezembro de 1997, pp. 179-203. Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html.

- Palma, B. e Assis-Gomes, J. (1971). Uma prática marginal (I). *Vida Mundial*. 4 jun., pp. 47-48 [apud Penafria, 2009: 57].
- Penafria, M. (2009). *O paradigma do documentário – António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.
- Pina, L. de (1978). *Panorama do cinema português, das origens à actualidade*. Lisboa: Terra Livre.
- Pina, L. de (1986). *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Covilhã: LabCom. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/40>
- Pina, L. de (1977). *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.
- Portugal, P. (2022). António Campos é o mais extraordinário dos realizadores portugueses que ainda não conhecemos. *Comunidade de Cultura e Arte*. Águeda [online], 13 jul. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/entrevista-tiago-bartolomeu-costa-antonio-campos-e-o-mais-extraordinario-dos-realizadoresportugueses-que-ainda-nao-conhecemos%EF%BF%BC/>.
- Redação (2022). Curtas Vila do Conde homenageia António Campos a propósito do centenário. *Região de Leiria*. Leiria [online], 11 jul. Disponível em: <https://www.regiaodeleiria.pt/2022/07/curtas-vila-do-conde-homenageia-antonio-campos-a-proposito-do-centenario/>
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Caminho.
- Ramos, G. & Murari, L. (2018). Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. In: Ramos, F. P. & Schvarzman, S. (org.) *Nova História do Cinema Brasileiro*, v.2. São Paulo: Edições SESC-SP.
- Sobrinho, G. A. (2013). Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. São Paulo [online], *Alceu*, v. 13, n.26, jan./jun., pp. 86-103. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=465&sid=38>.
- Tengarrinha, M. (s/d.). José Dias Coelho...A morte saiu à rua. *Partido Comunista Português*. Lisboa. Disponível em: <https://www.dorl.pcp.pt/index.php/combatentes-hericos-menumarxismoleninismo-108/jose-dias-coelho/576-jos-dias-coelho-a-morte-saiu--rua>
- Teófilo Braga (s.d.). *Infopedia*. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$teofilo-braga](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$teofilo-braga).
- Vitorino, A. (1938). *Gente de Vieira*. Edição do Autor. Lisboa: Ed. Organizações Ltda. [apud Penafria, 2009]

Filmografia

Um tesouro (1958), de António Campos.

A almadraba atuneira (1961), de António Campos.

A invenção do amor (1965), de António Campos.

Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.

Falamos de Rio de Onor (1974), de António Campos.

Gente da Praia da Vieira (1975), de António Campos.

A festa (1975), de António Campos.

Paredes pintadas da revolução portuguesa (1976), de António Campos.

Ti Miséria, um conto tradicional português (1979), de António Campos.

Terra fria (1992), de António Campos.

A tremonha de cristal (1993), de António Campos.

O cinema etnográfico de António Campos: entre uma abordagem observacional, expositiva e participativa

Bertrand Lira*

Resumo: Trataremos aqui da construção da narrativa documental empreendida pelo cineasta português António Campos ao apontar seu aparato fílmico para o mundo histórico, utilizando o conceito de “voz” de Bill Nichols (2005) para se referir aos modos de abordagem do real que cada realizador utiliza na elaboração de um discurso sobre um tema e os sujeitos dessas representações. Na obra documental de Campos, identificamos o uso dos modos expositivo, observacional e participativo.

Palavras-chave: documentário; narrativa; estilo; António Campos; mise-en-scène.

Resumen: Nos ocuparemos de la construcción de la narrativa documental emprendida por el cineasta portugués António Campos al apuntar su aparato fílmico al mundo histórico, utilizando el concepto de “voz” de Bill Nichols (2005) para referirse a los modos de abordaje de lo real que cada cineasta utiliza en la elaboración de un discurso sobre un tema y los sujetos de estas representaciones. En el trabajo documental de Campos identificamos el uso de los modos expositivo, observacional y participativo.

Palabras clave: documental; narrativa; estilo; António Campos; puesta en escena.

Abstract: This article deals with the construction of the documentary narrative undertaken by the Portuguese filmmaker António Campos when he points his camera toward the historical world. To do so, I will use the concept of “voice” formulated by Bill Nichols (2005) to refer to the ways of approaching the real that directors use in the elaboration of their discourses about reality. In Campos’ documentaries, I identify the use of expository, observational, and participatory modes.

Keywords: documentary; narrative; style; António Campos; mise-en-scène.

Résumé : Cet article se penche sur la construction du récit documentaire élaboré par le réalisateur portugais António Campos lorsqu’il dirige sa caméra vers les choses et les être du monde historique. Pour le faire, nous nous servons de la notion de « voix » créée par Bill Nichols (2005) pour désigner les diverses manières qu’utilisent les metteurs en scène dans l’élaboration de leurs discours sur les éléments du réel. Dans le travail documentaire de Campos, nous identifions l’utilisation des modes : d’exposition, d’observation et participatif. Mots-clés : documentaire ; récit ; style ; António Campos ; mise-en-scène.

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Departamento de Mídias Digitais (Demid), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC). 58051-900, João Pessoa, Brasil. E-mail: lirabertrand@gmail.com

A efeméride que provocou esta coletânea de textos, a saber, a celebração dos cem anos de nascimento do cineasta português António Campos (1922-1999), levou-me a uma imersão na sua obra, entre curtas, médias e longas-metragens de ficção e documentários. Neste texto, debruço-me sobre sua obra documental refletindo sobre as estratégias de abordagem de aspectos do real selecionadas pelo autor na estruturação de suas narrativas. Optei por assistir aos filmes de António Campos com um olhar “virgem”, sem nenhuma informação prévia do que foi dito sobre o cineasta. Percebi que o afeto de Campos por Leiria, cidade onde nasceu, salta aos olhos no seu *Leiria 1960* (1960), contudo, esse amor transborda para todo o país nos demais documentários de sua filmografia. É o Portugal arcaico, cujos costumes ancestrais caminham para o desaparecimento, que Campos urge em registrar. Neste sentido, há uma cristalina conexão com as inquietações de Robert Flaherty e seu “naturalismo documental”. Até mesmo na sua produção ficcional vislumbramos essa necessidade do uso dos cenários naturais e urbanos para situar o enredo dos seus filmes, criando uma ambientação para suas histórias ao mesmo tempo em que documenta um determinado estágio da vida social.

O gênero documental, como sabemos, nasceu sob a égide da *mise-en-scène*. Os irmãos Lumière tentaram pelo menos três vezes registrar com a sincronia desejada a saída dos operários da usina da família para que o portão se fechasse exatamente com todos os operários tendo cruzado o portão. Robert Flaherty encenou diversas situações para representar costumes dos inuítes (indígenas do Ártico canadense, Groenlândia e do Alasca) e práticas não mais em voga, solicitando à gente da comunidade a representação de papéis que convinham à narrativa. Narrativa esta estruturada numa construção dramática bem próxima à ficção com direito à tensão (clímax) e desfecho. Para Silvio Da-Rin (2004: 47), “Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme.”

Flaherty, portanto, selecionou as estratégias de *mise-en-scène* que achou mais pertinentes para falar do mundo histórico, usando artifícios da narrativa ficcional. *Nanook, o esquimó* (1922), o documentário pioneiro, terminou por fazer escola. *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), considerado inspirador do Cinema Novo brasileiro é herdeiro direto de *Nanook*. A forma como o cineasta recorre às matérias de expressão do cinema para organizar o seu discurso redundando no que Nichols (2005) chama de “a voz” do documentário, sua perspectiva sobre o tema e a visão de mundo do diretor. Como Flaherty e Jean Rouch, António Campos se insere na tradição do que se estabeleceu como documentário etnográfico, quando usando seus próprios sistemas de representação aborda uma determinada cultura com o fito de descrevê-la e interpretá-la. Para Marcius Freire, “Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em uma interação de dois processos de *mise en scène*: a auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário etnográfico.” (Freire, 2011: 163).

Nesta construção de uma perspectiva sobre o sujeito de sua representação (*mise en scène* do cineasta), o documentarista utiliza de forma unívoca, ou híbrida, um ou mais modos de modos de representação do real identificados por Nichols (modo expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo e performático) para seduzir o espectador com sua narrativa. Identificamos em António Campos a utilização de três modos: a estética expositiva, a observacional (no estilo cinema direto dos anglo-saxões) e a participativa/interativa do *cinéma vérité* dos franceses. Esta denominação vai entrar em cheque quando o *grupo sincrónico cinematográfico ligeiro* de Jean-Rouch, Louis Comoli, Michel Brault, entre outros, vão rever o uso do termo “cinema verdade”

Veremos em Fernão Ramos (2008) que a expressão *cinéma vérité* ficou incômoda para o grupo francês de Rouch que reconheceu ter usado mal o termo a partir das palavras *Kino-Pravda* usada nos textos de Vertov, quando, em 1963, num colóquio em Beirute, anuncia a adesão à expressão em francês *cinéma direct* a partir da denominação *direct cinema* dos anglo-saxões. Estes, por seu turno, simpáticos à denominação *cinéma vérité* (grafada assim mesmo em francês) vão usar para definir o modo documental da câmara em recuo e evitando qualquer interação visível com os sujeitos dos seus filmes, um modo de representação do real oposto ao que praticavam os franceses.

Sobre essas diferentes formas de tratamento cinematográfico do mundo histórico, o modo expositivo representa o mundo através de um argumento (perspectiva) que lança mão de uma *voz over*, onisciente e onipresente que explica as imagens que lhe corroboram o discurso (oral ou através de legendas). Essa voz, usualmente é de um profissional da oratória (ator, locutor, etc.) que na maioria das vezes não tem nenhum envolvimento direto com o tema abordado. É uma voz que imprime credibilidade ao conteúdo do que é dito. Esse tipo de representação ficou conhecido como “documentário clássico” e tem forte presença desde o surgimento do gênero aos dias atuais.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contra-põem o que é dito (...). O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações do fotograma. (Nichols, 2005:143).~

Outra forma de documentário surge ainda na década de 1920 (o modo poético) em concomitância com o trabalho no cinema das vanguardas artísticas. Neste tipo de criação, a ênfase está no tratamento criativo (enquadramento, movimento, ritmo...) das imagens capturadas do mundo histórico: “o modo poético sacrifica con-

venções de montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.” (Nichols, 2005: 138).

Só em meados dos anos 50 e início da década de 1960, surgem duas novas estéticas no gênero documental. O desejo dos cineastas alimentado ao longo do pós-guerra por equipamentos leves de captura de imagem e som de forma sincrônica vai se concretizar no final da década possibilitando o registro da interação entre o realizador e os personagens de seus filmes. A pesquisa participante das ciências Sociais se materializa destarte na sua forma cinematográfica. A abordagem participante do documentário vai permitir ao realizador sua inserção no universo representado, tornando ele próprio um personagem (ator social) da sua narrativa. O modo participativo já estava ensaiado nas experimentações de Jean Rouch antes do clássico *Crônicas de um verão* (1960) realizado por ele e o sociólogo Edgar Morin. O filme é tão inovador que já antecipa outros modos de representação como o reflexivo e o performático que vão aparecer no início dos anos 1980.

Nichols (2005) entende como modo participativo o conjunto de procedimentos que revelam a experiência do encontro entre cineasta e sujeitos da sua representação – e o diálogo que se estabelece entre esses dois polos da narrativa: o que detém a autoridade de, no limite, decidir o que será visto e ouvido (em suma, o que será excluído do seu relato) e aqueles que emprestam sua imagem e voz para esta narrativa. Os franceses vão denominar essa modalidade de *cinéma-verité*, que depois seria substituído por cinema direto, nomenclatura adotada primeiramente pelos anglo-saxões. Assim,

O documentário participativo pode enfatizar *o encontro real, vivido entre cineasta e tema* (...). A sensação da presença em carne e osso, em vez de ausência, coloca o cineasta na “cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. (Nichols, 2005: 155, grifos nossos).

Entre os anglo-saxões, também nos anos 60, a abordagem que ganha força é a do modo observativo, também fruto dos ganhos tecnológicos que a indústria cinematográfica proporcionou nas décadas de 1950 e 1960, e denominado de *direct cinema*. Técnica e estética aí igualmente caminham juntos favorecendo a prática documental. No ideário da estética observacional, o cineasta captura o real numa tomada em recuo, tentando uma não-interferência na cena. Nichols 2005: 151) observa que “a premissa básica subjacente aos filmes observativos (...) é a de que (...) “o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.” Fernão Ramos chama esse modo de “ética da imparcialidade/recuo” iniciados nas obras de Frederick Wiseman e dos irmãos David e Albert Maysles na segunda metade da década de 1950.

No documentário que representa de modo mais típico essa atitude, a posição do sujeito que enuncia começa a ser pioneiramente questionada, como se fizesse parte integrante do quadro ético da narrativa documentária. Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. (Ramos, 2008: 36).

Identificamos na obra documental de António Campos essas três estratégias de tratamento do real (o modo expositivo, o modo participativo e o modo observativo). Em *Leiria, 1960* (1960, 19'26), Campos exercita um olhar observacional sobre a cidade onde nasceu, estudou, se envolveu com o teatro e acompanhou interessado o movimento cultural da cidade. Neste documentário, Campos concretiza sua inquietação maior com o cinema: o registro dos costumes em transformação da gente de sua terra. Nada passa despercebido ao seu olhar endógeno, de quem conhece de dentro a realidade do lugar.

A câmera inicia percorrendo as sinuosidades da correnteza do rio que perpassa Leiria ao qual se junta o rio Lena e que dá vida à cidade. Leiria se situa entre Lisboa e Coimbra, no Centro de Portugal. Campos apresenta a cidade a partir do rio e adentra suas construções, ora suntuosas, ora modestas, as lavadeiras de roupas que se servem do rio, esculturas que ornaram os prédios e praças, mulheres com seus trajes tradicionais, as fontes e as quedas d'água, o tráfego de carros, ônibus e de pessoas com seus animais. A mescla do antigo e moderno. A feira livre, e seus produtos, e o formigamento de seus frequentadores e a sociabilidade que daí resulta. O progresso que chega com as usinas e suas máquinas. Em suma, o cotidiano da cidade e suas atividades: do fabrico do pão, as salas de aulas, maternidade, centro de assistência social, jardins públicos, o futebol, o teatro, o trem na estação de Leiria a cenas da vida noturna da cidade.

Em *Leiria, 1960*, Campos aponta sua câmera observativa para as cenas prosaicas do cotidiano de sua cidade natal. 62 anos depois de capturadas, entendemos o porquê da motivação de seu registro: o desejo de eternizar para a posteridade aquilo que o tempo não poderá preservar: a dinâmica da transformação dos costumes e até mesmo da paisagem urbana. Sem uma aparente intervenção na cena filmada, o documentarista busca um distanciamento para que a captura das cenas transcorra de fora a mais espontânea possível. Assim, “A presença da câmera na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre.” (Nichols, 2005: 150)

Na sua fase sonora, iniciada com *A almadabra atuneira* (1961, 25'32), Campos usa uma cartela para identificar o local da ação, “Na ilha de Abóbora na Costa do Algarve”. A almadabra é uma armação utilizada na pesca do atum. O documentário versa sobre essa atividade intensa na ilha, hoje ilha das Cabanas, mas anteriormente chamada de ilha da Abóbora. É uma forma artesanal da captura do atum com redes. Lançando mão de uma estratégia inteiramente observativa, Campos registra em re-

cuo o cotidiano dos pescadores e suas famílias que dão, na terra, suporte à atividade no alto mar. Com o uso de recursos sonoros (ruídos ambientes e burburinho das falas dos pescadores, animados por uma intensa trilha musical, acompanhamos o lançamento dos barcos apinhados ao mar. A quantidade de pescadores e de gente envolvida, a sincronia dos gestos e a grandiloquência da música que embala o movimento dos pescadores e da gente que lhe dá suporte, tornam o registro numa cena épica. A associação ao *Homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934) é imediata, embora sem a ênfase do conflito homem-natureza que está presente em Flaherty desde *Nanook, o esquimó* (1922). Neste documentário, também fortemente etnográfico, Campos documenta a atividade pesqueira do seu início ao final, quando se dá o corte do atum.

O tratamento que Campos dá ao documentário *A almadabra atuneira* é, como vimos, observacional, com um registro em recuo isto é, sem intervenção direta sobre o processo que desenrola e que não se altera mesmo com a intervenção da equipe de filmagem. Neste sentido, é cinema direto na concepção estética dos anglo-saxões o que faz Campos, mesmo sem o recurso do som sincrônico, pois o desejo desse modo de abordagem do real já se faz presente com uma tentativa de sincronia entre som ambiente e imagem. No entanto, Leonor Areal (2011) não inclui esse documentário de Campos na categoria de cinema direto, mas também não o coloca em nenhuma das categorias propostas por Nichols.

O pioneiro do cinema documental novo, em Portugal, foi António Campos com *Almadra Atuneira* (1961), seguido de *Vilarinho das Furnas* (1971), dois documentários que registaram, no momento da sua quase extinção, práticas sociais e culturais arcaicas. Contudo, Campos não utiliza - porque não possui os meios técnicos - o som síncrono, e por isso, apesar da sua atitude e desejo de documentar uma realidade directa, não podemos apelidá-lo de cinema directo. (Areal, 2011, 205).

Quatro anos depois, António Campos realiza *Retratos da margem do rio* (1965, 9'52), seu primeiro documentário em cores, onde a abordagem é também observacional. Curiosamente, o autor insere um breve momento onde duas mulheres falam para a câmara. Uma incursão no cinema direto (na sua vertente participativa). Como vimos, em 1965, o grupo do cinema ligeiro de Rouch, Rispolli, Commoli... já havia recusado a nomenclatura *cinéma vérité* e adotado o *cinéma direct*, mesmo com estéticas diametralmente opostas. O cinema direto francês aposta na representação do encontro entre realizador e sujeito do documentário e a “verdade” que daí resulta.

Retratos das margens do rio Lis traz também, como em *Leiria, 1960*, o cotidiano trivial da vida numa aldeia portuguesa: seus moradores e costumes arcaicos: feiras, o mercado de bens, artesanato, animais de carga, o casario antigo, a gente na sua atividade cotidiana, o rio, as mulheres que cuidam das videiras, uma festa religiosa. Mesmo numa abordagem observativa, Campos insere uma tomada de crianças que olham curiosas para a câmara revelando para o espectador a sua presença, o que destoa desse tipo de representação. Mais uma vez, a vida cotidiana de Leiria é o tema da obra de Campos, como uma marca de estilo do diretor.

António Campos dirige o seu primeiro longa em 1971, *Vilarinho das Furnas* (1971, 76min), exercitando com maior ênfase o modo participativo de representação, o *cinéma direct*, aqui no sentido que dão os franceses ao documentário com interação cineasta e personagens que falam direto para a câmara a partir da solicitação de quem registra. Contudo, Campos não deixa de cultivar seu olhar observativo sobre o universo que representa. Essas diferentes formas de tratar o real cinematograficamente vão sendo mescladas criando uma perspectiva (“uma voz”) na narrativa sobre o mundo histórico. Para Nichols,

Um modo novo tem um conjunto de ênfases e consequências e, por sua vez, acabará se mostrando vulnerável à crítica pelas limitações que um outro modo de representação prometa ultrapassar. Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (Nichols, 2005:138).

Inspirado na obra literária *Vilarinho da Furna – Aldeia Comunitária*, de Jorge Dias, retrata uma cidade prestes a desaparecer com a construção de uma barragem. Com a inquietação de documentar o que está se transformando ou em vias de desaparecimento, António Campos sentiu a urgência que o tema demandava. Sua narrativa tem início com um homem dando depoimento para a câmara sobre a luta da associação e os esforços do grupo para evitar a tragédia. Seu relato em voz *over* vai cobrir diversos momentos do documentário as imagens recorrentes na obra de Campos. Alternado com diálogos também em voz *over*. Novamente o rio, sua correnteza, a vila, suas casas abandonadas, atividades religiosas, etc., reforçam o zelo do cineasta pela cultura e costumes do seu país. Estudiosa da obra de António Campos, Manuela Penafria (2009) ressalta o caminho solitário do cineasta na sua jornada particular de experimentar as estratégias que se lhe apresentam o cinema documental para sua abordagem do mundo histórico.

O cinema de António Campos é um cinema que segue por entre ou, se aliás, afastado dos movimentos e movimentações do cinema português. António Campos faz um percurso solitário, seja por dificuldades em aceder a materiais e equipamentos para os quais não possuía recursos financeiros, seja por dificuldade de diálogo com o meio lisboeta por onde circulavam as influências e as tomadas de decisão. Qualquer que seja a razão, temos sempre que acrescentar uma boa dose de preservação da sua própria autonomia.” (Penafria, 2009: 13).

É inquestionável que Campos estava atento ao que se produzia no campo documental na França e entre os anglo-saxões. O modo participativo/interativo, por

exemplo, caro ao cinema direto francês, é enfatizado em *Falamos de Rio de Onor* (1974, 59min59, cor) que tem como fio condutor o tema do isolamento do lugar e a diminuição gradativa da população. Numa tela preta, ouvimos em *off* o diálogo de dois camponeses e logo, na sequência, visualizamos seus rostos com voz sincrônica. Campos utiliza também o recurso de cobrir as imagens de pessoas trabalhando um arado com falas dos personagens entremeando-as com comentários de um narrador (o próprio António Campos) que nos dá informações do lugar, com textos extraídos do livro *Rio de Onor – Comunitarismo agro-pastoril*, de Jorge Dias, uma edição de 1954.

O recurso à tela preta com voz *over* ou sons como o de um telefone que toca e uma voz de mulher que lê um decreto antigo sobre a aldeia é uma das estratégias do diretor no documentário em questão. Campos recorre também à encenação, a exemplo de uma visitante que chega à aldeia a pretexto de conhecer seus antigos costumes impulsionada por uma obra que havia lido sobre o lugar. A visita é um pretexto para uma descrição etnográfica do lugar. O sermão do pároco da aldeia nos informa sobre a boa convivência entre seus habitantes. As conversas prosaicas da mulher turista com os dois aldeões vão cobrir cenas que apresentam o vilarejo: suas casas, seus ritos cotidianos como o fabrico do pão. Duas senhoras relembram dos velhos costumes do lugar e do que era permitido a elas pela moral conservadora da comunidade.

Campos constrói sua “voz” em *Falamos de Rio de Onor* lançando mão desses artifícios que enriquecem sua abordagem, inclusive emprestando sua própria voz para narrar seu documentário com excertos do livro de Dias que nos informam sobre o lugar, todavia o faz de forma poética e não argumentativa comumente presente no modo expositivo. Uma carta escrita pelos pais ao filho, um estudante que deixou a aldeia para obter uma educação formal num centro com mais recursos, também compõe essa “voz” sobre o tema tratado. Aqui a voz dos personagens difere da “voz de Deus”, uma voz de autoridade argumentativa e onisciente para ser uma voz carregada de subjetividade, que distoia do seu uso na estética expositiva. Essa voz diz muito de quem fala tanto quando o objeto do documentário. “As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade.” (Nichols, 2005:136, grifo do autor). Essa liberdade de escolha de estratégias é usada por Campos em boa parte de sua obra.

Campos vai trabalhar um modo exclusivo de abordagem do real em *A festa* (1975, 23'38), uma produção do Instituto Português de Cinema. Neste documentário, Campos opta por mostrar o tema em recuo, no estilo cinema direto dos anglo-saxões, ou como prefere Nichols (2005), modo observacional. Uma panorâmica busca um cartaz que anuncia a festa na Praia da Vieira. A partir daí, vários aspectos da festa são mostrados acompanhados de ruídos que criam sua ambiência. Uma voz *over* proclama uma revolução popular do proletariado português. Segundo Penafria, “*Leiria 1960* e *A festa* registaram o “aqui e agora”, fornecendo-nos inclusive datas que situam o acontecimento. (...) Estes dois filmes permitiram-nos verificar um tra-

ço de coerência na filmografia de António Campos. *Filmar o presente* parece-nos ser a expressão que melhor se adequa ao seu cinema” (Penafria, 2009: 39, grifos da autora).

Com *Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1975, 9 min), um documentário patrocinado pela Célula do Partido Comunista Português, Campos apresenta pinturas de vários artistas que fazem uma exaltação ao partido embalada por uma música sinfônica de Fernando Lopes Graça e uma voz *over* com texto de António Domingos que explica os murais. Aqui, o modo de representação adotado é o expositivo que expõe claramente um argumento em defesa do socialismo com pautas como a reforma agrária. O documentário que representa o mundo histórico no modo expositivo, segundo Nichols (2005:144), “ênfatisa a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz-*over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas”.

Campos vai empregar mais de uma estratégia de abordagem num mesmo documentário em *Ex-votos portuguesas* (1977, 35'44). Num tom didático, exposto inicialmente por um palestrante que fala para uma plateia numa sala, o recurso à voz *over* é utilizado em diversos momentos da narrativa. Campos recorre também à encenação (numa casa luxuosa uma mulher costura, enquanto uma menina faz seus deveres escolares). O documentário versa sobre ex-votos pintados, uma prática comum no universo religioso português no século XIX, com uma significativa presença no Alentejo, mas que roubos e incêndios provocaram a sua redução. Num determinado momento, a câmara documentária de Campos passeia por uma quantidade generosa de exemplares com menções escritas que informam sobre o motivo da oferta de cada ex-voto (a realização de casamentos difíceis, marinheiros agradecidos por sobreviverem a tormentas, etc). Na cena final, revela-se um guia do museu que apresenta a exposição de ex-votos pintados cuja voz escutávamos desde o início da narrativa.

À guisa de uma breve conclusão, entendemos que a obra documental de António Campos é diversa e criativa. O cineasta não se limita ao emprego de um modo de abordagem apenas na maior parte dos seus documentários e, quando o faz, não adota todos os procedimentos que são característicos de cada uma dessas formas de tratamento cinematográfico do real. Por exemplo, em *Ex-votos portuguesas* não há uma única voz *over*, uma voz de autoridade, cobrindo as imagens comum nos documentários expositivos. Campos lança mão de procedimentos diversos mesclando-os de forma criativa. Nichols afirma que “Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como *protótipos* ou *modelos*: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo”. No entanto, chama a atenção para o fato de que esses modos de representar o real “não podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos”. (Nichols, 2005: 135-136, grifos nossos). Ao longo da análise desses oito documentários de Campos, tentamos identificar como o cineasta optou por diversas formas de organização o material fílmico para representar suas narrativas do real,

mesmo vivendo aparentemente desconectado do meio cinematográfico de Lisboa. Talvez esse distanciamento tenha contribuído para deixá-lo livre das amarras das influências de uma estética dominante praticada no centro cultural do país, permitindo uma maior inventividade na escolha e tratamento dos temas de seus documentários.

Referências bibliográficas

- Areal, L. (2011). O cinema-directo no período revolucionário português. In *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros LabCom.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- Freire, M. (2011). Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. In *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros LabCom.
- Nichols, B. (2005). Introdução ao documentário. Campinas, SP: Pápirus.
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, F. R. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo.

Filmografia

- Leiria, 1960* (1960), de António Campos.
- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- A festa* (1975), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1976), de António Campos.
- Ex-votos portuguesas* (1977), de António Campos.

Aspectos etnográficos na obra documental de António Campos

José Francisco Serafim*

Resumo: O objetivo deste texto é debater a obra documental de António Campos do ponto de vista de sua relação com a etnografia, destacando-se, após análise dos documentários do realizador, aspectos que os aproximam do cinema etnográfico. Buscou-se como obra exemplar desta proposta a análise do documentário *A almadraba atuneira* realizado em 1961, que apresenta as diversas etapas da pesca do atum no sul de Portugal.
Palavras-chave: documentário; etnografia; António Campos; pesca.

Resumen: El objetivo de este texto es contextualizar la obra documental de António Campos desde el punto de vista de su relación con la etnografía, observando, a partir del análisis de los documentales del director, aspectos que los acercan al cine etnográfico. Como trabajo ejemplar de esta propuesta se propone el análisis del documental *A almadraba atuneira* realizado en 1961, que presenta las diferentes etapas de la pesca del atún en una isla del sur de Portugal.
Palabras clave: documental; etnografía; António Campos; pescar.

Abstract: The objective of this text is to debate the documentary work of António Campos from the point of view of its relationship with ethnography. After analyzing the director's documentaries I highlight aspects that bring the films closer to ethnographic cinema. The exemplary film for this proposal is the documentary *A almadraba atuneira* made in 1961, which presents the different stages of tuna fishing in the south of Portugal.
Keywords: documentary; ethnography; Antonio Campos; fishing.

Résumé: L'objectif de ce texte est de contextualiser le travail documentaire d'António Campos du point de vue de sa relation avec l'ethnographie, en observant, après avoir analysé les documentaires du réalisateur, les aspects qui les rapprochent du cinéma ethnographique. Comme travail exemplaire de cette proposition, l'analyse du documentaire *A almadraba atuneira* réalisé en 1961, qui présente les différentes étapes de la pêche au thon sur une île du sud du Portugal.
Mots clés : documentaire ; ethnographie ; António Campos ; faire de la pêche.

* Universidade Federal da Bahia – UFBA, Faculdade de Comunicação – FACOM. 40170-115, Salvador, Brasil. E-mail: serafimjf@gmail.com

Introdução

Em 29 de maio deste ano comemorou-se o centenário de nascimento do cineasta português António Campos, que apesar de ter uma obra composta de aproximadamente vinte e cinco filmes entre documentários e ficções, longas e curtas-metragens, é ainda hoje pouco conhecido tanto em seu país de origem quanto fora dele. Para o diretor da Cinemateca Portuguesa José Manuel Costa o realizador António Campos “É um realizador *sui generis* e continua a ser desconhecido. Um século depois do seu nascimento, qual é o seu legado no panorama do cinema português?” (Vitorino, 2022). No Brasil, por exemplo, é também desconhecido e sua obra praticamente não circulou nem em festivais nem em círculos mais restritos como cineclubes. Observa-se que dois de seus filmes têm uma ligação com o Brasil, em um curta documental institucional realizado para a Fundação Calouste Gulbenkian *Arte do índio brasileiro* (1966), realizado quando colaborava com a Fundação Calouste Gulbenkian, e no seu último filme o curta-metragem ficcional *A tremonha de cristal* (1993) a fotografia do filme ficou sob responsabilidade do fotógrafo brasileiro Edgar Moura. O único filme de Campos a ser exibido comercialmente foi o longa-metragem *Terra fria* (1992) que chegou até as salas de cinema, e mesmo assim, três anos após ter sido finalizado. A maior parte da obra de Campos foi exibida sobretudo em festivais e associações culturais, sendo que algumas delas obtiveram premiações.

Em 2022 ano comemorativo de seu centenário, o Festival Curtas Vilas do Conde em Portugal, que ocorreu em julho, homenageou António Campos exibindo sete de suas realizações. Neste mesmo ano, a Cinemateca Portuguesa restaurou e lançou um DVD comemorativo contendo sete filmes documentais do diretor, espera-se que com esta maior facilidade de acesso às obras de Campos, esta possa ser vista e discutida tanto em Portugal quanto em outros países. Em 2000 a Cinemateca Portuguesa organizou uma retrospectiva de obras do diretor e publicou o catálogo denominado *António Campos*, sob organização de Maria João Madeira, contendo textos de diversos especialistas em cinema. A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria dedicou parte de sua tese de doutorado intitulada *O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme documentário* (2006) à obra de Campos e em 2009 lançou a publicação *O paradigma do documentário. António Campos, cineasta*, obra na qual discute a importância do cineasta para a cinematografia portuguesa e apresenta e comenta toda a obra filmica do realizador. Em 2012 a realizadora e pesquisadora portuguesa Catarina Alves Costa defendeu a tese de doutorado intitulada *Camponeses do cinema. Representações da cultura popular no cinema português 1960-1970*, na qual dedicou várias partes do trabalho à filmografia de Campos. Catarina Alves Costa já havia realizado um documentário em 2009 dedicado ao realizador e à suas obras, *Falamos de António Campos*, que é até o momento o único documentário autoral dedicado ao diretor.

A aproximação dos filmes documentais do diretor com a etnografia é bastante evidente mesmo não tendo o realizador estudado formalmente nem cinema nem antropologia, mas Campos apropriou-se com muita propriedade de obras como as do antropólogo português Jorge Dias que serviram de base para realizar dois importan-

tes documentários: *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos de Rio de Onor* (1974). O que prevalece em sua obra é um olhar próximo das pessoas filmadas enfatizando sobretudo as atividades por elas realizadas, sejam laborais ou festejos coletivos. Nesse sentido observamos que há um interesse do realizador em registrar pessoas que vivem em comunidades afastadas de grandes centros urbanos, sejam em vias de desaparecimento ou que estão em transformação. O quinto filme realizado por Campos, *A almadraba atuneira* (1961) é exemplar para se observar a relação de Campos com aspectos da etnografia e pelas preocupações do diretor em descrever elementos etnográficos presentes em atividades pouco observadas e filmadas por diretores portugueses.

A obra filmica de António Campos

António Campos viveu praticamente toda sua vida em cidades do interior de Portugal como Leiria e Aveiro, e esteve afastado das grandes discussões com grupos de cinema no país. Para sobreviver trabalhou como secretário de uma escola de Leiria, passou alguns meses com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em Londres, e de 1970 a 1978 foi contratado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, realizando filmes institucionais sobre as exposições organizadas pelo museu da Fundação. Grande parte de seus filmes foi realizada com recursos próprios com a utilização de equipamentos não profissionais e equipes bastante reduzidas, o que lhes dá um certo aspecto amador e estabelece uma aproximação com o cinema etnográfico.

A obra de Campos tem, igualmente, a peculiaridade de ter sido grande parte dela oriunda de adaptações de obras literárias ou de antropologia, todas de autores portugueses. Na ficção, somente o último filme de Campos, *A tremonha de cristal* tem por base uma história e roteiro originais.

Os primeiros dois filmes de Campos, *Um tesoiro* (1958) e *O Senhor* (1959), são curtas ficcionais adaptados de dois contos do autor português Loureiro Botas nos quais observa-se algo que estará presente em quase toda a filmografia do cineasta, a relação com as pessoas do povo, e com as atividades laborais dessas comunidades. Os dois filmes apresentam igualmente uma relação de aproximação com o movimento cinematográfico surgido na Itália em meados dos anos 1940, o Neorrealismo, ao se utilizar de atores não profissionais sobretudo no primeiro filme. Outra característica presente nestas obras, bem como em uma obra que para muitos estudiosos é o primeiro filme do diretor, *O rio Liz* (1957), o elemento água, que estará presente em muitos filmes do diretor, tanto documentais quanto ficcionais, a água, tanto de rios quanto do mar tem papel fundamental em alguns filmes, mas nunca ocupa o primeiro plano, este é sempre dedicado às pessoas e suas fainas na apresentação do cotidiano da vida de comunidades muitas vezes distantes dos centros urbanos. Manuela Penafria já havia observado esta particularidade sobre a importância da água em sua filmografia,

“Em *Um Tesoiro*, tal como em outros filmes, *Gente da Praia da Vieira*, *A almadraba atuneira* ou mesmo em *A invenção do amor*, o mar (ou mais corretamente a água, para abarcarmos quase toda a sua filmografia) está sempre presente. No entanto, António Campos nunca fez dele uma personagem.” (Penafria, 2009: 23).

Temáticas recorrentes da obra de Campos são o desaparecimento, transformação e morte, muitas obras do diretor, tanto documentais quanto ficcionais, têm por tema a finitude de algo, seja da vida, como no primeiro ficcional do diretor, *Um tesoiro*, no qual assistimos à morte da personagem ou *O Senhor* sobre as complicações de um parto em uma aldeia de pescadores ou o desaparecimento de uma cidade no longa documental, *Vilarinho das Furnas* (1971), pelas águas de uma represa, o que ocorreu dois anos após as filmagens. Nos dois últimos filmes ficcionais de Campos, a morte também estará presente, em *Terra fria* (1991), o assassinato do amante da mulher adúltera e em *A tremonha de cristal* (1993) a morte do avô do personagem principal.

António Campos, apesar do pouco contato (ou talvez graças e este isolamento) com correntes do cinema português e mundial foi autor de uma obra inovadora e bastante heteróclita transitando por diversos gêneros e formatos na qual observa-se sempre uma intensa curiosidade pelas pessoas comuns e do povo, são esses “personagens” que povoam sua obra, e graças a essa vertente popular descobre-se através de seus filmes um Portugal profundo, das pequenas aldeias e comunidades e de suas atividades laborais e festivas que estarão presentes em grande parte de sua obra. Em entrevista, ao jornalista Tito Lívio o diretor enfatiza

O que me levou ao cinema etnográfico foi o amor que tenho às pessoas, com especial relevo para as mais desfavorecidas economicamente e que se confrontam portanto, com problemas mais graves. Fazer cinema para mim é auscultar os seus problemas, um acto de convívio, que demora muito tempo, durante o qual vou criando amizades, ganhando a sua confiança, ouvindo o que têm para dizer.” (Lívio, T. *apud* Penafria, 2009: 25).

Por ser a obra de Campos bastante longa, de 1957 a 1993, ou seja, quase quarenta anos a filmar o povo e suas atividades, observa-se uma espécie de etnografia de algumas das regiões filmadas por Campos, alguns teóricos assimilam a obra do diretor a um tipo de “etnografia de salvaguarda” com o objetivo no caso do cinema de salvaguardar elementos e aspectos de uma cultura antes que esta passe por modificações ou mesmo desapareça irreversivelmente. António Campos não teve formação em cinema nem sequer em antropologia, mas de forma empírica arriscou-se através de seus filmes a uma etnografia através da imagem animada que irá sensibilizar cineastas antropólogos como, por exemplo, o francês Jean Rouch.

Como definir esta obra tão dispare em sua totalidade, para Campos em entrevista à Manuel Costa e Silva e António Loja Neves quando questionado sobre o teor documental de seus filmes sublinha que

No documentário é filmar como se fosse a alma das pessoas, tudo o que se diga respeito à função dos seres humanos. [...] Se me dissessem para fazer um filme mas com a condição de não meter nada do documental eu responderia “desculpe, mas não me posso comprometer”. (Madeira, 2000: 130).

Manuela Penafria após estudo e análise da obra de Campos vai tecer considerações sobre os filmes do diretor, introduzindo o conceito de “documentarismo” que segundo a pesquisadora perpassaria toda a obra de António Campos, pois,

“Na sua dimensão restrita, diremos que, com António Campos, o documentário está sempre presente em toda a sua filmografia. Neste sentido, o documentário funciona como um paradigma para a realização cinematográfica. E no caso de António Campos a força documental do seu cinema encontra-se enraizada em filmar o presente, independentemente do género a que cada um dos seus filmes possa pertencer.” (Penafria, 2009: 79).

A autora complementa,

Na sua dimensão geral, o Documentarismo assenta no pressuposto que visionar um filme é participar de uma experiência, com uma ligação ao nosso mundo, num grau maior (mais explícito) ou num grau menor (menos explícito) [...] Sendo assim, a importância do Documentarismo assenta, essencialmente, na troca de experiências sobre o mundo em que vivemos tendo o cinema como ponto de referência. Pelo Documentarismo olhamos o mundo através do cinema. (Penafria, 2009: 80).

Esta noção proposta por Penafria é certamente uma interessante chave de leitura para a compreensão e análise da obra de António Campos e, igualmente, dialoga com a proposta do teórico francês Roger Odin quando este propõe modos de leitura para se analisar filmes, neste caso *documentarisante*, pois segundo Odin o

(...) mode documentarisant ne constitue pas une structure. C’est un agrégat de processus autor d’un processus obligatoire: la construction d’un énonciateur réel interrogable em termes de vérité. Encore faut-il ajouter que ce processus est lui-même variable: quant à son instance de manifestation qui peut être soit le narrateur, soit le spécialiste responsable pour le contenu du discours, soit le cameraman, soit la caméra, etc...” (Odin, 2000: 135).

Etnografia da pesca do atum em *A almadraba atuneira* (1961)

Aspectos etnográficos e antropológicos estarão presentes em muitas obras de Campos, mas este curta-metragem de 26 minutos de duração, *A almadraba atuneira* de 1961, congrega todas as características do filme etnográfico, e será através

dele que buscaremos compreender a particular etnografia elaborada pelo diretor ao longo de seus filmes, quando apresenta grupos sociais que vivem em comunidades afastadas dos grandes centros portugueses em seus afazeres e lazeres privilegiando sempre uma ideia de coletivo em detrimento do individual. Frequentemente, nos documentários de Campos, o que vemos são grupos sociais realizando trabalhos coletivos, raramente teremos a presença de personagens individuais em seus filmes documentais.

A almadraba atuneira é o quinto filme realizado por Campos após *O rio Liz; O tesouro; O Senhor e Leiria 1960*, e tem a particularidade de ter sido realizado no formato 16 mm, diferentemente dos quatro anteriores realizados em Super 8mm. Este é igualmente considerado por alguns críticos de cinema como um dos seus melhores filmes e faz parte das obras restauradas pela Cinemateca Portuguesa e lançado em DVD, em 2022.

A gênese do filme nasce do interesse de Campos em conhecer melhor esta atividade particular da pesca que remonta ao século XIII, ou seja, a pesca do atum utilizando-se uma armadilha fixa denominada armação ou almadraba. O atum é uma espécie de peixe migratório de grande porte, que pode atingir três metros e pesar mais de 200 quilos, que podia ser encontrado na costa portuguesa entre os meses de maio a agosto. Desde final dos anos 1960 já não é mais frequente a migração do atum para as costas portuguesas. Após ter passado um período de férias na casa de um amigo na ilha de Abóbora, que se localiza em frente de Conceição de Tavira no Algarve, Campos decidiu realizar um documentário sobre a atividade e deslocou-se no ano seguinte, 1961, para o sul de Portugal e, ao longo dos meses que lá viveu, acompanhou todas as etapas necessárias para a pesca do atum, segundo este procedimento tradicional, a almadraba.

O realizador estará sozinho em campo e, com uma câmera 16 mm, irá capturar imagens de todas as fases da pesca coletiva que se faz com as armações ou almadrabas. Desde o início do documentário observamos o trabalho coletivo elaborado pelo grupo de pescadores e suas famílias. O trabalho da pesca, desde sua preparação, é realizado somente pelos homens, as mulheres são incumbidas de outras tarefas como poderemos observar em algumas partes da obra.

A estrutura narrativa do documentário segue cronologicamente as diversas etapas da pesca, desde a chegada à ilha, os preparativos do material e equipamentos necessários, a atividade da pesca no mar e logo depois a chegada à praia com os peixes, para ao final apresentar o grupo de embarcações retornar para o continente.

A obra relativamente curta, somente 26 minutos, realizada em preto e branco, apresenta sobretudo o árduo trabalho dos pescadores em suas atividades coletivas, desde a chegada à ilha, os preparativos dos materiais necessários para a pesca, a pesca do atum, o retorno e divisão dos peixes na praia e o regresso para o continente. A maior parte dessas atividades é realizada de forma coletiva, observa-se o duro esforço grupal em se levar as redes até os barcos, jogá-las ao mar, posteriormente fisgar com ganchos de metal o atum e arremessá-los para dentro dos barcos, árduo trabalho que necessita como alguns planos nos mostram da ajuda de mais de um pescador para içá-los para o barco, raramente nos serão apresentadas atividades

sendo realizadas individualmente. As mulheres e crianças realizam suas atividades na ilha, vemos as mulheres no mercado de Abóbora, vendendo seus produtos e as crianças saindo de uma aula na escola. E somente no final do filme, quando os homens retornam com os peixes capturados para a ilha, vemos crianças observando e colaborando com os homens para retirá-los dos barcos. Duas sequências apresentam atividades ou pessoas isoladas na imagem, em uma delas nos é apresentada uma senhora idosa que sozinha, no que deve ser um quarto de dormir, faz um trabalho de crochê e em outra sequência sem nenhuma explicação ou continuidade por parte do diretor, nos é apresentado um homem saindo sozinho de um local onde vemos escrito “Guarda do Arraial” e caminhar à direita. Este plano de 14 segundos, sem relação direta com o que nos é mostrado nos planos anteriores e posteriores, ou seja, a atividade dos preparativos para a pesca, nos interpela sobre o porquê de sua presença no filme. Concordamos com a análise de Rodrigo Francisco, “...esta aparição da figura do Guarda desenha um óbvio contraste entre o trabalho comunitário e o seu isolamento. O Guarda passeia só, toda a aldeia se envolve em tarefas de grupo. O Guarda aparece num plano isolado, enquanto todo o filme é construído com planos de grupo.” (Francisco, s/d).

O filme realizado em 1961 sem som, foi sonorizado em 1974 com a colaboração de Alexandre Gonçalves e o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, a maior parte da banda sonora do filme será constituída com trechos da obra *Sagração da Primavera* do compositor russo Igor Stravinsky, a música tem início aos três minutos e quarenta segundos, poucos segundos antes de um homem sair de uma porta e na parte externa tocar uma corneta chamando os homens para o início dos trabalhos. Trechos de *A Sagração da Primavera* a partir deste momento estarão presentes em praticamente todo o filme, por ocasiões ouviremos sons de vozes masculinas e femininas pós-sincronizadas de difícil identificação, apresentando o trabalho dos homens como, igualmente, o das mulheres, por exemplo, no momento em que estão no mercado de Abóbora. Por vezes as vozes são apresentadas simultaneamente aos trechos da música e já em outros momentos ouviremos somente o som de vozes humanas, gaivotas ou som de ondas. Não há, igualmente, nenhum comentário acompanhando o documentário, somente informações escritas apresentadas tanto no início do filme quanto no final. No início do curta-metragem, com planos de barcos no mar ao fundo, temos as seguintes informações, o título do filme “A almadraba atuneira” e o local onde foi realizado, “a Ilha Abóbora na Costa do Algarve”, o nome das pessoas que colaboraram com a realização e por fim o nome do realizador. Já ao final do curta-metragem aparecem as informações escritas com planos ao fundo de barcos se deslocando no mar, “1961- Março a Setembro” e “Essa foi a última campanha neste arraial destruído pelo mar no inverno de 1962”. Temos aqui duas importantes informações sobre a realização da obra, o tempo que durou as filmagens do documentário, bem como que esta seria a última vez que o grupo de pescadores realizavam a atividade na Ilha de Abóbora, tendo em vista que a localidade foi destruída pelo avanço da força do mar poucos meses depois, no inverno de 1962. Temos aqui uma das características da obra de Campos, neste caso sem que ele tivesse conhecimento sobre o desaparecimento do arraial da Armação de Abóbora, ou seja, apresentar ati-

vidades e localidades que tendem a desaparecer ou se transformar como será o caso de dois documentários realizados posteriormente (*Vilarinho das Furnas* e *Falamos de Rio de Onor*).

Esses são, certamente, alguns elementos que estabelecem relações do cinema documental realizado por António Campos e o cinema etnográfico, já que o realizador passa um período de tempo com o grupo que deseja filmar, o que facilita na inserção do cineasta na comunidade, e observamos que não há, em quase todo o filme, uma direção dos atores sociais ou aspectos profílmicos evidenciados pelas imagens, é como se as atividades fossem ocorrer da mesma forma se não estivessem sendo filmadas por Campos, exceto em alguns momentos onde a presença do diretor pode ser percebida, por exemplo, quando os homens aos cinco minutos e trinta e seis segundos do filme, retornam do mar carregando troncos e em duplas passam sob o diretor que os está filmando em *contra-plongée*. Certamente, neste caso houve um arranjo prévio com as pessoas filmadas. São poucos os momentos profílmicos, na maior parte do documentário prevalecem situações realizadas pelo coletivo, sobretudo de pescadores em suas atividades vinculadas à pesca do atum, não há sequer olhares para a câmera, é como se esta e o diretor estivessem ou fossem invisíveis. Cabe aqui outra consideração sobre uma característica da realização de Campos, estar em campo com equipes bastante reduzidas, no caso de *A almadraba atuneira*, o diretor ficou sozinho com a comunidade de pescadores durante os sete meses que foram necessários para a captação das imagens. Esta também é uma propriedade das realizações de filmes etnográficos, a presença em campo de equipes reduzidas. Segundo o cineasta e pesquisador francês Jean Rouch ao abordar este documentário de Campos sublinha que, “Este filme, já antigo [...] é doravante um filme clássico do cinema etnográfico: a vida quotidiana de uma comunidade de pescadores de atum hoje desaparecida foi filmada com a ternura e mestria do Flaherty de *Nanook* ou do (Basil) Wright de *Song of Ceylon*.” (Madeira, 2000: 119).

A proximidade com os grupos e comunidades filmadas como também o fato de estar atento sobretudo às atividades laborais seja de pescadores e camponeses ou quando se encontra inserido em comunidades afastadas de grandes centros urbanos, serão algumas das características da obra documental de Campos, que com equipes de filmagem reduzidas, muitas vezes sendo a equipe formada somente pelo cineasta, contribuem para estabelecer momentos de partilha e cumplicidade com as pessoas filmadas como podemos observar em *A almadraba atuneira* e nos documentários que realizou em anos posteriores, que estabelecem aproximações com o filme etnográfico.

Considerações Finais

António Campos realizou ao longo dos anos uma obra *sui generis* sobre o povo português sobretudo em relação as pessoas mais simples e seus afazeres cotidianos, desse modo apresentou tanto para os portugueses quanto para o mundo, atividades do trabalho no campo ou no mar, bem como festas coletivas ou comunidades em vias de desaparecimento, perfazendo algo sem planejamento e de forma intuitiva

que podemos denominar de etnografia. Ao se interessar por essas atividades e circunscrever suas obras a essas populações, o diretor estabelece ao longo dos anos um estudo através da imagem animada de um país mais afastado da modernidade e mais próximo da tradição. A obra de Campos é, neste sentido, exemplar ao dialogar com a própria trajetória do realizador que também, tal como seus atores sociais que estavam distantes dos grandes centros urbanos do país, Campos igualmente esteve afastado dos grupos de cinema portugueses realizando de forma isolada uma obra inigualável e tendo poucas influências de filmes ou de outros diretores, talvez esteja aqui um dos grandes trunfos deste diretor que realizou aproximadamente vinte e cinco filmes e trouxe um olhar pessoal e autoral sobre aspectos pouco vistos e explorados em seu país.

Concordamos com o antropólogo português Joaquim Paes de Brito quando este sublinha que “Os filmes de António Campos parecem ser o lugar de celebração e do encontro telúrico e, em alguns casos, épico com um mundo tradicional de que se anunciavam ou se intuía as transformações e o próprio desaparecimento.” (Paes Brito *apud* Madeira, 2000: 80).

A relação dos filmes, sobretudo documentais, realizados por Campos com a etnografia é bastante evidente, não somente em decorrência do método utilizado na realização (inserção longa no local de filmagem, equipe de filmagem reduzida) mas, também, na escolha dos temas de seus documentários e nas estratégias de filmagens que privilegiam a descrição do trabalho realizado de forma coletiva como é caso do documentário *A almadraba atuneira*. Este curta-metragem, mesmo ainda fazendo parte dos primeiros documentários realizados por Campos é exemplar, pois já apresenta características que poderemos observar em documentários realizados posteriormente. Muitos de seus interesses, tanto pelas pessoas quanto pelas atividades realizadas, já estão presentes de forma madura neste filme. Joaquim Paes Brito ao abordar este documentário observa com bastante propriedade que,

“*A almadraba atuneira* com a chegada dos pescadores e as famílias ao local onde temporariamente vão habitar, dá-nos, desde logo, a possibilidade de surpreender no exterior da praia, o interior da casa em mudança, com as malas, os colchões, a máquina de costura, a intimidade do gesto seguro do homem que pega ao colo a mulher para a retirar do barco, o bebé que ele próprio sustem. É um pequeno instante que, retomado no fim do filme, quando todos abandonam a armação, é exemplar pela aproximação que nos permite ter desse lugar quase nunca registado ou escrito em imagem, dum Portugal dentro de casa. [...] Este filme, como outros do autor e o documentário em geral, leva-nos a interrogar quanto ao papel decisivo e insubstituível da imagem para fazer a história de uma sociedade.” (Paes Brito *apud* Madeira, 2000: 79; 80).

Oxalá António Campos e sua obra fílmica possam ser (re)descobertos tanto em Portugal quanto no estrangeiro, pois a riqueza de aspectos humanos, sociais, tradicionais, econômicos e etnográficos trazidos por seus filmes são de grande importância para se conhecer partes de comunidades pouco vistas e apresentadas, ainda na atualidade, no cinema português. A obra de Campos merece não somente uma

maior e ampla divulgação como, também, uma maior quantidade de estudos que apresentem a grande diversidade dessas realizações tanto do ponto de vista formal quanto de seu conteúdo.

Referências bibliográficas

- Costa, C. A. (2012). *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Francisco, R. (s/d). *António Campos- Lugares Perdidos, Vanguardas Estéticas no Cinema*, Viseu: Cine Clube de Viseu. (<https://docplayer.com.br/67033403-Antonio-campos-lugares-perdidos.html>, acesso em 10 de agosto de 2022).
- Madeira, M. J. (org.) (2000) *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Odin, R. (2000). *De la Fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Penafria, M. (2006). *O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme Documentário*. Covilhã: Tese de Doutorado, Universidade da Beira Interior.
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário. António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LABCOM. (Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/40>)
- Vitorino, F. (2022). Cinemateca edita DVD com filmes de António Campos, um cinema sem rugas. *7 Margens* (<https://setemargens.com/cinemateca-edita-dvd-de-antonio-campos-um-cinema-sem-rugas/>, acesso em 14 de agosto de 2022).

Filmografia

- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- Arte do índio brasileiro* (1966), de António Campos.
- A tremonha de cristal* (1993), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009), de Catarina Alves Costa.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Leiria 1960* (1961), de António Campos.
- O rio Lis* (1957), de António Campos.
- O Senhor* (1959), de António Campos.
- Terra fria* (1992), de António Campos.
- Um tesoiro* (1958), de António Campos.
- Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos.

António Campos e o cinema etnográfico: à procura do eu e do outro, da cultura e tradição

Natália Ramos*

Resumo: O presente texto é dedicado ao cineasta português António Campos (1922-1999). Serão analisadas algumas vivências, testemunhos, fundamentos e características deste importante realizador e da sua inovadora, pioneira, complexa e multifacetada obra, sobretudo na vertente etnográfica e documental, apresentando-se alguns contributos para o cinema etnográfico, a antropologia visual, o cinema português, os estudos (inter)culturais e a divulgação da cultura e tradições portuguesas.

Palavras-chave: António Campos; cinema português; cinema etnográfico; antropologia visual; filme documentário; identidade, cultura e sociedade.

Resumen: El texto está dedicado al cineasta y etnógrafo portugués António Campos (1922-1999). Se analizan algunas experiencias, testimonios, fundamentos y características de este importante director y su obra innovadora, pionera, compleja y multifacética, especialmente en los aspectos etnográfico y documental. Se presentan algunas contribuciones al cine etnográfico, la antropología visual, el cine portugués, los estudios (inter)culturales y la difusión de la cultura y las tradiciones portuguesas.

Palabras Clave: António Campos; cine portugués; cine etnográfico; antropología visual; cine documental; identidad, cultura y sociedad.

Abstract: The text is dedicated to the Portuguese filmmaker António Campos (1922-1999). Some experiences, statements, concepts, and characteristics of this important director and his innovative, pioneer, complex and multifaceted filmography are analyzed, especially in the ethnographic and documentary aspects. Some contributions are presented, to the ethnographic cinema, visual anthropology, Portuguese cinema, (inter)cultural studies, and the dissemination of Portuguese culture and its traditions.

Keywords: António Campos; Portuguese cinema; ethnographic cinema; visual anthropology; documentary film; identity, culture, and society.

* Universidade Aberta, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI). 1269-001, Lisboa, Portugal. E-mail: maria.ramos@uab.pt

Résumé : Le texte est consacré au cinéaste et ethnographe portugais António Campos (1922-1999). Il analyse quelques caractéristiques, expériences, fondements et témoignages sur ce réalisateur et son œuvre novatrice, pionnière, complexe et multiforme, notamment dans ses aspects ethnographiques et documentaires. Quelques contributions au cinéma ethnographique, à l'anthropologie visuelle, au cinéma portugais, aux études (inter)culturelles et à la diffusion de la culture et des traditions portugaises sont présentées.

Mots-clés : António Campos ; cinéma portugais ; cinéma ethnographique ; anthropologie visuelle ; film documentaire ; identité, culture et société.

Introdução

António Campos, nascido em Leiria, em 29 de maio de 1922 e falecido na Figueira da Foz em 7 de março de 1999, constitui-se como uma figura ímpar e das mais influentes do cinema português e uma referência incontornável e pioneira do cinema etnográfico, do documentário e da antropologia visual em Portugal. Entre 1957 e 1993 realizou uma profícua, criativa, inovadora e multifacetada obra, marcada pelo diálogo e abertura ao outro, à diversidade e à alteridade, pela pluralidade temática, técnica, artística e cinematográfica, pela construção de pontes entre o real e a ficção, abrindo perspectivas para a etnoficção e desenvolvendo novas experiências, métodos e técnicas etnográficos, antropológicos e cinematográficos para melhor compreender o outro na sua unidade e diversidade e para a divulgação, conhecimento e preservação da cultura e tradições portuguesas.

O percurso deste cineasta é singular, complexo, heterogéneo, inquieto, despojado, resiliente e à *margem*, tendo recorrido principalmente à imagem animada sonora e à câmara, para observar, comunicar, conviver, partilhar e expressar emoções, ideias, pensamentos, convicções e ir ao encontro do eu e do outro, mais perto ou mais longínquo, do banal e do menos comum, de identidades, costumes e culturas, tendo produzido sem grandes recursos e apoios, e em condições difíceis, uma obra extensa, única e ainda pouco conhecida, a redescobrir e a conhecer melhor: “Parto de quase nada. Apenas a máquina de filmar. Vejo quanto posso ainda retirar do meu pequeno (é na verdade pequeno) ordenado para amortizar a letra que pagará as despesas do novo filme. Volto as costas a estas preocupações e olho pelo visor...” (*Cineclube do Porto*, março de 1966, in Madeira, 2000:103).

A obra e o cinema de António Campos trazem, sem dúvida, as marcas biográficas, psicológicas e identitárias de uma vida, personalidade, cultura, vivências e preocupações marcadas pela simplicidade, curiosidade, convicção, autenticidade, tenacidade, sonho, criatividade, experimentação, desejo e liberdade de criação, de ultrapassar o convencional, o banal, o conhecido e o estabelecido:

O que eu queria era fazer cinema. Não fui inspirado por ninguém. Eu vivia muito isolado. [...] Preocupo-me em transmitir a minha vontade, o meu desejo, os meus sentimentos através do cinema. [...] Tudo o que for interessante e pouco comum, merece a minha curiosidade de cineasta (in Madeira, 2000: 128, 134 e 139).

O trabalho documental e etnográfico deste importante realizador revela uma profunda sensibilidade, empatia, solidariedade, consciência social, política e interventiva, interesse, proximidade e respeito pelo outro, pelas pessoas, pelas suas vidas, dificuldades e atividades, bem como por observar e dar a conhecer, através da imagem, a cultura, os costumes, os pensamentos, os problemas, o quotidiano e as condições de vida e de trabalho, por vezes bem difíceis, das gentes e comunidades com as quais se identificava e vivenciava, em diferentes espaços e lugares de Portugal, por exemplo de comunidades marítimas ou rurais:

Nunca procurei ser um cineasta de grande cartaz nem ter o nome no jornal. Queria fazer filmes que fossem úteis às pessoas, que me dessem prazer ao fazê-los e que os pudesse mostrar às pessoas e elas aderirem. [...] No documentário é filmar como se fosse a alma das pessoas, tudo o que diga respeito à função dos seres humanos. Se me dissessem para fazer um filme, mas com a condição de não meter nada do documental, eu responderia: ‘desculpe, mas não posso comprometer-me’. Quando penso em ficção estou com a condição do documentário ao meu lado (in Madeira, 2000: 127 e 130).

Numa época de mudanças rápidas e profundas em Portugal e no mundo, nomeadamente ao nível cultural, social e tecnológico, António Campos reconhece a pertinência da antropologia visual e do cariz etnográfico dos seus filmes, bem como a importância de, através deles, dar a conhecer realidades e mudanças sociais, culturais e económicas e preservar, nomeadamente em Portugal, identidades, raízes e a memória de práticas culturais, de costumes e tradições, desconhecidos, desvalorizados ou em desaparecimento através de alguns dos seus filmes (Campos, 1961, 1971, 1974, 1975, 1978) :

Foi muito bom ir buscar às raízes da nossa nação aquilo que vai faltando e vai sendo destruído em nome do progresso, contra o qual não estou, note-se. Tudo está a acontecer de forma muito agressiva. Estou a falar das próprias raízes e essas é que eu gostaria que se conservassem. A roda do progresso modifica as coisas e isso é salutar. Só não acho correto é a violência que se emprega para forçar a essa modernidade, sem dar tempo ao tempo [...] Realmente tenho a impressão de que fiz alguns bons retratos do meu povo. Isso depende mesmo da forma como construo os filmes, dando apreço a coisas que certamente outros não darão porque são demasiado comuns ou estão por demais escondidas (in Madeira, 2000: 136 e 139).

“Guardião da memória”, como lhe chamou Passek (1994), o seu pensamento e perspectiva vão ao encontro de Mead (1979), ao sublinhar a importância do registo fílmico etnográfico e da antropologia visual para preservação da memória individual e coletiva, permitindo observar, comparar, objetivar, fixar e salvaguardar compor-

tamentos e tradições para as gerações futuras, numa época de tendência para uma uniformização das culturas, em que as mudanças nos modos, costumes e estilos de vida são rápidas e em que se tende a perder tradições e comportamentos insubstituíveis que não poderão ser reproduzidos.

Sobre o contributo do trabalho de António Campos ao nível cinematográfico e antropológico no contexto português, Passek sublinha que: “Se Portugal deseje guardar algumas imagens da sua memória geográfica, sociológica, etnográfica, deve-as a António Campos, observador atento de um país [...] pronto a abandonar os seus costumes ancestrais para se reunir às margens do modernismo” (2000: 39).

Na obra de António Campos é igualmente visível a procura pelas suas próprias vivências, raízes, memórias, cultura e identidade, com a água e o mar e as atividades piscatórias, por exemplo, a representarem um elemento de grande importância na sua vida e no seu trabalho, particularmente em alguns dos seus filmes (Campos, 1958, 1961, 1971, 1974, 1975). Esta importância da água, do mar e das suas gentes e atividades é relatada pelo realizador nestes termos:

Primeiro fui criado à borda de água e lá passei a minha infância. Tinha uma bateria minha onde eu navegava cheio de sonhos de criança, mesmo quando já era crescido, desde a casa do meu avô até à Gafanha. Era uma volta muito grande, embora trabalhasse com as marés e para lá ia com a maré a esvaziar e no regresso vinha a enchente. [...] E quando fugia à escola, passava a minha vida sobre a água ou perto dela. E quando vim para Leiria, não me desprendi das imagens do mar. E a fuga para Vieira, com o mar e os pescadores e aquele núcleo de casas sobre o areal. Mas sempre gostei de filmar onde estivesse a água como primeiro elemento, e o ser humano (in Madeira, 2000, 136 - 137).

Sobre o seu interesse, mas também sobre as dificuldades e a falta de apoios do Estado, pela realização de filmes no contexto nacional, António Campos sublinhava como o cinema é “uma arte difícil e a sua divulgação no nosso país é ainda mais complicada. O cinema é uma arte cara. [...] Fazer cinema não me cansa, só o não fazer” (Campos, in Silva, 1994:13). Em 1963, também Manoel de Oliveira sublinhava estas dificuldades, nomeadamente em relação ao trabalho de António Campos, destacando que

É pena que a jovens dotados como este, cujos filmes têm sido premiados em Festivais Internacionais de Filmes Amadores, não sejam proporcionados os meios necessários para trabalhar com formato maior. Aqui estão dois filmes tipo, que apontam caminho apropriado à criação de um cinema de raiz portuguesa. Um pé na ficção e na ideia poética de dois contos escolhidos na nossa literatura, outro

na realidade do meio ambiente que escolheu para fazer decorrer as histórias *Um Tesoiro* e *O Senhor*, de Loureiro Botas e Miguel Torga, respectivamente, António Campos oferece sóbrios e genuínos exemplos.

Perspetivas etnográficas do cinema e da sua obra

Na extensa, rica e diversificada filmografia deste autor, contam-se mais de quatro dezenas de trabalhos, realizados sobretudo nas décadas de 60 e 70 do século passado, que, através de uma técnica narrativa e de linguagem cinematográfica complexa e original, nos deixam imagens únicas e memórias de gentes, de gestos e emoções, de atividades e realidades culturais, sociais e políticas que entrelaçam espaços e tempos, o real e a ficção, a tradição e a modernidade, e deixam um legado único para o cinema, em particular etnográfico, e para o conhecimento antropológico e etnopsicológico. Em curtas ou longas metragens, como refere Joaquim Pais de Brito:

Todo o cinema de António Campos é polvilhado de cenas que ficam como testemunhos com uma carga expressiva e informativa excepcional. [...] Nesta releitura dos filmes de António Campos pude constatar essa inquieta vontade de reencontro consigo nos lugares e na história dum país que ele quis ajudar a revelar através do cinema que ele contribuiu para enriquecer, com momentos de raro fulgor (in Madeira, 2000:83).

Para António Campos, fazer cinema é ouvir e conviver com o outro, é partilhar, dar a conhecer os verdadeiros problemas e anseios, a alma e a cultura das pessoas, das mulheres, dos homens e das crianças, as vidas das gentes e das comunidades:

O que me levou ao cinema etnográfico foi o amor que tenho às pessoas, com especial relevo para as mais desfavorecidas economicamente e que se confrontam, portanto, com problemas mais graves. Fazer cinema para mim é auscultar os seus problemas, um acto de convívio, que demora muito tempo, durante o qual vou criando amizades, ganhando a sua confiança, ouvindo o que têm para dizer. Uma das maiores dificuldades para este género de cinema consiste em não se receber importâncias que dêem a hipótese de se realizarem obras com o mínimo de condições técnicas. O objectivo de captar aspectos da realidade da vida portuguesa não apaixona as pessoas que podiam produzir os filmes, com base no argumento de que estes não são rendíveis. Tal impede um melhor aproveitamento das possibilidades que o cinema nos dá e dos mecanismos de que hoje dispõe (Campos *apud* Lívio, 1974: 3).

Nos filmes de António Campos, o ser humano, na sua unidade, diversidade e complexidade, ocupa um lugar central e constitui um fio condutor da sua obra, muito em particular a mulher, a trabalhadora, a mãe, por quem refere ter “muita consideração e respeito”, pela dedicação, dificuldades, carências, resiliência, intensidade e

duresa do seu trabalho e das suas vidas familiares, sociais e laborais. “Sempre tive um grande apreço pelas mulheres, não me refiro ao aspecto sexual, mas ao trabalho, à vida que elas têm. Ficava extasiado em frente a estas mulheres capazes, que duravam até muito tarde e acabavam a pedir esmola a um canto da casa de um filho” (Campos, 1995: 25).

Para Manuela Penafria (2006, 2009), uma das primeiras autoras a estudar o trabalho de António Campos, que caracteriza de “documentarismo”, existe neste autor uma estética e ética próprias de olhar e de relação com as pessoas e o mundo através do cinema, considerando que os seus filmes vão mais além do que se entende por filme etnográfico, ainda que transmitam, através da imagem, a vida e os problemas do povo português e as manifestações de carácter etnográfico. Também Jean Rouch, em 1976, a partir da visualização de alguns filmes deste realizador, destacou, em carta ao Diretor do Centro Português de Cinema, que: “Acredito que estas poucas projeções permitiram revelar a riqueza do novo cinema português na sua diversidade e na sua audácia” (in Madeira, 2000: 119), acrescentando ainda, mais especificamente sobre o filme de 1961, o seguinte:

Este filme, já antigo é doravante um filme clássico do cinema etnográfico: a vida quotidiana de uma comunidade de pescadores de atum hoje desaparecida foi filmada com a ternura e a mestria do Flaherty de *Nanook* ou do (Basil) Wright de *Song of Ceylan*. Se o acompanhamento musical nos parece hoje antiquado, não é menos verdade que este filme deve figurar em todas as cinematecas de filmes etnográficos.

Sobre o tema, a decisão e método de realização deste e de outros dos seus filmes, António Campos descreve, em entrevista a José Vieira Marques (1973), o seguinte:

Em 1958, surgiu-me a oportunidade de fazer um filme no Algarve sobre a vida dos pescadores do atum que se chama Almadraba Atuneira. Foi esse o primeiro filme cuja temática me interessou a fundo, isto é, a vida das pessoas, as suas dificuldades. Entusiasmava-me, assim, como nos filmes de tema social, por penetrar dentro das dificuldades das pessoas, das suas necessidades, dos seus pensamentos. No local das filmagens, passei o período de Março a Outubro, com o objectivo de dar uma paisagem, uma panorâmica de toda a vida dos pescadores, desde a sua chegada à ilha, etc. Ainda não experimentei filmar através do operador e não sei se a mesma sensação acontece com outros realizadores, mas para mim tem uma grande importância que seja eu próprio a filmar. Não me vejo a filmar Vilarinho das Furnas ao lado de um operador e a dizer-lhe ‘capte isto, aponte para cima, etc. [...] Interessam-me, principalmente, os problemas das pessoas. Depois, como eu tenho necessidade de transmitir alguma coisa a alguém, a maneira que me está mais dentro do sangue é o cinema (Campos *apud* Marques, 1973, pp. 19-33).

Nesta perspectiva, acrescenta ainda, em 1971, em *Vida Mundial*:

Eu gostaria, na realidade, de me dedicar apenas a filmes do género de *Almadraba Atuneira* ou de *Vilarinho das Furnas*. Por exemplo: se eu for a um mercado e vir as peixeiras ou os homens a descarregarem batatas, não os vejo sob o prisma de os “transformar” e fazer com eles um filme de ficção; o que me interessaria seria agarrar na máquina e seguir um dos homens, saber onde ia ele comer, se tinha mulher, filhos, onde vivia... enfim, para ele me contar as suas dificuldades, etc. É este o tipo de cinema que me atrai (in Madeira, 2000: 105).

António Campos, sublinha em entrevista a Jorge Leitão Ramos (1995: 10), a importância de ser ele o operador, de estar no terreno com a câmara na mão a filmar, da seguinte forma: “O que gosto de fazer são documentários em que eu seja operador. Quando estou a filmar com um operador que não sou eu, isso não me diz nada. Só sinto o coração a palpitar quando estou com o visor da câmara, é aí que estão as minhas emoções.” Esta perspectiva vai ao encontro da abordagem metodológica e etnográfica defendida por Jean Rouch (1979) e do método que também utilizamos (Ramos, 2003, 2010, 2016; Ramos & Serafim, 2009), em que o investigador é participante e a câmara movimenta-se, está nas mãos do investigador-cineasta, que a torna ativa, participante e viva, tão viva quanto os homens que ela filma, como sublinha Rouch (1979). Não se trata, pois, da utilização de uma câmara estática ou escondida, mas de uma câmara perceptível, orientada para as questões da investigação e permitindo uma adaptação à ação em função do espaço e objetivos. Em meio natural, mesmo que tenhamos refletido na estratégia filmica que vamos adotar, é somente quando estamos com a câmara na mão que podemos verdadeiramente escolher o enquadramento e o melhor ângulo de visão, colocar em relevo aquilo que queremos observar e descrever.

Nas diversas fases que compõem o processo de investigação e de filmar em meio natural, no cinema de carácter etnográfico e documental e na pesquisa em antropologia filmica, uma das etapas mais importantes diz respeito ao processo de aproximação do cineasta aos indivíduos e grupos filmados, como sublinham Jean Rouch (1979) e Claudine de France (1979, 1989) e também António Campos, em entrevista a Lauro António em 1974: “Depois de me interessar pelo assunto, começo a aproximar-me das pessoas para elas se habituarem à minha presença com as máquinas e o gravador. Normalmente alugo uma casa para estar junto das pessoas e melhor conviver com elas desde o amanhecer ao entardecer” (in Madeira, 2000:104). Com efeito, a observação participante, ao mesmo tempo que facilita a inserção no terreno e a familiarização com o objeto de estudo, reduz a visibilidade do cineasta e da câmara. Torna-se, importante uma boa inserção no meio, já que, quanto melhor for a integração do pesquisador-cineasta no terreno, mais as pessoas e as comunida-

des observadas participam no processo, sendo fundamental a relação de confiança e de aceitação que se estabelece entre o cineasta e os intervenientes no processo de observação e de registo. A inserção no terreno é fundamental em todo o processo:

A inserção consiste em ser aceite pelas pessoas filmadas, com ou sem câmara, e convencê-las do interesse em colaborar na realização do filme. [...] Depende da qualidade moral e psicológica das relações que o cineasta consegue estabelecer com as pessoas filmadas. [...] O resultado do filme depende, em grande parte, da forma como o cineasta se apresenta e habitua os outros à sua presença com instrumentos (France, 1989: 311).

António Campos enquadra-se neste processo dinâmico e interativo de inserção, participação e adaptação ao que está a filmar através de uma câmara discreta, em movimento e atenta que capta as pessoas, os seus comportamentos e atividades nos seus contextos naturais, “uma câmara que se detém, em especial, nas pessoas e para quem os cenários naturais: o mar, a montanha, os rios, os vales, nunca são constituídos em personagem” (Penafria, 2006:4).

Alguns dos métodos de trabalho de António Campos convergem com o que Jean Rouch intitula de “antropologia partilhada” (1979). Através da câmara participante, da câmara entre os Homens, na expressão de Rouch, o investigador-cineasta tem à sua disposição um instrumento que lhe oferece a possibilidade de comunicar, de partilhar com o grupo e a comunidade estudada as imagens recolhidas.

Como afirma A. Campos no jornal *O Comércio do Porto* (1971: 16):

O que me enriquece não é só fazer os filmes. Depois irei mostra-lo [*Vilarinho das Furnas*] onde me pedirem. Interessa-me o contacto directo com as pessoas, as suas críticas, o enriquecimento que daí resulta, o que não se verifica com a entrega das películas a uma distribuidora, para exhibir.

Com efeito, António Campos não só acompanha, partilha o quotidiano, retrata e documenta as atividades, pensamentos e emoções das gentes e comunidades com quem se identifica, solidariza e quer dar a conhecer, acompanhando as diversas fases e dureza do seu trabalho, seja na faina do mar, por exemplo na ria Formosa, no Algarve, filmando os pescadores na pesca do atum em *A almadraba atuneira, ou em Um tesoiro, ou em Gente da Praia da Vieira*, seja ainda, em *Vilarinho das Furnas* nas sementeiras e colheitas dos homens e mulheres que trabalham a terra, como igualmente partilha e discute com eles o produto do trabalho realizado sobre eles.

Como acentua Catarina Alves Costa, nomeadamente através da sua investigação (2012) e do seu filme *Falamos de António Campos* (2009), este foi um realizador que “ficou à margem e nessa margem se encontrou”, fora dos circuitos do poder e influências e mais perto da ruralidade, dando sobretudo lugar e respeitando o outro

que pretende dar a conhecer, bem como atividades em vias de desaparecimento, como a pesca tradicional, filmando a última campanha de um arraial algarvio da ilha da Abóbora, tradições, festas, certos trabalhos agrícolas, ou ainda a construção da barragem de Vilarinho das Furnas e a expulsão dos seus habitantes e captando festas e atividades dos emigrantes.

Cineasta e autor multifacetado, o qual soube também com mestria, paixão e criatividade articular o documentário, o real com a ficção, como por exemplo, em filmes como *Um tesouro* (1958), *A invenção do amor* (1965), *A tremonha de cristal* (1993) o seu último contributo, tendo realizado igualmente alguns filmes mais de cariz político como *Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1976), realizado após a Revolução de 25 de Abril, até outros como *Histórias selvagens* (1978) e *Terra fria* (1992) baseado no romance de Ferreira de Castro.

Podemos assim destacar que o cinema, sobretudo o cinema etnográfico e a antropologia visual, fornecem contributos essenciais, tanto para a compreensão de como cada cultura se representa a si mesma e representa o outro, como para a reflexão sobre o contacto de culturas e a mobilidade humana, favorecendo igualmente a comparação inter/transcultural, a descoberta do eu e do outro, o reconhecimento da alteridade, da diversidade cultural e das identidades, bem como o conhecimento e a preservação de culturas, tradições e memórias individuais e coletivas que abrem vias para a comunicação intercultural e “para uma troca de olhares com possibilidades ilimitadas” (France, 1989: 356). Ele revela zonas de sensibilidade, questões, expectativas, inquietudes e propõe diversas interpretações da sociedade e das relações que aí se desenvolvem (Sorlin, 1977).

Considerações finais

Através deste curto texto, pretendemos destacar alguns elementos do pensamento e obra de António Campos, autor e cineasta português pioneiro, complexo e singular, um *tesouro* a redescobrir, a rever e a divulgar. O seu trabalho e obra continuam de grande atualidade e importância para a descoberta do eu e do outro, da unidade e diversidade do ser humano, da cultura e tradição, bem como para o conhecimento e divulgação das gentes, das representações, dos comportamentos, das atividades e das comunidades no espaço e no tempo, trazendo contributos valiosos para o cinema etnográfico, a antropologia visual, o cinema português e os estudos (inter)culturais, etnográficos e etnopsicológicos.

Como afirma em entrevista em 1997, o cineasta e cidadão discreto, atento, implicado, resistente, criativo e solidário que foi António Campos: “Continuo a insistir que não chamo ao meu percurso artístico uma carreira, chamo busca de mim próprio, ser útil por qualquer maneira às pessoas” (in Madeira, 2000: 125).

Referências bibliográficas

- Bandeira, J. G. (1971). Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos. *O Comércio do Porto*, 2 de abril de 1971.
- Câmara, V. (1995). António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao Público, O amador de cinema”. *Público*, 1 de dezembro de 1995, p. 25.
- Costa, C. A. (2012). Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970. Tese de Doutoramento. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- France, C. de (Dir.), (1979). *Pour une Anthropologie visuelle*. La Haye: Mouton Ed. & EHESS.
- France, C. de (1989). *Cinéma et anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de l’Homme.
- Lívio, T. (1974). Encontro com os novos cineastas – “Fazer cinema, para mim é auscultar os verdadeiros problemas das pessoas” - António Campos. *Diário Popular*, 15 de julho, 1974, p. 3.
- MacDougall, D. (1997). The visual in anthropology. In M. Banks, H. Morphy (Org.), *Rethinking visual anthropology*, pp. 276-295. Yale: Yale University Press.
- Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Marques, J. V. (1973). Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos, *Cultura Zero, Centro de Estudos e Animação Cultural*, n. 3, Lisboa: março de 1973, pp.19-33.
- Mead, M. (1979). L’anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In C. de France (Dir.), *Pour une Anthropologie Visuelle*. La Haye: Mouton.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus
- Oliveira, M. (1963). *Filme*, n. 57, dezembro de 1963.
- Passek, J.L. (1994) *António Campos, le gardien de la mémoire*. La Rochelle : Festival du Film de la Rochelle.
- Passek, J.L. (2000). António Campos, um testemunho fraternal. In *António Campos, Catálogo*, pp. 37-39. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema.
- Penafria, M.(2006). *O documentarismo do cinema. Uma reflexão sobre o filme documentário*. Tese de Doutoramento. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Penafria, M. (2006). *O documentarismo do cinema. Uma reflexão sobre o filme documentário*. Resumo da Tese de Doutoramento. Covilhã: UBI. www.bocc.ubi.pt
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário – António Campos, cineasta*. Covilhã: LabCom. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, J. L. (1995). O Homem da Câmara, *Expresso* (Cartaz), 1 de dezembro, p. 10.
- Ramos, N. (2003). Perspectivas metodológicas em investigação: o contributo do método filmico. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, 37 (3) 35-62. Coimbra.

- Ramos, N., Serafim, J. (2009). Cinema e *mise en scène*: Histórico, método e perspectivas de Pesquisa intercultural. *Revista de Artes Cénicas - Relatório – Corpo e Cena*, 12 (13) 89-97. Salvador.
- Ramos, N. (2010). Cinema e Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas: Contribuição do Filme Etnopsicológico para o Estudo da Infância e Culturas. *Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura*, 8 (2) 1-28. Salvador.
- Ramos, N. (2016). Jean Rouch e o cinema etnográfico. Das (Inter)Culturas, à criatividade e realidade partilhadas. *Revista o Olho da História*, nº 23, 1-11. Salvador.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sages.
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. In C. de France (Ed). *Pour une anthropologie Visuelle*, pp. 53-71. La Haye : Mouton Éditeur, EHESS.
- Rouch, J. (2000). Carta ao Diretor do Centro Português de Cinema, 1976. In *António Campos*, Catálogo. p. 119. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Schenker, D. (2011). Individual e coletivo. *Previews-BR*, 3 (24)14-15.
- Silva, M. C., Neves, A. L. (2000) Entrevista a António Campos, 1997. In *António Campos*, Catálogo pp.123 – 130. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Silva, C. A. (1994). António Campos aguarda estreia de “Terra Fria”, *Região de Leiria*, Suplemento, 2º Caderno), 7 de outubro de 1994, p. 13.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du Cinema*. Paris: Aubier- Montaigne.

Filmografia

- Um tesoiro* (1958), de António Campos.
- O Senhor* (1959), de António Campos.
- Leiria 1960* (1960), de António Campos.
- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1976), de António Campos.
- A festa* (1975), de António Campos.
- Ex-votos portuguesas* (1977), de António Campos.
- Ti Miséria, um conto tradicional português* (1979), de António Campos.
- Histórias selvagens* (1978), de António Campos.
- Campos de Leiria* (1979), de António Campos.
- Terra fria* (1992), de António Campos.
- A tremonha de cristal* (1993), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009), de Catarina Alves Costa.
- L’homme à la caméra* (1929), de Dziga Vertov.
- En une poignée de mains amies, fleuve qui, par dessous les ponts, ouvre la porte de la mer* (1996), de Jean Rouch & Manoel de Oliveira.

Nazaré, praia de pescadores (1927), de Leitão de Barros.

Nazaré (1952), de Manuel de Guimarães.

Douro, faina fluvial (1931), de Manoel de Oliveira.

Mudar de vida (1966), de Paulo Rocha.

Nanook of the North (1922), de Robert Flarthey.

Algumas notas à margem do filme *Vilarinho das Furnas* de António Campos

José da Silva Ribeiro*

Resumo: O artigo discute a intertextualidade entre o filme *Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos e a obra de Jorge Dias, *Vilarinho da Furna*, uma aldeia comunitária (1948) ou, de uma forma mais geral, a relação entre a antropologia e o cinema ou o etnográfico e as criações artísticas cinematográficas e literárias, mapeando algumas questões que me foram despertando atenção para outras eventuais pesquisas, publicações ou debates. *Vilarinho da Furna* teria desaparecido do mapa e da memória se um Etnólogo, um Cineasta e um Escritor não criassem um imaginário para além da realidade de uma comunidade apertada entre a dureza agreste da serra e a estreita faixa de terra cultivada numa “das aldeias onde mais perfeito se conserva[va] um sistema de organização comunitário outrora muito espalhado pela Europa e hoje em vias de desaparecimento”.

Palavras-chave: *Vilarinho da Furna*; organização comunitária; barragem; Jorge Dias; António Campos; Miguel Torga; André Gago.

Resumen: El artículo discute la intertextualidad entre la película *Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campo y la obra de Jorge Dias *Vilarinho da Furna*, uma aldeia comunitária (1948) o, de forma más general, la relación entre la antropología y el cine o la etnografía y las creaciones artísticas cinematográficas y literarias. Presento algunas cuestiones que me llamaban la atención sobre otras posibles investigaciones, publicaciones o debates. *Vilarinho da Furna* habría desaparecido del mapa y de la memoria si un etnólogo, un cineasta y un escritor no hubieran creado un imaginario más allá de la realidad de una comunidad apertada entre la agreste dureza de las montañas y la estrecha franja de tierra cultivada en “uno de los pueblos donde más perfecto se conserva [conservaría] un sistema de organización comunitaria antaño extendido en Europa y hoy en vías de desaparición”.

Palabras clave: *Vilarinho da Furna*; organización de la comunidad; presa; Jorge Días; António Campos; Miguel Torga; André Gago.

* Grupo de Estudos de Cinema e Narrativas Digitais – AO NORTE, Viana do Castelo, ID+ Instituto de Investigação em Design, Cultura e Media – Grupo CINEMAS, Barcelos. 4900-489, Viana do Castelo, Portugal. E-mail: jsribeiro.49@gmail.com

Abstract: The article discusses the intertextuality between the film *Vilarinho das Furnas* (1971), by António Campo and the work of Jorge Dias *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária* (1948) or, more generally, the relationship between anthropology and cinema or the ethnographic and cinematographic and literary artistic creations by mapping some issues that have attracted my attention to other possible research, publications, or debates. *Vilarinho da Furna* would have disappeared from the map and memory if an Ethnologist, a Filmmaker, and a Writer had not created an imagination beyond the reality of a community squeezed between the harsh harshness of the mountain range and the narrow strip of cultivated land “where it is most perfectly preserved a system of a community organization that was once widespread throughout Europe and is now disappearing”.

Keywords: *Vilarinho da Furna*; community organization; dam; Jorge Dias; Antonio Campos; Miguel Torga; André Gago.

Résumé : L'article traite de l'intertextualité entre le film *Vilarinho das Furnas* (1971), d'António Campo et l'œuvre de Jorge Dias *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária* (1948) ou, plus généralement, la relation entre l'anthropologie et le cinéma, soit l'ethnographie et les créations artistiques cinématographiques et littéraires. En cartographiant certaines questions qui ont attiré mon attention vers d'autres recherches, publications ou débats possibles. *Vilarinho da Furna* aurait disparu de la carte et de la mémoire si un ethnologue, un cinéaste et un écrivain n'avaient pas créé un imaginaire au-delà de la réalité d'une communauté coincée entre la rudesse de la chaîne de montagnes et l'étroite bande de terres cultivées “où il est le plus parfaitement conservé un système d'organisation communautaire qui était autrefois répandu dans toute l'Europe et qui est en train de disparaître”.

Mots clés : *Vilarinho da Furna* ; organisme communautaire ; endiguer ; Jorge Dias ; Antonio Campos ; Miguel Torga ; André Gago.

1. O etnográfico

Em *Falamos de António Campos* (2009), filme dedicado a seu avô Henrique Alves Costa,¹ Catarina Alves Costa – a antropóloga cineasta de referência em Portugal, refere que para ela António Campos “era o único realizador do filme etnográfico em Portugal”. Mas o que é o filme etnográfico? O filme etnográfico existe? Foi André Leroi-Gourhan ao apresentar o trabalho intitulado *Le film ethnographique existe-t-il?* ao Congrès International du film d'Ethnologie et de Géographie em 1948, que marca o nascimento do filme etnográfico colocando em pauta a discussão do lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados. Para Eliot Weinberger, o “cinema etnográfico pode ser um subgénero do documentário ou um ramo especializado da antropologia e equilibra-se precariamente nos limites de ambos” (Weinberger, 1994: 7). Alguns autores como Jay Ruby (1975), Emile de Brigard (1979), Heider (1976), Eliot Weinberger (1994) argumentam que todos os filmes são etnográficos: “qualquer filme por mais “ficcional” é um documento da vida contemporânea” (Weinberger, 1994: 8); “É habitual definir filme etnográfico como um revelador dos modelos culturais. Segundo esta definição, depreende-se que to-

1. Henrique Alves Costa, figura ímpar do cinema no Porto, além do papel fundamental na divulgação do Cinema no Porto e no País, de crítico de cinema foi cofundador do Clube Português de Cinematografia-Cineclub do Porto onde António Campos apresentou uma grande parte dos seus filmes.

dos os filmes são etnográficos pelo conteúdo, pela forma ou por ambos. No entanto, alguns filmes são nitidamente mais reveladores do que outros” (Brigard, 1979: 23). Na verdade, os filmes de ficção como resultados de um processo criativo não são puras ficções “eles têm uma pretensão à evidência quotidiana, à experiência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo” (Augé, 1997: 47).

Neste quadro se incluem muitos dos filmes de António Campos e das obras literárias em que se inspirou. Os que me chamaram particularmente a atenção foram *Um tesouro* (1958), *O Senhor* (1959), *A almadraça atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Terra fria* (1991). Interessante as afinidades entre estes dois últimos em que comunidades com comportamentos e valores ancestrais se confrontam com um conflito advindo do exterior – a barragem e o americano. Deter-me-ei sobre *Vilarinho das Furnas* pelas óbvias razões da relação entre a obra literária (científica) do etnólogo e o filme de António Campos.

Foi o grande entusiasmo de Paulo Rocha (Alves Costa e Manoel de Oliveira) que chamou a atenção para António Campos “um cineasta muito complexo, superior ao documentarista intuitivo e marginal, onde as pessoas condescendentes o queriam arrumar” (Rocha, 2000: 42). E acerca de *O Senhor* Paulo Rocha denomina-o de “uma obra prima absoluta” situando-o no contexto de grandes obras do cinema português. Pela sua paralelística e repetitiva, está estruturado como uma canção de amigo, com variantes e dissonâncias misteriosas, inexplicavelmente sofisticadas e eficazes” (Rocha, 2000: 41). Foi também Paulo Rocha que, depois de ler *Vilarinho da Furna* de Jorge Dias, falou com António Campos da existência da obra e do local – “Fui visitar o Paulo Rocha a Lisboa e ele disse-me: ‘tenho uma coisa para lhe dizer, talvez arranje um filme que é uma coisa do seu jeito’. Perguntei logo o que era. ‘Não sei muito bem o que é, não sei se se chama Vilarinho das Furnas, se das Fragas. Olhe, é lá para os lados de Braga. Você meta-se no carro e vá-se embora ver o que é.’ No outro dia fiz-me à estrada, acompanhado do Quiné, o homem do teatro em Leiria, Joaquim Manuel de Oliveira, e um moço que está em Macau. O percurso para chegar lá? Daqui para a frente foram só acasos felizes. Saímos de manhã, mas qual encontrar Vilarinho!” (Campos *apud* Silva & Neves, 2000: 132).

José Manuel Costa acerca de *Um tesouro* refere que “carrega uma visão dos lugares, das figuras populares que, nada tendo a ver já da herança vanguardista dos finais dos anos vinte ou trinta, foge também do ruralismo folclórico de muitos outros – e isso é novo” (Costa, 2000: 51). Acerca de *A almadraça atuneira* José Manuel Costa diz tratar-se “de um documentário belíssimo, onde bem provou que sabia construir um espaço e um tempo cinematográficos a partir da observação dos gestos no seu desenrolar e onde a sequência do cerco ao atum tem uma densidade quase *flahertiana*” (Costa 2000: 54/55).

É consensual que António Campos foi um cineasta fora da caixa das classificações – realizador à margem e que só na margem se encontrou, como ele próprio refere “isolei-me em mim próprio, quis resolver os meus problemas, ter o meu próprio material e vivia afastado do nosso mundo do cinema” (Campos *apud* Silva & Neves, 2000: 128). No entanto, como refere Paulo Rocha “Enterrados nas areias de Leiria há Tesouros, um longo trabalho arqueológico espera por nós. Daqui

a dez ou vinte anos, será possível provar o que sempre me pareceu claro desde o primeiro dia, o António era um dos nossos maiores autores de ficção e O SENHOR uma obra-prima absoluta” (Rocha, 2000: 40).

E como foi a recepção aos filmes de António Campos? A primeira apresentação do filme foi no refeitório da HICA.

A reação foi extraordinária. Eles não falaram no filme. Gostaram do filme e descascaram na HICA de cima a baixo... Mas, antes, logo que acabei o filme fui a Vilarinho e trouxe cerca de cinco ou seis dos mais renitentes, mais o tal americano, para virem ao Cineclub do Porto visionar o filme, para confirmarem da minha honestidade na forma como via as suas vidas. A sala estava à cunha. O filme passa, faz-se um silêncio muito grande, alguém começa a falar e eu disse que podia responder, mas que eles é que eram de lá e sabiam mais de Vilarinho do que qualquer outra pessoa. O americano levantou-se e depois outros, mas o ex-emigrante falou serenamente do que era Vilarinho e da minha atuação lá. No fim disse: ‘Nós estamos aqui todos para agradecer ao senhor Campos o filme que fez sobre a nossa terra.’ Ainda estou emocionado agora, tantos anos depois. Foi um belo prémio, melhor que o de um festival. (Campos *apud* Silva & Neves, 2000:134).

Jean-Loup Passek foi um dos grandes divulgadores do cinema de António Campos, sobretudo de *Vilarinho das Furnas*. Passek distribuía um questionário no *Festival de La Rochelle* que homenageava Campos perguntando quais os realizadores mais relevantes no Festival “Qual não foi o meu espanto ao ver em 800 questionários que António Campos reunia os votos da maioria daqueles que tinham preenchido conscientemente a sua cópia, *exaequo* com Dino Risi, um dos mestres da comédia italiana de quem eu podia pensar que, pela notoriedade, iria arrasar os outros realizadores presentes” (Passek, 2000:39).

Jean-Loup Passek enquanto conselheiro de cinema junto do Presidente do Centro Georges Pompidou em 1982 organizou

uma grande retrospectiva de cinema português, a primeira desta dimensão em França. Entre os filmes apresentados, estava *Vilarinho das Furnas*, cuja cópia me tinha sido muito difícil de localizar... pensando, e com razão, que o cinema português, particularmente ignorado dos cinéfilos franceses, ia ter dificuldades em atrair multidões, contactei numerosas associações de trabalhadores portugueses, na esperança que alguns deles encontrassem tempo para vir ver alguns filmes – pelo menos aqueles que em Portugal gozavam de alguma reputação popular. Na noite da projeção de *Vilarinho das Furnas*, uns bons quarenta minutos depois do início do filme, espreitei do fundo da sala (estavam presentes cerca de sessenta espectadores, na maioria portugueses) e tive a surpresa de ver um homem de uns cinquenta anos levantar-se e dirigir-se à saída. Estava lavado em lágrimas e parecia particularmente emocionado. Perguntei-lhe se podia fazer alguma coisa por

ele. Olhou-me e murmurou-me timidamente: ‘Peço-lhe desculpa, é difícil para si compreender aquilo que eu sinto... fui operário nas obras da barragem. É muito comovente assistir à morte da aldeia submersa pelas águas. Tenho um pouco de vergonha.’ E acrescentou uma frase de que ainda me recordo: ‘É isto o progresso. Para ganhar o seu sustento há quem trabalhe numa fábrica de armamento, depois essas bombas são lançadas sobre inocentes...’ Olhou-me uma última vez e acrescentou: ‘Mas é fantástico que um cineasta tenha podido testemunhar aquilo que era e aquilo que nunca voltará a ser. Assim, é possível conservar um pouco da alma de uma aldeia comunitária. Tudo isto vai desaparecer. Talvez um dia os nossos filhos vejam este filme e compreendam o que era o Portugal dos seus avós e dos avós deles.’ Depois, desapareceu com um lenço nas mãos.” (Passek, 2000: 37/38).

Como o documentam os diversos testemunhos acima referidos, o etnográfico, o antropológico e o político marcam profundamente *Vilarinho das Furnas*, a dimensão humana, talvez mesmo a transparência e a subjetividade (enquanto presença de si) de António Campos na sua obra “eu não chamo ao meu percurso artístico carreira, chamo a busca de mim próprio, ser útil de qualquer maneira às pessoas” (Campos *apud* Silva & Neves, 2000: 125).

2. O livro e o filme

Vilarinho da Furna (1948) de Jorge Dias é uma publicação “refundida e ampliada” baseada na tese de doutoramento na Universidade de Munique em *Volkskunde* (Folclore). Na introdução da obra, Orlando Ribeiro afirma:

pela primeira vez se monografa uma aldeia, que é, mais que um agregado humano, uma cerrada unidade na solidão das montanhas do Minho. *Vilarinho da Furna* é uma população comunitária que corresponde à luminosa definição que o geógrafo Demangeon deu algures da comunidade rural “un ensemble de maisons, avec les habitants e le territoire exploité” Por isso o presente trabalho estuda não só as formas de vida material e espiritual da pequena aldeia minhota, mas situa-as no quadro natural e social onde elas se manifestam. (Ribeiro, 1948: XI).

Vilarinho da Furna foi escolhida por Jorge Dias “por ser uma das aldeias onde mais perfeito se conserva um sistema de organização comunitária, outrora muito espalhado pela Europa e hoje em vias de desaparecimento, devido à força niveladora dos tempos modernos e à economia dos grandes espaços, que tão forte desgaste tem exercido nas culturas locais” (Dias, 1948: 19). São, porém, os fatores de ordem natural – “recanto perdido na imensidão das serras... onde um grupo de homens (e mulheres) se fixou em época distante, e aí vive, longe dos centros e vias de comunicação, separado do mundo por maus caminhos” (Dias, 1948: 8), mais que as influên-

cias históricas que mantiveram, durante um tempo longo, práticas comunitárias. Não é, porém, alheio ao “presente etnográfico” do trabalho de Jorge Dias o contexto em que foi realizado – anos do pós-guerra e durante a ditadura de Salazar.

Não deixava de haver estratos sociais, mas constatava, por parte dos habitantes de Vilarinho, um bom acolhimento “tivemos de nos hospedar em casa de um habitante muito abastado... embora com o soalho esburacado... dentro não do que se pode esperar na habitação de um camponês... prepararam-nos camas muito boas com lençóis brancos e limpos” (Dias, 1948: 10). Depoimento semelhante o do Heinrich Friedrich Link² na *Voyage en Portugal depuis 1797 juqu'en 1799* “a maneira delicada, franca e cheia de benevolência, como nos receberam, a afabilidade com que nos trataram e a atenção requintada que nos testemunharam... encantava-nos mais que a boa alimentação, que ao fim de muito tempo encontrávamos aqui pela primeira vez” (*apud* Dias, 1948: 10). Não é, pois, estranho que as portas se tenham aberto a Jorge Dias e que as conversas com seus interlocutores lhe permitissem observar, inquirir e registrar e “escrever todos os pormenores de uma vida comunitária” talvez mesmo ser adotado pelos habitantes locais, condição para realizar o trabalho etnográfico e realizar esta primeira monografia em Portugal.

O trabalho de Jorge Dias não é uma monografia fechada na comunidade estudada, nem no “presente etnográfico” da presença do investigador em campo. São múltiplas as comparações com outras populações portuguesas e europeias bem como a sinais de mudança e os pequenos conflitos em Vilarinho da Furna. Jorge Dias ao longo da Monografia já identifica sinais de mudança resultantes do crescimento demográfico, da limitação dos pastos decorrente da expropriação dos montes pelos Serviços Florestais, da emigração, da dispersão de povoamento.

O investigador furnense Manuel de Azevedo Antunes explicita algumas dessas mudanças “O espírito individualista da época, a par do reforço dos poderes político-jurídico-administrativos do Estado e Municípios, também aqui fez chegar as suas consequências. E o crescimento demográfico, aliado à expansão agrícola, teve a sua quota parte de responsabilidade neste processo...” também “a mais diversa legislação sobre os baldios, toda ela apontando para a sua desintegração... Como se isso não bastasse, é o próprio Estado que, a partir de 1888, inicia a usurpação, pela força das armas, dos 10.000 hectares da serra do Gerês, tentando arrancá-los às populações que os geriam e fruíam desde tempos imemoriais... Esta política de usurpação foi continuada até aos nossos dias, com o alargamento dos Serviços Florestais pela área da Peneda-Soajo-Amarela-Gerês, sobretudo a partir da década de 40, do século passado. E o próprio Parque Nacional da Peneda-Gerês, criado em 1971, para realizar “um planeamento científico a longo prazo, valorizando o homem e os recursos naturais existentes, tendo em vista finalidades educativas, turísticas e

2. “Vilarinho tem muitos habitantes ricos. (...) Tivemos de nos hospedar em casa dum habitante muito abastado, que nos indicou o guia, por não haver estalagem. (...) Os presuntos, o leite, a manteiga... eram bons e em abundância. Tivemos ocasião de ver que a numerosa família do nosso hospedeiro vivia bem e comodamente, e que muitos camponeses alemães teriam motivo de invejar tal abastança. Prepararam-nos camas muito boas com lençóis brancos e limpos. Não esperávamos encontrar tais coisas numa casa daquelas...” (Friedrich Link *apud* Antunes, 1994: 149).

científicas”, não concretizou nenhum desses objetivos, quase se limitando a proibir e/ou dificultar a iniciativa local. Pior ainda foi a construção de várias barragens, nos rios Cávado, Rabagão, Homem e Lima, com a destruição de aldeias inteiras, sem quaisquer benefícios para as populações locais, constituindo a machadada final no nosso sistema comunitário, nos nossos sistemas ecológicos, enfim, no nosso milenar equilíbrio Homem/Natureza (Antunes, 1994: 18-20).

Paralelamente ao trabalho de campo em Vilarinho e desde 1945³ que a HICA - Hidroelétrica do Cávado inicia o processo de aproveitamento hidroelétrico do rio Cávado e do seu afluente Rabagão no quadro da política de eletrificação do país encetado no pós-guerra. Januário Godinho ficará responsável pela arquitetura de todo o complexo em estreita colaboração com os Serviços Técnicos da HICA – Hidroelétrica do Cávado, inaugurando um novo ciclo de colaboração entre áreas disciplinares complementares na esteira da articulação da unidade procurada pelo Movimento Moderno entre o binómio arte - técnica. Já antes em 1938 a barragem do ERMAL alimentada pelo rio Ave, inaugurada em 1938, iniciara o processo de armazenamento para a produção de energia elétrica documentado em *Hulha branca* (1932) de Manoel de Oliveira filme revisitado em *Um século de energia*⁴ última obra do realizador. O aproveitamento Hidroelétrico do Alto Rabagão desenvolve-se na década de 1950 com a criação das barragens de Venda Nova (1º escalão 1951, Salamonde (2º escalão) 1953, Caniçada (3º escalão) 1955, Paradela (4º escalão) 1956 como o documenta o filme *Alto Rabagão* (1966) de César Guerra Leal e António Reis. Neste complexo de barragens interligadas para aproveitamentos sucessivos da água das barragens, a Barragem de Vilarinho das Furnas constitui um elemento preponderante⁵.

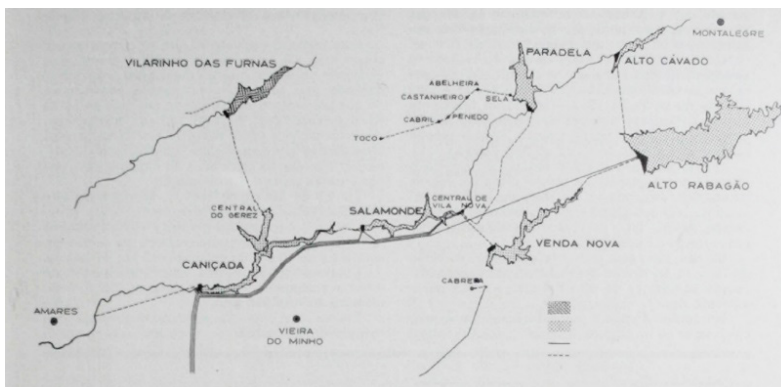


Imagem 1. em *Achegas para a história da Hidroelétrica do Cávado*

3. Documentário *Um século de energia* - <https://www.youtube.com/watch?v=8yr8hEyFYcg> acesso em agosto de 2022.

4. *Um século de energia* | BARRAGEM DO ERMAL | - <https://www.youtube.com/watch?v=-6-WSHPdZHWY> acesso em agosto de 2022.

5. *Vilarinho das Furnas: aproveitamento hidroelétrico da Companhia Portuguesa de Eletricidade CPE, SARL* (1972) de César Guerra Leal - <https://www.youtube.com/watch?v=IiDpSVKsM8M> acesso em agosto de 2022.

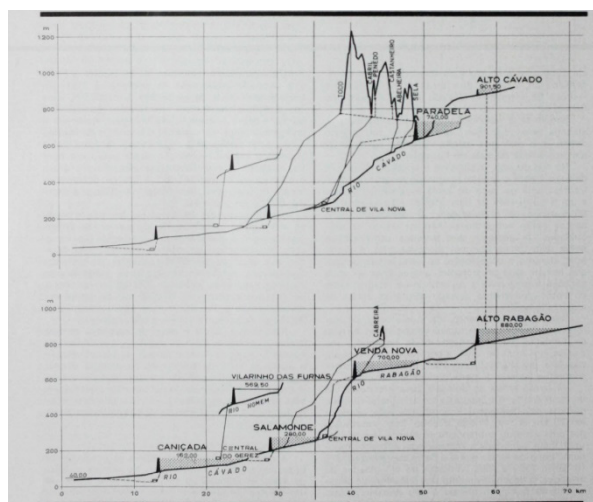


Imagem 2. em *Achegas para a história da Hidroelétrica do Cávado*

É neste contexto que António Campos filma, a partir de 1969, *Vilarinho das Furnas*. Não há na aldeia experiência cinematográfica nem televisiva. Não havia energia elétrica. A comunidade que se ia confrontando e resistindo em épocas anteriores com constrangimento das políticas e administração pública em relação aos baldios à usurpação de terras (território), ao crescimento do individualismo e ao crescimento demográfico confrontava-se agora com o “ponto final das suas possibilidades de vida” como escrevia Miguel Torga em 6 de agosto de 1968:

Primeiro, o Estado, através dos Serviços Florestais, espoliou estes povos pastoris do espaço montanhês de que necessitavam para manter os rebanhos, de onde tiravam o melhor da alimentação — o leite, o queijo e a carne — e alicerçavam a economia — a lã, as crias e as peles; depois, o super-Estado, o capitalismo, transformou-lhes as várzeas de cultivo em albufeiras — ponto final das suas possibilidades de vida. E assim, progressivamente, foram riscados do mapa alguns dos últimos núcleos comunitários do país. (Diário XI).

“Passei um ano inteiro em Vilarinho e passei as passas do algarve. Foi tudo muito difícil” confidencia Campos a Paulo Rocha. Porquê as dificuldades de contato de António Campos? Porque não lhe foi permitido entrar em mais casas como desejava? Talvez a comunidade estivesse demasiado ocupada com a situação dramática da aldeia, talvez houvesse segredos na preparação das negociações sobre o valor das expropriações e das reivindicações a fazer às entidades públicas – HICA / CPE – Companhia Portuguesa de Eletricidade, Igreja, Município, Governo Civil (negociações e reivindicações que afloram no filme). Talvez a linguagem do desespero pudesse levar a excesso que não queriam ver reproduzidas no exterior. Jorge

Dias instalou-se em Vilarinho com a esposa que pesquisara a componente musical da cultura furnense, Miguel Torga era médico, António Campos estava só ou com uma pessoa que lhe tratava da casa e usava a câmara de filmar, o gravador e alguns acessórios de iluminação... a imagem talvez fosse mais invasiva ou criasse maiores resistências.

Campos começou pela aproximação às pessoas, instalou-se durante algum tempo nos dormitórios da HICA, mais tarde viria a apresentar o filme no refeitório, mas a comunidade estava...

Hermeticamente fechada. A aproximação foi sempre difícil. Havia dois irmãos, homens excepcionais — um deles não me sai da memória, tinha sido emigrante na América — que me ajudaram muito. Explicava-lhes as minhas dificuldades e o meu desinteresse por ganhar dinheiro com a filmagem das suas vidas. Eles estavam escaldados com uns jornalistas que por lá tinham andado e, do ponto de vista deles, apenas tinham feito pouco da sua gente. Depois o padre meteu-se, porque se tinham de salvar os valores da igreja e houve um ajuntamento muito grande”. Por outro lado, “A HICA estava em guerra aberta com a população porque queria dar menos dinheiro pelas terras. A maioria das pessoas não viam com bons olhos a minha presença porque dizia que eu era um espião...fui pernoitar na estalagem da HICA, fazia tudo às claras. Foi preciso conquistá-los... Estavam escaldados com os jornalistas que por lá tinham andado e, do ponto de vista deles, apenas tinham feito pouco da sua gente” ... o padre tinha conflitos com a população e numa reunião que combinara com a população “veio ter comigo a desaconselhar-me de filmar, ameaçando que os homens não se comportavam da mesma maneira perante a câmara e não dissessem tudo o que pensavam. (Campos *apud* Silva & Neves (2000:131/132).

A construção e localização da barragem não tinha apenas um objetivo económico, mas também político como o documenta o filme, encomenda da empresa, realizado na mesma época por César Guerra Leal em que se refere que a barragem de Vilarinho é um “aproveitamento hidroelétrico a integrar no conjunto de realizações ordenadas a nível nacional e **destinadas a reestruturar economias tradicionais que a experiência revelou incapazes de corresponder às exigências do desenvolvimento do país**”. O mesmo filme ignora as pessoas, a sociedade e a cultura da aldeia, nem mesmo o nome da aldeia merece ser referido, apenas os objetos merecem uma possível futura atenção “Peças de valor arqueológico ou etnográfico, existentes na zona a inundar, foram oportunamente salvaguardadas, algumas das quais se prevê venham a constituir um museu regional e outras integradas no Parque Nacional do Gerês”. Como viria a contar André Gago no Romance *Rio Homem* (2010)

Vilarinho era instrumental à sobrevivência desse mundo exterior, para quem existia apenas o Plano de Aproveitamento Hidroelétrico e esse plano não se restringia

a Portugal, mas era antes de mais a expressão do estado da arte vigente, abraçado com entusiasmo por uma multidão de engenheiros e decisores políticos. Numa palavra, a roda do mundo girava e Vilarinho pertencia já ao passado. Poder-se-ia mesmo dizer que, sem ter responsabilidade no que vinha determinando o seu fim, a perenidade do seu modo de vida decretava já o seu anacronismo. Vilarinho, porém, era apelativa para setores do pensamento moderno e, mais precisamente, para aqueles que valorizavam o que ela representava enquanto expressão de um modo de vida resistente à passagem dos séculos e que, no fundo, parecia consubstanciar, em alguns aspetos essenciais, a nobreza da própria aventura humana importava, mais do que tudo, que eram, se não o único, pelo menos um dos exemplos cada vez mais raros do comunitarismo de jure. Um exemplo de comunidade que soubera vencer o dobrar dos séculos sem vacilar na sua determinação de seguir adiante tal como se via a si mesma, capaz de mercar e acompanhar o mundo em que se inseria, mas capaz também de se rever na abstração de um modelo assente na prática, na divisão do trabalho, na partição do bem comum e em leis fundadas na emanação estrita das necessidades de todos, sem derivas de qualquer espécie.

Algumas questões me chamam particularmente a atenção em *Vilarinho das Furnas* (1971) a primeira é o facto de o filme ser sugerido pela “obra literária” resultante da pesquisa de Jorge Dias escrita cerca de 20 anos antes. Esta referência marca desde o início o filme. Campos começa a abordagem de Vilarinho pelo geográfico e pela análise antropológica que Jorge Dias havia realizado sobre essa mesma comunidade. O filme resulta, pois, de um conhecimento prévio com os riscos óbvios de se tornar uma ilustração da obra literária. Campos parece começar por aí com uma série de *zoom out* e *zoom in* que apresentam imagens da aldeia (árvores, casas, paisagem) e na sequência desenhos, mapas e ilustrações a que se seguem imagens aéreas sobre a aldeia (dois primeiros capítulos de *Vilarinho da Furna* de Jorge Dias).

Uma segunda questão igualmente relevante, e de certo modo oposta à primeira, é a escolha do narrador e a narração de Aníbal Gonçalves Pereira que acompanha todo o filme ora em campo, ora fora de campo e se propõe descrever os “usos e costumes” não a partir do enunciado de Jorge Dias, mas a partir do conhecimento vivido de vizinho da aldeia e da experiência de ser posto “fora de vizinho” e posteriormente “voltar a entrar para vizinho” – Aníbal Pereira Gonçalves. O narrador acompanha todo o filme ora em campo (*voz in*), ora fora de campo (*voz off*). Ao apresentar como mito fundador da comunidade os “cinco moradores que eram irmãos... Eles uniram-se para vencer as dificuldades que apareciam e daí é que se formou a União. Foi quando partilharam a água que decidiram instalar-se”. Esta narrativa *local* contrapõe-se ao conhecimento *global* de Jorge Dias e dos historiadores. Antunes refere, porém, que “tudo o que hoje se pode dizer sobre o nascimento de Vilarinho da Furna se resume num levantar de hipóteses, num formular de perguntas que paira no ar, em busca de uma solução que ainda não se divisa” (Antunes, 1994; 2014: 7).

A terceira questão é como a narração estrutura o filme, organizando em capítulos / partes / sequências: mito fundador, população e crescimento demográfico; organização social da comunidade e funcionamento da União; conflitos e mediações – governador civil (*Sociedade Contra o Estado* e a empresa – começa com o narrador – voz *in*); A festa do Senhor para que o ano seja abundante, 00:31:14. Construção do açude e partilha das águas; 00:41:07, Conflito com o padre e disputa do dinheiro da capela; 00:44:56 Últimas colheitas valor da palavra (setembro); 00:48:46 Tempo das matanças, extração do leite, fabricação da manteiga – economias decorrentes dos animais (dezembro); 00:54:16 O interior da casa – objetos iluminação, lareira, cozinhar, refeições, rezas, superstições, descanso, tecer, visita pascal; Regresso às imagens iniciais e saída da aldeia com tudo o que é possível retirar – “vai desaparecer tudo”.

A descrição etnográfica (imagética) talvez se inspire ou siga a pesquisa de Jorge Dias, mas o que é que a descrição imagética acrescenta à descrição literária? Não me deterei muito no tema que a jornada já vai longa e a reflexão sobre o tema é interminável. Os sons, discursos, canções (tom), rezas e superstições, falas, mesmo as não claramente entendíveis, e sonoridades do local – imagem sonora do local, talvez mais que as imagens visuais chamam a atenção ao lugar. Não há uma banda sonora para além das vozes e das sonoridades locais. As imagens descrevem o território – localização entre a montanha e rio; construções – casas, ruas, muros, objetos (mala dos documentos da União), açude, as ramadas; as pessoas – posturas, gestualidades, indumentária, manifestações religiosas, conflitos, altercações...; ocupação do espaço público – ruas ocupadas pelas pessoas nas reuniões dos deputados e nas mais diversas atividades, animais; acesso às casas, espaço interior e íntimo (organização), os objetos, o habitar – cozinhar, fazer o pão, refeições. Relação da narração com as imagens e as sonoridades. A associação / ligação entre imagens – montagem. Mais do que salientar o valor da imagem gráfica ou da escrita em relação à imagem visual e sonora, estas se complementam, se completam ou desafiam.

As duas questões seguintes separam definitivamente a obra de Jorge Dias e o filme de António Campos. Embora a obra literária e o filme revelem marcas de conflitos. Os da obra literária são resolvidos pelas regras estabelecidas na e pela União, poucos se expandem para a sociedade global – emigração, contrabando, fiscalidade, politicamente de fronteira. Os conflitos revelados no filme são de outra natureza – da Sociedade (comunidade) contra o Estado (Clastre). A HICA, empresa construtora da barragem, representa ali o Estado e a política do Estado em relação à política de desenvolvimento, como é referido no filme patrocinado pela empresa como referiremos abaixo. A procura de mediação do Governador Civil Braga, viria apenas a reforçar o poder da empresa com um discurso entre o cinismo e o paternalismo – e na evocação da saudade (“não haverá mais juiz nem vezeira, mas há uma coisa que vos vai ficar – a saudade...”), e a afirmação de um ideário política baseado no Deus, Pátria e Família – (“vocês têm de ser fiéis aos vossos princípios básicos – o amor a Deus e o amor à Pátria... amar a Deus, à Pátria e a Família em qualquer parte se

cultivam”) e da insignificância de uma população (“os vossos hábitos, tradições, costumes... esses terão de ser sacrificados quando a água vier inundar isto”) que teima em lutar pela União, pela sua cultura e pelo seu território.

De fora está um olhar geral e indiferente (que reduz a aldeia a uma curiosidade insignificante, de onde vêm o Governador Civil e o Padre), de dentro estão os “vizinhos”, aqueles que pertencem à “união”, que participam da estrutura corporativa de Vilarinho. A esse respeito, é importante notar que Campos foi bastante mal recebido pela aldeia (permanecendo quase sempre “de fora”), sendo o seu ponto de acesso ao “interior do círculo” o tal narrador (Aníbal Gonçalves Pereira) que, nem de propósito, já havia sido expulso da comunidade dos vizinhos e, entretanto, havia sido reintegrado. Essa mesma instabilidade do narrador (estar dentro, mas também já ter estado fora) reforça a componente espectral que referia a princípio. Se Vilarinho das Furnas se construía ostensivamente sobre registos sonoros captados indiscretamente as conversas com o Governador Civil – “não devem abrir muito a boca... devem estar agradecidos. (Lisboa, 2022).

O outro conflito da comunidade com a Igreja – o padre e seus interesses como pároco de S. João do Campo e as ameaças do arcebispo de Braga – Francisco Maria da Silva (figura que se viria a tornar conhecida anos mais tarde, em 1975, com uma homilia incendiária a que se seguiram incêndios das sedes de partidos políticos). Como acima nos recorda António Campos, o padre tinha conflitos com a população, aconselhou-o mesmo a deixar de filmar. Enquanto os habitantes de Vilarinho se debatiam para resolver alguns problemas decorrentes de um fim eminente da aldeia, a freguesia de S. João do Campo crescia em prosperidade – muitos dos habitantes trabalhavam na barragem, o comércio ganhava um novo fôlego com os trabalhadores e com os muitos visitantes que queriam inteirar-se das obras. Visitei S. João do Campo em 1970 e visitei amigos habitantes da freguesia, nenhuma referência a Vilarinho. Pelo menos três conflitos se revelavam nessa altura com o padre – a disputa dos dinheiros das esmolas recolhidas na capela de Vilarinho que ele queria trazer para a freguesia, ou que a decisão fosse da *Comissão Fabriqueira*; o destino a dar às imagens e sobretudo à grande cruz, centro da procissão e da “festa do Senhor”; as ameaças de recorrer ao arcebispo para resolver estas questões que não deixaria de dar à população um “castigo forte”. No filme, a reunião é montada em paralelo com a Cruz levada pelo povo para o destino decidido pela comunidade.

A sétima questão que se me afigura relevante liga as imagens iniciais do filme – a água que corre da montanha por entre as pedras roladas, primeiro um pequeno fio de água que vai engrossando, tomando várias direções, ao reunir vários pequenos caudais e as imagens finais dos jovens que transportam troncos num trator e dizem “vai desaparecer tudo”. Seguem-se as imagens das madeiras e telhas, silêncio, uma sirene que toca, casas desventradas, sem chão nem telhados, e imagem final do filme – o paredão da barragem e a sobreposição: “Morreu Vilarinho das Furnas sob o manto da água que lhe deu vida...”.

Alguns detalhes que por sua força não se podem ignorar. (00:47:30) Reclama-se sobre falta de apoio ao agricultor, mas sobretudo enuncia-se um princípio de honra “para mim não é preciso nem escrituras nem documentos, nem promessas de venda... papéis não se comem, a consciência é mais larga que esta nossa terra (imagem da aldeia a partir de um tubo da barragem) a palavra é tudo. Quem promete deve. Estamos aqui nisto e agora como é? Não se compreende ponho-me a pensar noite e dia e não se compreende o movimento deste mundo... somos homens e não somos homens, a maior parte não são homens (imagem – negativo de fotografamas) porque vivem debaixo de um certo sofisma, de um certo sistema que se puderem enrolar os outros bem os enrola... a maior parte quer viver a custa de quem trabalha”.

Na festa do Senhor uma cena é particularmente emocionante. Uma panorâmica acompanha a procissão, depois um plano frontal. Um coro de mulheres canta “Oh glória da nossa terra que tem salvado mil vezes”.⁶ Plano lateral seguido de panorâmica enquadra os muros, as casas, as ramadas. Uma imensa cruz com um Cristo crucificado passa e é seguida em panorâmica pela câmara. São apenas visíveis as cabeças dos participantes na procissão. No plano seguinte uma mulher caminha de joelhos, acompanhada de outras mulheres que a ajudam, seguindo a procissão. Duas vestem de negro. O tom dolente da canção continua contrastando com as palavras “enquanto houver portugueses tu serás o seu amor”. As palavras “da nossa terra” soam como um gemido enquanto as palavras da canção falam de glória e salvação da terra. Comparei-a com outras versões da canção e com as memórias de infância e juventude em que esta se cantava nas procissões. Não encontrei nenhuma versão que expressasse esta emoção, este gemido que Campos soube compor de forma magistral, a partir da manifestação e expressão local.

3. Vilarinho da Furna e os intertextos

O filme *Vilarinho das Furnas* (1971) de António Campos refere na abertura que o filme foi sugerido pela obra de Jorge Dias.

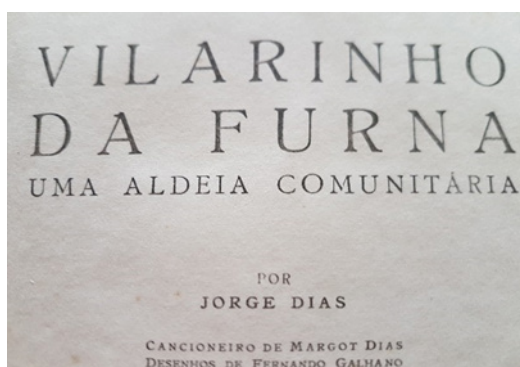


Imagem 3. O filme e a obra literária

6. Correia, P. J. A. (2021). Enquanto houver portugueses..., *Diário do Minho*, 6 Dezembro, <https://www.diariodominho.pt/2021/12/06/enquanto-houver-portugueses/>, acesso em junho de 2022.

Estranhamente a citação não coincide com o título da obra literária referida o que motivou alguns debates como o protagonizado por Manuel de Azevedo Antunes em *Vilarinho da Furna – Memórias do Passado e do Futuro* (2005). Este furnense faz um exaustivo levantamento sobre a denominação da aldeia desde 1540 até à atualidade surgindo frequentemente denominada como Vilarinho, Vilarinho das Furnas e Vilarinho da Furna. “Na ‘Escritura de contrato e união...’, de 1841, aparece ‘Vilarinho da Furna’... Inspirado na referida obra de Jorge Dias, Manoel de Oliveira projeta, por 1950, fazer o documentário Vilarinho da Furna que, ao que parece, não chegou a ser realizado por falta de apoio financeiro. Também Jaime Cortesão, em Portugal, a Terra e o Homem, nas edições de 1966 e outras, escreve ‘Vilarinho da Furna’. O mesmo faz Miguel Torga, em vários dos seus escritos, nomeadamente no Diário, bem como A. Lopes de Oliveira, em Terras de Bouro, e Armando de Castro em Estudos da História Socioeconómica de Portugal, de 1972... e conclui “Por isso, como costume dizer, já que nos tiraram a terra, deixem-nos ficar o nome: ‘Vilarinho da Furna’.” (Antunes, 2005). Porém muitas outras instituições, como a HICA / CPE entre outras a denominam Vilarinho das Furnas.

Paralelamente ao filme de António Campos a CPE – Companhia Portuguesa de Eletricidade encomenda a César Guerra Leal o filme *Vilarinho das Furnas: aproveitamento hidroelétrico da Companhia Portuguesa de Electricidade CPE, SARL* (1972) que contrapõe a narrativa da empresa à da comunidade em que se define o aspeto desenvolvimentista da construção da barragem, mas também o objetivo político. Além de apresentar as obras de construção da barragem e sua importância no sistema hidroelétrico tom heróico da voz *over* de Gomes Ferreira refere que “aproveitamento hidroelétrico a integrar no conjunto de realizações ordenadas a nível nacional e destinadas a reestruturar economias tradicionais que a experiência revelou incapazes de corresponder às exigências do desenvolvimento do país” e que “Peças de valor arqueológico ou etnográfico, existentes na zona a inundar, foram oportunamente salvaguardadas, algumas das quais se prevê venham a constituir um museu regional e outras integradas no Parque Nacional do Gerês (César Guerra Leal). Estranho nenhuma referência às pessoas, aos habitantes de Vilarinho!...

Muitas outras pequenas produções audiovisuais exploram aspetos particulares da comunidade e do conflito com a HICA / CPE ou simplesmente imagens documentais em super 8 de Vilarinho ou das suas ruínas antes ou depois do enchimento da barragem. Também alguns trabalhos de televisão, jornalísticos⁷ ou de entretenimento abordaram os habitantes de Vilarinho, e/ou documentaram as ruínas e as peregrinações às ruínas aquando de abaixamento da água na albufeira. Estes, por vezes, referem o filme de António Campos.

7. Vilarinho da Furna (Perdidos e Achados), <https://www.youtube.com/watch?v=Q2J46RQH8n8> acesso em agosto de 2022.

Para além do cinema e do Museu, dois escritores nas suas obras literárias chamaram a minha atenção: o conto *Barragem*⁸ (Pedras Lavradas, 1951) e outros escritos – *Diários* 1945, 1968, 1976) de Miguel Torga e o Romance de *Rio Homem* (2010) de André Gago.

Torga visitou Vilarinho desde 1945, “O vale do Homem, ao fundo, fértil, verde e brilhante, com lagos de água cristalina a reluzir de onde em onde, parece a terra da promessa. Um silêncio preservado rodeia tudo de paz.” (Torga 1973: 107). Simultaneamente, canalizando as palavras do seu guia local, Torga contempla a relação emocional entre o aldeão furnense e o seu entorno natural: “o meu contrabandista, então, perde-se no meio de tanta grandeza e de tanta liberdade, e monologa: - Acredite que não trocava a minha vida pela de nenhum rei! Gosto tanto destas penedias que, se me tirassem um pedaço a uma dava conta!” (Torga, 1973: 107).

O conto *Barragem* não nomeia Vilarinho, nem Vilarinho das Furnas, mas uma aldeia Imaginária – Ervedosa, uma aldeia comunitária fictícia que é destruída pela construção de uma barragem. Na escrita de Miguel Torga, Vilarinho alterna entre as interpretações reais e ficcionais, entre o espaço físico e o imaginário.

Ervedosa ficava no fundo do vale, aninhada à volta da igreja. Isolada e distante do mundo, vivia do pastoreio e da minguada cultura das terras ribeirinhas de aluvião. Contudo, dessa economia circunscrita e pobre, fazia milagres. Comunitária desde tempos imemoriais, ninguém ali podia alargar os braços e estrangular o vizinho. Embora livre nas suas expressões íntimas e pessoais, no tocante à ordem e aos meios de produção cada qual tinha de dar contas à coletividade. E era ao mesmo tempo bonito e reconfortante ver partir de manhã o rebanho de todos para os baldios de todos...

Nesta paz lúdica e laboriosa caiu, pois, como um raio a notícia trazida pelo Guilhermino de que andavam homens desconhecidos a medir os penedos e os valeiros das redondezas. Logo os mais bem-falantes e matreiros foram enviados a investigar, e, descobertos os propósitos, a protestar. Mas estava-se ainda longe da calamidade verdadeira. As palavras saíam da boca sem a força do irremediável. O tamanho da catástrofe só foi inteiramente compreendido quando as águas começaram a cobrir os lameiros e, pouco depois, as próprias casas da povoação. Aí romperam gritos dilacerados de cada alma, e ainda hoje, pelas quebradas, parece viver o eco dessa angústia de fim, que a guarda, de armas aperradas, tornou impotente. (Torga, 2017 [1951]: 614).

O cego, que bela metáfora! que aparece no conto em tudo se assemelha à narrativa de outros escritores relevantes – Saramago – *Ensaio sobre a Cegueira* e Fernando Pessoa / Alberto Caeiro - *O Tejo é mais belo que o rio que corre pela*

8. http://www.deficienciavisual.pt/r-Barragem-Miguel_Torga.htm acesso em agosto de 2022.

minha aldeia, mas sobretudo àqueles que resistiram até que a água lhes inundasse a casa – A história da mulher⁹ que, deixando partir o marido e os filhos, sozinha ainda passou o Natal em Vilarinho e que pouco depois de sair viria a falecer (testemunho de António Barroso¹⁰).

Um, apenas, no meio de tanta lágrima e desespero, não compreendera ainda. Cego de nascença, o Belmiro não podia avaliar nem a qualidade, nem o tamanho da desgraça. E quando, arrastado pela mão dos outros, deixou a quelha onde morava e sentiu que os pés pisavam pedras desconhecidas, protestou:

— Para onde me levais?

Tentaram explicar-lhe mais uma vez que já nada restava de Ervedosa. Que o gado fora vendido, o cemitério arrasado, a vara da justiça quebrada. Que a própria igreja jazia sepultada no fundo das águas. Que teria agora de pedir esmola em lugares desconhecidos, a gente desconhecida.

Ouviu, ouviu, e continuou sem conseguir representar no seu espírito o absurdo que lhe pintavam.

— Não pode ser!

— É, homem! É!

— Não pode ser!

À onda de razão destruidora, opunha a instintiva escuridão conservadora.

E, como não foi capaz de ver pelos olhos alheios a própria desgraça, acabou de se perder sozinho.

A tatear as urzes, tentou voltar a Ervedosa. E logo depois de acariciar a casca do primeiro castanheiro que dantes marcava o começo da povoação, afogou-se. (Torga, 2017 [1951]: 617).

Torga associa ao espaço real de Vilarinho um imaginado literário, Vilarinho alterna entre as interpretações reais e ficcionais, entre o espaço físico e o imaginário.

O mesmo acontece com André Gago que posteriormente associa à descrição mais realista e à identificação dos personagens reais – o etnólogo Jorge, ao médico

9. “Era claro para ele que a aldeia morreria nesse dia 30 de novembro. Era claro para ele que toda aquela gente se veria forçada a um êxodo que teria lugar em circunstâncias difíceis de imaginar. Era também claro que estava ali, afixado naquele pedaço de papel, o fim do seu exílio, e, portanto, da sua vida tal como a conseguira preservar. A ideia de Vilarinho submersa era-lhe por isso tão terminalmente perturbadora como se recebesse a notícia de que sofria de uma doença incurável!” (Gago, *Rio Homem*).

10. António Barroso, <https://www.youtube.com/watch?v=a2KAR9SWS7c>. Acesso em agosto de 2022.

de Coimbra, ao cineasta Campos e Joaquim Fecha que em *Rio Homem* era o juiz que presidia ao conselho,¹¹ a história ficcionada de um refugiado da Guerra Civil de Espanha – Rogélio Pardo e de Alda Menez,

uma jovem artista plástica, uma pintora que sentira particular apelo pelos temas associados à etnologia. Nos últimos anos, acompanhara um grupo de etnólogos que centrava os seus estudos sobre as aldeias comunitárias do País e efetuara uma série de registos em desenho de toda a espécie de situações do dia a dia dessas gentes: interiores de habitações, pormenores de ruas e exteriores das casas, objetos, alfaias agrícolas, cores e padrões usados no vestuário e nas mobílias. Regressava a Vilarinho depois de aí ter estado no ano anterior, na companhia de um etnólogo, que se preparava para passar um ano na aldeia, sobre a qual planeava compilar uma monografia. Alda tencionava aprofundar a sua recolha de imagens, realizando uma série adicional de desenhos, mas também proceder desta vez a um conjunto de tomas fotográficas, pelo que trazia consigo uma câmara e um tripé. (Gago, 2010:117).

Em *Rio Homem* (2010), de André Gago os acontecimentos e as personagens são facilmente identificados:

O etnólogo, regressado da Alemanha, tinha chegado uns dias antes ao Hotel das Águas do Gerês, acompanhado da mulher e de um casal amigo de Coimbra, um conhecido médico que, sob pseudónimo, ganhara já uma prestigiada reputação como escritor, e a mulher deste. Certo dia fizeram chegar uma missiva à aldeia dirigida a Joaquim Fecha, anunciando-lhes a sua intenção de visitar Vilarinho e empreender uma caminhada pela serra. (Gago, 2010: 188).

Mais precisa ainda a identificação de Jorge Dias no primeiro diálogo do Etnólogo Jorge com Rogélio Pardo, a personagem imaginária do romance, “Depois de apresentar a minha tese sobre Vilarinho, e se me derem boa nota, já me pode tratar por doutor, mas até lá trate-me só por Jorge”.

11. Os Fecha são identificados por Jorge Dias como seus interlocutores – José Lourenço (Fecha), Manuel Lourenço (Fecha), Ana Lourenço (Fecha), Domingos Lourenço (Fecha), António Lourenço (Fecha), como uma vizinha que tinha habilidades “tinha uma cabaça de 12 litros, que revestiu dum entrançado de vime com asas, como um cesto, para a proteger e se poder transportar com mais facilidade” e como o rapaz novo que tendo estado como carpinteiro em Paris e que “estava em Vilarinho a construir uma casa de pedra, bem talhada, com uma armação de telhado complicada, e muito mais perfeita que as que lá são usadas”. Refere ainda uma “família, Fecha, em que aparece um tipo louro corado, de estatura mediana, de olhos castanhos-claros, de enorme vitalidade e vivacidade” (Dias, 1948: 289).

Também António Campos aparece em *Rio Homem*

Nesse vaivém de gente, apareceu certo dia um homem magro, de figura delicada, que procurou a casa de Fecha. Apresentou-se: chamava-se Campos, era realizador de cinema, e o etnólogo dera-lhe a referência dos Fecha aconselhando-o a pedir-lhes a colaboração que eles certamente não se escusariam a prestar. Estava na aldeia para filmar este derradeiro ano e procurava uma casa onde pudesse instalar-se. Fecha não tardou a arranjar-lhe guarida na casa de um vizinho. (Gago, 2010: 283).

Notas Finais

“Vilarinho nascera da experiência humana, e não de qualquer ideário apriorístico. O que tantas vezes se tentara na Europa nascida da Revolução Francesa era em Vilarinho o elemento comum à sua própria sobrevivência e identidade, mas sem o encanto sedutor da sua própria teorização” (Gago, 2010). Talvez por isso se tenha tornado apelativo para os que valorizavam o que ela representava enquanto expressão de um modo de vida resistente à passagem dos séculos. Para Jorge Dias Vilarinho era um lugar concreto “onde mais perfeito se conserva(va) um sistema de organização comunitário outrora muito espalhado pela Europa e hoje em vias de desaparecimento” (Dias, 1948: 19). Nos finais da década de 1960, embora a emigração, o serviço militar obrigatório, e o crescimento demográfico iam produzissem algumas mudanças, a comunidade assimilava-as e se ia reconfigurando sem perder de todo as suas formas de vida individual e societária. Foi a violência da construção da barragem que pôs termo à sua “aventura humana” que persistia no tempo. *Vilarinho da Furna* (1948) de Jorge Dias e os *Diários*, de Miguel Torga tornaram-se documentos fundadores de uma comunidade com uma história imprecisa (Antunes). É, porém, o filme de António Campos – *Vilarinho das Furnas* (1971), “documento antropológico insubstituível”, que nos dá a história do conflito da comunidade contra o Estado autoritário e contra a Igreja anquilosada (da arquidiocese de Braga regida por Francisco Maria da Silva) e que revela o próprio afundamento do país que se reergue poucos anos depois numa madrugada de abril. Como seria hoje Vilarinho se a barragem fosse construída um pouco mais abaixo como foi reivindicado pelos furnenses e pelos críticos do projeto? O que aconteceria se a barragem fosse construída uma década depois? Mereceria e mesma atenção das *Gravuras do Cóa*? O cinema soube bem representar estes conflitos – *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, *First contact* (1983), de Bob Connolly e Robin Anderson, *Finding Our Way* (2010), de Giovanni Attili e Leonie Sandercock, *Tous à Larzac* (2011), de Christian Rouaud e ou um incontável número de filmes das lutas dos povos ameríndios Contra o Estado, a invasão das terras. António Campos, não obstante todas as dificuldades, mostrou-nos ser possível estar no lugar certo no Cinema e na Sociedade.

Referências bibliográficas

- AFURNA – Associação dos Antigos Habitantes de Vilarinho da Furna. <https://afurna.pt/>
- Antunes, M. de A. (1985). *Vilarinho da Furna: Uma Aldeia Afundada*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Antunes, M. de A. (1994). *Requiem por Vilarinho da Furna: Uma Aldeia Afundada*. Lisboa: Biblioteca da Universidade Lusófona.
- Antunes, M. de A. (2005). *Vilarinho da Furna: Memórias do Passado e do Futuro*. Lisboa: Centro de Estudos da População, Ambiente e Desenvolvimento.
- Antunes, M. de A. (2014). *Requiem por Vilarinho da Furna: Uma Aldeia Afundada*, 2ª Ed., Lisboa: Biblioteca da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Disponível em:
<https://aqualibri.cimcavado.pt/bitstream/20.500.12940/437/1/MTB-RVF-MAA.pdf>
- Augé, M. (1997). *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Payot & Rivages, Paris.
- Brigard, Emile (1979). *Historique du film Ethnographique* in Cahiers de L'Homme, pour une anthropologie visuelle.
- Brito, M. M. A. (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes: restauração e celebração* (2vol), tese de doutoramento, FCSH: DHA.
- Clastre, P. (1979). *Sociedade Contra o Estado*, Porto, Edições Afrontamento.
- Dias, J. (1948). *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária*, Instituto de Alta Cultura – Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, Porto.
- Gago, A. (2010). *Rio Homem*, Porto: ASA.
- Heider, K. G. (1976). *Ethnographic Film*, University of Texas Press.
- Lisboa, R. V. (2022). Play-Doc 2022: António Campos, a geometria das relações - <https://www.apaladewalsh.com/2022/05/play-doc-2022-antonio-campos-a-geometria-das-relacoes%E2%99%BC/>. Acesso em agosto de 2022.
- Madeira, M. J. (org) (2000). *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Museu Etnográfico de Vilarinho da Furna, <https://turismo.cm-terrasdeboouro.pt/listings/museu-etnografico-de-vilarinho-da-furna/>
- Salgado, J. (sd) *Achegas para a história da Hidro Eléctrica do Cávado*, Revista Eletricidade 61 pp 365-373.
- Silva, M. C. & Neves, A. L. (2000). Entrevista António Campos. In Maria João Madeira (org.) *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Torga, M. (2017). *Contos: Pedras Lavradas [1951] - Barragem*, D. Quixote
- Torga, M. (1973). *Diário XI*, Edição Coimbra.
- Weinberger, E. (1994). The camera people. In Lucien Taylor (org), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, Routledge: Psychology Press.

Filmografia

A almadraba atuneira (1961), de António Campos.

Alto Rabagão (1966), de António Reis & César Guerra Leal (Patrocínio da Empresa Hidroelétrica do Cávado).

Um tesoiro (1958), de António Campos.

Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.

Terra fria (1992), de António Campos.

Falamos de António Campos (2009), de Catarina Alves Costa.

A vocação etnográfica do cinema de António Campos

Catarina Alves Costa*

Resumo: Partindo do trabalho documental de António Campos discute-se aqui a vocação etnográfica do seu cinema. Partindo de materiais recolhidos para as filmagens de *Falamos de António Campos*, filme que realizei em 2009, discuto aqui a singularidade do percurso deste realizador e, por outro lado, a forma como o seu cinema se aliou a uma certa forma de representar o país. Uma das características que atravessam a sua obra é essa ideia de um cinema que, embora muitas vezes construído em torno da ideia do passado — imaginado, construído e selecionado —, se remete para um futuro em que, enfim, será tomado como testemunho de um certo país.

Palavras-chave: documentário; cinema português; filme etnográfico.

Resumen: A partir de la obra documental de António Campos, se discute aquí la vocación etnográfica de su cine. A partir de materiales recopilados para el rodaje de *Falamos de António Campos*, película que realicé en 2009, discuto aquí la singularidad del camino de este director y, por otro lado, la forma en que su cine se alió a una determinada manera de representar el país. Una de las características que recorren su obra es esa idea de un cine que, aunque muchas veces fue construido en torno a la idea del pasado —imaginado, construido y seleccionado—, remite a un futuro en el que, finalmente, será tomado como testimonio de un país determinado.

Palabras clave: documental; cine portugués; cine etnográfico.

Abstract: Starting from the documentary films of António Campos, the ethnographic vocation of his cinema is discussed here. Based on materials collected for the filming of *Falamos de António Campos*, a film I made in 2009, I discuss here the singularity of this director's path and, on the other hand, how his cinema was allied to a certain way of representing the country. One of the characteristics that run through his work is this idea of a cinema that, although often built around the idea of the past — imagined, constructed, and selected —, refers to a future in which, finally, it will be taken as a testimony of a certain country.

Keywords: documentary; Portuguese cinema; ethnographic film.

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), *Centro em Rede de Investigação em Antropologia* (CRIA). 1099-085 Lisboa, Portugal. Email: catarina.costa@fcs.unl.pt

Résumé : On discute ici de la vocation ethnographique du travail cinématographique et documentaire d'António Campos. À partir de matériaux collectés pour le tournage de *Falamos de António Campos*, un film que j'ai réalisé en 2009, j'aborde ici la singularité du parcours de ce réalisateur et, d'autre part, la manière dont son cinéma s'est allié à une certaine manière de représenter le pays. L'une des caractéristiques qui traverse son travail est cette idée d'un cinéma qui, bien que souvent construit autour de l'idée du passé – imaginé, construit et sélectionné –, renvoie à un futur dans lequel, enfin, il sera pris comme témoignage d'un certain pays.

Mots clés : documentaire ; cinéma portugais ; film ethnographique.

Introdução

Parto aqui do filme que realizei, *Falamos de António Campos* (2009), um retrato da biografia e do cinema de Campos,¹ cuja sinopse reproduzo: “um retrato de António Campos, cineasta excepcional a que chamaram amador, um dos mais singulares pelo modo como filmou o país nas décadas de 60 e 70. Considerado um realizador à margem, um solitário, um instintivo que trabalhava sem meios e com a cumplicidade de alguns, Campos representa a paixão de filmar. Usando excertos dos seus filmes, e revelando em conversas o seu cinema e a importância que este tem, este documentário quer mais do que tudo encontrar o homem, a pessoa”. Considero que este filme se constitui como um elemento que permite contextualizar a obra do realizador, mas parece-me importante, agora, a propósito deste número especial a ele dedicado, ir além dele. O meu filme situa a narrativa no passado dos arquivos fílmicos e, ao mesmo tempo, num presente não romantizado de paisagens que servem um propósito mais reflexivo, de centrar a ação na atualidade, lembrando ao espectador que algumas vistas permanecem, mas o olhar muda. Foi um percurso em que procurei não só os territórios sociais e naturais onde Campos filmou, mas também as memórias que dele ficaram nos que o conheceram e que com ele trabalharam, além das reflexões de especialistas da sua obra, críticos, familiares, colegas e colaboradores. O material resultante da elaboração desse filme, nomeadamente as extensas entrevistas servem, aqui, para complementar aquilo que o filme não incluiu. Ao falar de António Campos, tentarei identificar, por um lado, a singularidade do percurso deste realizador e, por outro, a forma como o seu cinema se aliou a uma certa forma de representar o país. Durante a realização do meu filme, e à medida que fui pesquisando a sua biografia, lendo as suas entrevistas ou visionando os seus filmes, fui percebendo que a linguagem e o olhar que estes revelam só podiam ser inteiramente entendidos tendo em conta a individualidade do seu percurso familiar e pessoal, assim como o contexto social em que cresceu: a cidade de Leiria, o teatro amador, a ligação às Belas Artes, o cineclube, a ligação à Gulbenkian etc. Este centramento na biografia e no percurso de um realizador criou-me, de certo modo, uma dificuldade em classificar o seu trabalho dentro de um grupo, escola ou época. A circulação por sociabilidades e redes culturais complexas, as influências aparentemente divergen-

1. *Falamos de António Campos/Lets Talk about António Campos* (2009), realização de Catarina Alves Costa, documentário para a RTP2, Produção Midas Filmes, 60 min. Edição Midas Filmes.

tes, conjugadas com a personalidade de um homem que é visto como orgulhoso, mas humilde, solitário e inseguro, tal como me foi inúmeras vezes caracterizado nas entrevistas, faz de Campos uma personagem cujo trabalho não resulta de um conjunto de influências cinematográficas, políticas ou sociais muito claras. Volto agora a ler os longos testemunhos recolhidos aquando da pesquisa para o meu documentário e redescubro materiais novos que remetem para pistas que permitem entrar, mais claramente, numa discussão acerca da obra de Campos.

Em 2008 fiz uma extensa pesquisa e uma viagem às paisagens da serra do Gerês e Vilarinho das Furnas, incluindo uma estadia em Rio de Onor, ao Algarve da Ria Formosa, Praia da Vieira e Leiria, em busca da nascente do Rio Liz. O contacto com o país que Campos havia filmado aliado a uma série de conversas com especialistas como Augusto Seabra e José Manuel Costa, Bénard da Costa, o realizador Paulo Rocha e ainda familiares e amigos que acompanharam o percurso de Campos pelo teatro amador foram muito importantes. Muito me ajudou a conversa com Vitor Bandeira, com que o realizador fez o filme acerca de uma das exposições para a Gulbenkian, desta feita de arte ameríndia, *Arte do índio brasileiro* (1966). A estadia mais longa em Trás-os-Montes trouxe memórias e episódios do tempo passado aí aquando da realização de *Falamos de Rio de Onor* (1974) e a estadia em Santa Luzia, no Algarve, permitiu-me compreender, com os pescadores, a localização da desaparecida ilha da Abóbora, cenário natural do seu filme *A almadraba atuneira* (1961). Trata-se aqui, portanto, de relembrar essas viagens e esses encontros, recorrendo aos materiais filmados na época e a muitas das transcrições que na altura fiz das entrevistas realizadas. Ressalvo, mais do que tudo, o significado de conversas com aqueles que com ele trabalharam nos seus filmes, como Acácio de Almeida, diretor de fotografia e Alexandre Gonçalves, diretor de som, assim como o seu assistente, mais tarde operador de som nos filmes de Campos, Carlos Pinto (Pintex). Retomo aqui estas conversas, no sentido de trazer algumas das vozes que, com enorme disponibilidade, acederam ao escrutínio da câmara e do microfone.

Contexto: neorealismo e cineclubismo

Recuemos ao momento em que, na passagem dos anos 1950 para a década de 1960, se desenvolveram duas vias geradoras deste cinema imaginado como etnográfico, amador e documental: o neo-realismo e o cineclubismo. A primeira, ligada a este movimento social e cultural, relaciona-se com os usos da imagem enquanto lugar de resistência e de subversão. Trata-se da instância segundo a qual, como tem sido estudado pelo território da *cultura visual*, o efeito dos *objectos visuais* criados dentro de certas condições sociais podem ser analisados. A segunda via— a dos cineclubes como lugares que permitiram a este cinema ter um certo tipo de existência — relaciona-se com o modo e as condições em que foram vistas, recebidas, estas imagens. Estes movimentos ou tentativas de, num determinado período, encontrar formas alternativas de fazer e receber imagens foram geradoras de rupturas, permitindo o aparecimento de um movimento de intelectuais com inspiração neo-realista, uma geração que tenta construir uma ideia de nação e de cultura nacional alternativa

à do Estado Novo, apesar de existirem óbvios fenómenos de persistência e continuidade entre a ideia de uma nação alternativa e a dominante. De certo modo, um cineasta como Campos, que afirmava, na senda dos neorrealistas, o documentário como uma *missão*, que mantinha ligações com o Partido Comunista e que, por outro lado, encontrou nos cineclubes os seus aliados e o seu público por excelência, acaba por fazer, embora de forma discreta, e mantendo-se sempre numa certa margem e no amadorismo, um corte mais radical e efetivo com o regime vigente do que os seus conterrâneos ligados ao movimento do Cinema Novo. António Campos, fora dos debates intelectuais, tinha, apesar do seu tão modernista *A invenção do amor* (1965), consciência desta ligação do cinema com o mundo concreto e conseqüente engajamento social de quem realizava. Mas, ao contrário dos que realizavam o cinema revolucionário do pós-25 de Abril, Campos partia da observação e do registo, mais do que de um discurso em *off*, panfletário. Aquilo que contextualiza o aparecimento de um cineasta como António Campos tem, portanto, origem em debates anteriores, que explicam o modo como o próprio se vê e é visto: um amador e autodidacta. Assim, incluiria Campos na categoria que denominei, em pesquisas anteriores (Costa, 2021) de *documentário etnográfico*, ou de *vocação etnográfica*, um conjunto de filmes que, não sendo parte de um projeto científico institucional, também não deriva da produção propagandística e pedagógica do Estado Novo. Julgo poder definir aqui três dimensões que permitem ir mais longe nesta ideia: *ethos* e ética, metodologia e terreno e, finalmente, cinematografia. As duas primeiras relacionam-se mais estritamente com questões da sua biografia. A última, parece-me, relaciona-se com questões internas aos dispositivos de linguagem que marcaram o seu cinema.

O ethos ou o sonho de Campos

A partir de António Campos, e através da análise do percurso individual e das vivências e sociabilidades que o marcaram, interessa-me, antes de mais, a forma como foi construído um *ethos*, uma identidade social no sentido de Bourdieu, de humildade perante o *outro* com a missão de lhe *dar voz*. Campos faz parte de um conjunto de realizadores, mediadores e *objectificadores* da cultura popular, que se imaginam e romantizam a si próprios numa missão de desocultar um mundo que imaginavam estar a acabar, o mundo rural. Como afirmava Campos, numa entrevista à RTP que encontrei nos arquivos, «o meu sonho desde há muitos anos era ter um camião, uma *furgonete*, um meio de transporte qualquer e ter lá a máquina de filmar, o gravador, e percorrer o país e ir gravando, contactando, registando costumes que vão desaparecendo, ou que estão lá, mas as pessoas desconhecem, acho que seria uma via extraordinária».

Julgo que será interessante perceber o discurso de quem com ele trabalhou. Carlos Pinto, que entra, em 1975, vindo do curso de Engenharia, para a recém fundada Escola de Cinema cujo interesse pelos aspectos técnicos fez dele um apaixonado do

som, começa a ser requisitado pelo então professor de som Alexandre Gonçalves, de quem acaba por ser assistente. Juntos, acompanharam quase toda a obra documental de Campos. E conta,

Adorei trabalhar com o António Campos, que era uma pessoa que respirava honestidade. Silenciosa, discreta, mas pelo olhar deduzia-se imediatamente uma grande bondade, uma honestidade sem paralelo. Era mesmo uma figura que imprimia um carisma muito específico. E essa bondade ajudava à própria arte em si, não é? Isso foi uma época, os anos 70 do cinema, em que o som estava a despontar pela primeira vez, a tentativa de som directo que era uma inovação. Porque a maior parte dos filmes eram dobrados, nos primeiros documentários do António Campos, o som era feito a posteriori. O Alexandre fazia uns dias de fabricação de sons, ambiências e depois aquilo tudo era feito a posteriori. A figura do Campos fazia lembrar aquele português antigo, o homem bom do Conselho. Havia aquele peso que emanava daquela figura, uma brandura no olhar...digamos que o uso da voz era para assuntos realmente importantes. Não havia aquele falar por falar, uma pessoa extremamente silenciosa, quando falava era porque havia alguma coisa importante a dizer, era esse o seu modo de funcionar. Ele faz mesmo o tipo da pessoa escondida, discreta, não quer estar em contacto com a publicidade que é feita, uma pessoa escondida e que fazia disso gala. Ele cultivava essa intimidade com uma certa arte de ser, modo de ser que ele queria exprimir nos seus filmes. Não tinha nada a ver com esse universo mundano, desses grandes encontros com cineastas da época. Grandes jantaras, totalmente fora disso...

Em especial a partir de *A almadraba atuneira*, o seu cinema documental reflete esta postura, à medida que se vai tornando cada vez mais depurado na intenção ética e moral de *dar voz* e devolver os gestos do povo com precisão etnográfica. Um realizador como Campos sabia da importância etnográfica do seu cinema. Uma das características que atravessam a sua obra é essa ideia de um cinema que, embora muitas vezes construído em torno da ideia do passado — imaginado, construído e seleccionado —, se remete para um futuro em que, enfim, será tomado como testemunho de um certo país. Estes são filmes que *mostram*, mais do que *sugerem*. Nesse sentido, afastam-se da visão bucólica, *folclorizada* e romantizada do povo, para se aproximarem de uma visão que não deixa de propor um *bucolismo alternativo*, numa visão mais crua e concreta, centrada na rudeza, rusticidade e no trabalho a partir de dispositivos formais de *constatação* e de *realismo* como a captação de ações em direto, a entrevista ou a reconstituição documental. Trata-se de usar uma certa contenção, alternando efeitos de poética ou de contemplação com uma deriva para o registo preciso de determinados processos. Uma das pistas para pensar o que é o filme etnográfico, e que não parece poder encontrar-se na especificidade no tema

a trabalhar, nem na forma de filmar, nem sequer na presença formal de um antropólogo na equipa, está justamente na questão de uma ética, de uma posição moral relativamente àqueles que filma. Vejamos as afirmações de José Manuel Costa:

Primeiro, era um homem que tinha um princípio unificador de tudo o que ele fazia, que não era um princípio de estilo, era um princípio moral. Se me pedissem para definir o que unifica a obra dele, eu acho que é um princípio moral. E era uma pessoa que, tanto no que se chama documentário como na ficção, estava sempre a misturar registos diferentes. Falo de um discurso ético sobre as pessoas que filmava, que é válido em relação a tudo. As pessoas falam no povo, talvez ele se sentisse próximo, mas é sobretudo o filmar à altura dos olhos das pessoas, uma obsessão limite de nunca, com o cinema, diminuir a pessoa filmada, nem engrandecer, pôr-se nessa visão, comprometer-se nessa visão. O que acontece no fim de “Falamos de Rio de Onor” não é por acaso. Quando ele se põe em grande plano antes de aparecer o miúdo que fecha o filme. Eu acho que aí, nesse momento e nesse confronto de olhares, ele quis pôr-se lá. “Falamos quem?”. “Eu, António Campos, falo destas pessoas...” e quando passa para o plano da criança faz anteceder do seu grande plano. Ele está ao nível dele. É sempre a mesma coisa, ele de facto quando filma as pessoas põe-se ao nível delas, é incrivelmente atento ao que as pessoas dizem.

Às sequências de registo etnográfico é por vezes dada, acrescentada, uma certa poética através, por exemplo, do uso da música. Veja-se o gesto que encontramos no *Almadraba* de Campos em que Stravinsky é a banda sonora da pesca do atum. Ao re-sonorizar os registos do real, Campos afasta-se do registo cinematográfico etnográfico e aproximam-no do poético, de um certo deslumbramento. Estes são, portanto, filmes que estão entre a constatação e a imaginação etnográfica. Neles está presente uma tensão entre intencionalidades que parecem opor-se criando desequilíbrios dentro do filme: a oposição entre o *registo* do mundo e uma certa *visão* do mundo.

Fugir da cidade

Outra questão, muito tratada por todos os que entrevistei, ainda dentro da discussão acerca do modo como este realizador se vê, e que me levou a eleger Campos como protagonista do documentarismo etnográfico — para lá da sua obra ficcional, que não tratarei aqui — tem que ver com referências a que este foi o único realizador que, de facto, fugiu da cidade por longas temporadas, o que suscita uma dupla explicação: por um lado, queria deixar o mundo citadino onde se integrava com alguma dificuldade e, por outro, queria que a experiência do estar no terreno ficasse nos seus filmes. Não transportava consigo um guião, uma história pessoal e subjetiva para ser

representada pelo povo, como me referiu Acácio de Almeida, mas sim uma vontade de que, dessa experiência do encontro, surgisse o guião. Se a obra de Campos tem uma *vertente etnográfica*, ela pode, então, enunciar-se de várias formas.

António Campos, embora não viesse diretamente do terreno da etnologia, foi por ela contaminado, realizando, como referi antes, aproximações ao terreno com estadias prolongadas de investigação que procuram cobrir a totalidade dos aspectos da vida cultural e social das populações, aproximando-se do trabalho monográfico de Jorge Dias, um etnólogo que o influencia e que parece ter servido, algumas vezes, de inspiração para suprir a falta de um guião. Paulo Rocha decifrou, na entrevista que lhe fiz, a forma como a obra de Jorge Dias chega às mãos de Campos:

Os Pinto Azevedo eram grandes colecionadores de Arte Moderna, de pintura moderna. Tinham uma espécie de galeria aberta de pintura moderna, que eram os pintores protegidos do tio, o Manuel Pinto de Azevedo. Eu ia lá ver. A certa altura a D. Maria Pinto de Azevedo, que era especialmente inteligente, deu-me um livro sobre Vilarinho das Furnas, daquele antropólogo mais conhecido, Jorge Dias. Eu comprei o livro e dei ao Campos e ele foi para Vilarinho das Furnas com o livro debaixo do braço e durante um ano desapareceu. Passado um ano apareceu-me com o Vilarinho das Furnas que era o produto do empréstimo do livro. O que é engraçado, na altura eu estava a preparar o Mudar de Vida e falei com o Cardoso Pires que me disse no “Vá-Vá” que tinha estado em Vilarinho das Furnas e que aquilo dava um romance espantoso!

Podemos, assim, compreender a forma como Campos foi influenciado pela *démarche* científica presente no trabalho de Jorge Dias, nomeadamente na escolha de Vilarinho das Furnas, localidade onde Dias escreve o livro que viria a ser a sua tese de doutoramento em etnologia, financiado pelo Instituto de Alta Cultura e editado em 1948. O filme conta a história da construção da barragem que submerge a aldeia, mas vai para além disso. Como me referiu José Manuel Costa, a propósito de um plano em que o realizador acompanha os personagens que se deslocam numa paisagem muito ampla, “não está só em causa a questão da barragem, ou da aldeia. Está em causa a relação do homem com aquele lugar num sentido muito vasto, e percebe-se que isso é fundamental na obra dele.” Não se trata, assim, de uma factualidade etnográfica, mas de uma leitura mais vasta da obra de Jorge Dias e do seu carácter humanista. No seu filme *Falamos de Rio de Onor (1974)*, e para um exemplo mais concreto, Campos utiliza o sermão do padre, num longo plano fixo, para fazer passar o discurso daquele etnólogo. Como afirmou José Manuel Costa,

O plano do Padre é uma exceção das obras dele, mas é um plano central. Aliás, acho que é um dos grandes planos do cinema dele e acho absolutamente vital que ele o tenha feito assim, na sua total ambiguidade. A maneira como aquilo

passa no filme cria uma ambiguidade enorme, mas isso era o António Campos, ele recusava-se a simplificar ou anular essa ambiguidade. Ele queria que isso lá estivesse dessa maneira. Vamos lá a ver, aquilo não tem sentido, nós vemos aquela cena e aquela espécie de alerta aos habitantes em nome de uma caução científica, que é o Jorge Dias, mas que no fundo é um alerta quase que em nome de uma visão científica, travar os ímpetus transformadores deles, há um lado conservador nessa atitude. O Campos põe isso no filme, não é por acaso que ele filma isto de uma ponta à outra sem cortes. Eu julgo não me ter enganado, contei 6 a 7 minutos de filme, de plano, que tanto quanto tenha reparado, é o maior plano que ele alguma vez filmou...esse não corte é uma maneira de ele sublinhar que ele não quer comentar. Ele acha que aquilo que acorda no espectador é uma sucessão de contradições que põe o espectador a pensar.

No caso de *Falamos de Rio de Onor*, vemos como o filme oscila entre essa experiência pessoal e subjectiva - a carta lida em *off* sobre o automóvel que parte- , e um discurso de sobriedade presente no já referido sermão do padre em que, como afirma Pais de Brito (2000: 82), se usa um recurso narrativo ambíguo “onde a evocação do livro de Jorge Dias parece ser sobretudo para substituir o que o cineasta não encontrou na própria aldeia”, numa construção hesitante que não sabe muito bem o que fazer com a voz autoritária do saber científico deslocado da experiência. É como se a voz etnográfica se perdesse do corpo que lhe deu origem. A obra de Campos tem, sem dúvida, uma *missão etnográfica*, fazendo parte do movimento ou *viagem* da cidade para o campo marcada por um fascínio pelo domínio do popular e — esta é a questão que interessa agora tratar — da sua representação em termos documentais, ou seja, usando determinados dispositivos cinematográficos vistos como próprios deste género. O documentarista é alguém que se vê, pela possibilidade e o poder que a fórmula documental lhe dá, a representar o *outro*. Como dizia Maria Lamas, “o que a natureza oferece à vida no campo só pode ser percebido na sua plenitude por quem vem da cidade” (*cf.* Neves, 2010: 234).

Augusto Seabra, em entrevista que lhe fiz para o meu filme, reforçou essa ideia de um cinema que, feito por alguém que vem de fora, parece vir do interior do lugar em que se regista o mundo. Como afirma,

O António Campos não tinha relação direta com Rio de Onor, ou com Vilarinho das Furnas, provavelmente não tinha relação com o Algarve quando faz o “Almadraba Atuneira”, acerca das atividades piscatórias. Mas o ponto de vista dele era o ponto de vista do interior. O título dele: “Falamos de Rio de Onor”, tem um duplo sentido: “falamos de” no sentido em que “falamos sobre”, e “falamos de”, “é daqui que falamos”. Portanto ele tinha essa característica única, que também encontramos em Reis, uma espécie de “primo” de Campos.

Manuela Penafria, na sua pesquisa de doutoramento sobre este realizador, dedica grande parte da discussão teórica à procura da definição do que seria o cinema de Campos, afirmando que este “não fez os seus filmes com o intuito de observar e registar as manifestações culturais do povo português”. Estes não cabem na definição restrita de filme etnográfico, cabem na alargada. Mas no sentido alargado de filme etnográfico cabem, também, todos os filmes portugueses. Para Penafria, “os seus filmes vão para além do que se entende por filme etnográfico” apesar de “colocarem no écran a vida do povo português, os seus problemas e anseios, as manifestações de carácter etnográfico (em sentido restrito)” (2005: 206–207). A discussão acerca do carácter etnográfico dos filmes de Campos, em especial dos seus documentários, pode ir mais longe e está, parece-me, interligada com o modo como, neste realizador, o *discurso cinematográfico* serviu a identificação, organização e formulação de uma série de ideias sobre a cultura popular do país. António Campos é uma chave central desta pesquisa, um realizador que escolhe um olhar sobre o *diferente*, a sua *cultura*, objeto da própria antropologia. A atenção ao particular, o postulado moral e ético, e a rejeição das generalizações e da objetividade como discursos de poder sobre o *outro*, fazem dos filmes de Campos objetos mais próximos da agenda da etnologia que se fazia na época do que, por exemplo, os filmes de arquivo do Centro de Estudos de Etnologia. Isto porque se trata de um cinema que, embora feito fora do quadro institucional da etnologia portuguesa, pode servir de barómetro daquela, justamente por se encontrar nessa zona desprovida dos compromissos científicos, académicos e museológicos do Centro de Estudos de Etnologia. A partir deste Centro, que dirige desde 1947, Jorge Dias e a equipa que formou, entre eles Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira, iniciam uma inquirição extensiva acerca dos elementos da cultura material e das tecnologias portuguesas especialmente ligadas ao mundo rural. Tratou-se, de facto, da constituição sistemática das principais colecções que ainda hoje encontramos no Museu Nacional e Etnologia. O campo de investigação traduzia-se, geralmente, em monografias que fornecem o quadro de interpretação para os objectos colectados. São disso exemplo de particular relevo os estudos sobre os arados, os sistemas de atrelagem, os equipamentos associados às actividades agro-marítimas, a tecnologia têxtil, a generalidade da alfaia agrícola. Dentro deste grupo, o trabalho de Jorge Dias destaca-se por uma abordagem mais intensiva a comunidades tantas vezes em transformação, como referimos antes para o caso e Vilarinho das Furnas ou de Rio de Onor, justamente os casos que são escolhidos por António Campos para os seus filmes. Mas é, ao mesmo tempo, no contraste com a *démarche* de Campos que podemos discernir, de forma cada vez mais clara, o carácter construído do popular, pois sobre ele se foram elaborando representações diferentes a partir de discursos também eles distintos.

A homogeneidade, coerência e existência fora do tempo dos filmes de arquivo do Centro de Estudos e Etnologia é assim substituída por uma ideia de comunidade cujos indivíduos tentam gerir os próprios destinos e história. Não só os filmes de Campos estão mais perto do trabalho monográfico de Jorge Dias do que da *extensive survey* de Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, eles aparecem também mais próximos da categoria do filme etnográfico, tal como a entendo, quer dizer, enquanto

uma prática e uma teoria da antropologia. O filme etnográfico, em especial quando não utiliza uma narração em *off*, como é o caso dos filmes de Campos, permite, de acordo com aquilo que tem sido teorizado no interior da Antropologia, veicular aquilo que é a dimensão da *prática* da cultura e não tanto os seus valores ou racionalizações. No entanto, a questão é a de saber se era essa a agenda assumida destes filmes no período em que foram feitos. Seria Campos um *etnógrafo espontâneo*, um realizador de filmes de ficção que se refugia no documentário, um romântico que quer fugir da cidade ou um precursor do filme etnográfico que quer resgatar as tradições populares?

Seabra afirma esta especificidade da sua filmografia:

Eu acho que ele é o documentarista, e acho que pelas suas próprias características pessoais, acho que ele deveria ter dificuldades em trabalhar com uma equipa maior e acho que isso deve ter sido uma experiência difícil para ele. E repare-se quando ele faz ficção, nas primeiras coisas que faz que são ficção, é uma espécie de underground, e, portanto, havia também essa pulsão, mas eu penso que pelo seu carácter e por haver sempre um cordão umbilical, ele tentou sempre a aproximação às gentes. Eu acho que ele é, sem dúvida, o documentarista do cinema português.

É no modo de produção do próprio filme que encontramos, em Campos, uma outra proximidade à categoria do documentário etnográfico. Vimos que este é um realizador que empreende numa deriva solitária, numa *praxis* metodológica semelhante à da própria etnologia. Como afirmou,

Eu sempre preferi trabalhar entregue a mim próprio e aprender à custa dos meus erros, que pagava do meu bolso, e bem assim a realização dos filmes que me propunha fazer. Trabalhava sempre completamente só, acompanhado de pessoas de família, que variavam segundo as necessidades domésticas de cada uma, e por essa razão os trabalhos contêm fraquezas técnicas.

Este modo de fabricação solitária do filme, associada à ideia de um olhar objectivo é uma marca do filme etnográfico que parece contraditória: a vasta equipa do filme de ficção produz a visão subjetiva do autor e o solitário na câmara produz a visão objectiva e científica. A personalidade e o modo individualista de trabalhar de Campos está, no entanto, bem presente no que aqueles que o conheceram contam. Estas ideias podem ser acrescentadas às conclusões de Penafria, para quem a vertente documental de Campos está no estilo, e não nessa espécie de pano de fundo antropológico, ou na construção de um *ethos* romântico no qual o realizador se vê com uma missão de filmar um país que, metaforicamente, se estava a afundar.

Para Penafria, “os planos *documentais* de António Campos não são as da chega de bois em *Terra Fria*, ou os da praia da Vieira em *Um Tesoiro*, ou os das salinas em *A Tremonha de Cristal*, mas sim o seu *raccord* de ambiente, a sua não-orquestração de entradas e saídas de campo, a duração equilibrada dos seus planos” (Penafria, 2005: 219). De facto, segundo esta autora, essa não orquestração de entradas e saídas tem a ver com o espaço fílmico ser um espaço de permanência. Como afirma “podemos dizer que a partir do momento em que uma pessoa ou um objecto entram em campo é para não mais de lá saírem” (2009: 86). No caso de Campos, julgo não só que existem claramente sequências de registo etnográfico, e demos anteriormente o exemplo extremo do plano do padre em Rio de Onor, mas há também uma postura documental clara e uma ética ou uma moral de *olhar ao nível do outro* também muito evidenciada. O facto de Campos ter feito pelo menos dois filmes colados, no sentido literal, à produção científica de Jorge Dias, tornam-no no único realizador que pode assumir essa categoria do *filme etnográfico*, também ela fabricada no seio da antropologia académica e validada enquanto tal.

Referências bibliográficas

- Brito, J. P. (2000). Cinema e conhecimento antropológico. In Maria João Madeira (org.) *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 79-85.
- Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo – representações da cultura popular no cinema português*. Lisboa: Edições 70.
- Neves, J. (2010). *Comunismo e nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa. Tinta-da-China.
- Penafria, M. (2005). *O documentarismo do cinema – uma reflexão sobre o filme documental*. Tese de Doutoramento. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Filmografia

- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- A invenção do amor* (1965), de António Campos.
- Arte do índio brasileiro* (1966), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009) de Catarina Alves Costa.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.

Paredes pintadas da revolução portuguesa, um filme de António Campos

Paulo Cunha*

Resumo: *Paredes pintadas da revolução portuguesa* é, inequivocamente, uma das obras menos vistas, menos analisadas e menos discutidas da filmografia de António Campos. O objetivo deste texto é analisar o filme no seu contexto, nomeadamente em relação ao período histórico em que foi rodado e em relação ao percurso de António Campos.
Palavras-chave: pinturas murais; Partido Comunista; filmografia.

Resumen: *Paredes pintadas da revolução portuguesa* es, sin duda, una de las obras menos vistas, menos analizadas y menos discutidas de la filmografía de António Campos. El objetivo de este texto es analizar la película en su contexto, es decir, en relación con el período histórico en el que se rodó y en relación con los caminos personales de António Campos.
Palabras clave: pintura mural; Fiesta comunista; filmografía.

Abstract: *Paredes pintadas da revolução portuguesa* is, unequivocally, one of the least seen, least analyzed, and least discussed films in the filmography of António Campos. The purpose of this text is to analyze the film in its context, namely about the historical period in which it was shot and about António Campos' paths.
Keywords: wall paintings; Communist Party; filmography.

Résumé : *Paredes pintadas da revolução portuguesa* est, sans équivoque, l'une des œuvres les moins vues, les moins analysées et les moins discutées de la filmographie d'António Campos. L'objectif de ce texte est d'analyser le film dans son contexte, c'est-à-dire par rapport à la période historique dans laquelle il a été tourné et par rapport aux parcours personnels d'António Campos.
Mots clés : peintures murales ; Parti communiste ; filmographie.

* Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes. 6200-001 Covilhã, Portugal. E-mail: paulomfcunha@gmail.com

Introdução

A cópia de *Paredes pintadas da revolução portuguesa* que serve de objeto de análise para este texto chegou-me de forma informal, num formato digital registado a partir de uma projeção em película (a popularmente designada cópia “de telecinema”). Tem uma duração de 9 minutos e 11 segundos, o que não condiz com os 8 minutos referidos no site *CinePT*,¹ na plataforma *MUBI*² ou no próprio catálogo da Cinemateca Portuguesa dedicado a António Campos (Madeira, 2000: 174), nem com os 9 minutos referidos no *Dicionário do Cinema Português 1962-1988* (Ramos, 1989: 294) e no site do festival de cinema Curtas Vila do Conde,³ nem sequer com os 10 minutos que constam no *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (Matos-Cruz, 1989: 194). As sucessivas fontes também nos dizem que foi rodado em película 16 mm, a cores, e que nunca estreou comercialmente. As primeiras exposições conhecidas do filme datam de 1994 (Curtas Vila do Conde e Festival de Tróia) e 1999 (ciclo 25 de Abril, 25 anos – Imagens da Revolução, na Cinemateca Portuguesa).

O genérico do filme é apresentado através da voz de um narrador: “Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa. Um filme da Célula de Cinema do Partido Comunista Português (PCP). Textos de António Domingues. Música de Fernando Lopes-Graça: Sinfonia para Orquestra, 1.º andamento.” Não há, portanto, qualquer referência nominal a António Campos. Não deixa de ser muito estranho, já que se identificam, claramente, dois intervenientes de forma individual. No entanto, Jorge Leitão Ramos (1989: 294) sugere, sem identificar qualquer fonte, que “a realização, a fotografia e a montagem são de António Campos”. José de Matos-Cruz (1989: 194), também sem referir a fonte, atribui a realização do filme a António Campos.

Partido Comunista Português

A primeira imagem que surge no filme é o logotipo da Célula de Cinema do PCP. Com antecedentes anarco-sindicalistas, o PCP foi formalmente fundado em 1921, passando por sucessivas fases – “bolchevização” (anos 30), “estalinização” (anos 40), “boom anarco-sindical” (anos 50), “emergência de grupos Maoístas e Trotskistas” (anos 60) – até alcançar sua legalização em 1974 como “o partido mais antigo e forte da nação” (Cunha, 2000: 25).

Como na biologia, a célula é um elemento fundamental na organização do trabalho no PCP, à semelhança dos outros Partidos Comunistas filiados na Internacional Comunista, correspondendo a uma unidade que agrupa militantes que residam (células de rua) ou trabalhem num mesmo local (células camponesas, de fábrica, de empresa, profissionais) ou desempenhem uma mesma atividade (Célula dos

1. <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/177/Paredes+Pintadas+da+Revolu%C3%A7%C3%A3o+Portuguesa>

2. <https://mubi.com/films/paredes-pintadas-da-revolucao-portuguesa>

3. <https://www.festival.curtas.pt/en/film/fc-181/>

Músicos, Célula dos Escritores, Célula de Artistas Plásticos, Célula dos Médicos, Células de Advogados, entre outras). Por exemplo, noutros partidos, como o Partido Socialista, essa unidade de base é denominada de “secção”.

Sobretudo pelo longo período no seu passado que operou na clandestinidade, o PCP alimentou um “encobrimento voluntário” da sua própria história, o que muitas vezes dificulta o estudo de certos aspetos do seu funcionamento. A Célula de Cinema do PCP apenas tem atividade pública no pós-25 de Abril, o que não significa que não existisse antes desse período de forma clandestina. No entanto, é do conhecimento público que várias figuras de destaque no cinema português das décadas de 1960-70 eram militantes comunistas – como Henrique Espírito Santo, José Fonseca e Costa ou Vasco Granja (Mozos, 2016: 26-27) – e que desempenharam um papel relevante na oposição ao regime ditatorial. De acordo com João Madeira (2011: 783), haveria já na década de 60 algumas células relacionadas com o meio cinematográfico, nomeadamente uma de cineclubistas (onde se integravam os três nomes citados na frase anterior) e outra de “publicistas em jornais e revistas de arte e cinema”.

Apesar de Maria João Madeira (2000: 31) afirmar que Campos “nunca” foi “militante de outra causa que não o cinema”, Manuela Penafria (2009: 75) recolheu um depoimento de Henrique Espírito Santo que refere que António Campos integrou a Célula de Cinema do PCP: “Obtivemos esta informação junto de Henrique Espírito Santo que fez questão de sublinhar que António Campos ia às reuniões e colaborava com o partido quando assim o entendia, e que esta sua actuação era coerente com uma personalidade muito ciosa da sua própria autonomia e um nunca sentir-se obrigado a nada.”

Para contextualizar a relação de António Campos com o PCP, convém destacar três dados relevantes: “António Campos – Realizador” surge como um dos “intelectuais comunistas” da Organização Regional de Lisboa que apelam ao voto em Octávio Pato, o candidato do PCP às Eleições Presidenciais de 1976 (*Avante*, 16/VI/1976: 9); *Gente da Praia da Vieira* foi exibido na primeira edição da Festa do Avante, em 1976 (*Avante*, 23/IX/1976: 12); “António Campos, realizador de cinema” foi um dos integrantes da comitiva portuguesa que participou na Semana da Cultura Portuguesa na União Soviética, que decorreu em Moscovo, em outubro de 1976 (*Avante*, 14/X/1976: 16).

Estas referências cronológicas colhidas no jornal *Avante*, órgão central do PCP, coincidem com a janela temporal do previsível período de rodagem de *Paredes pintadas da revolução portuguesa*. A cronologia pública de Campos também fornece dados úteis: a 30 de junho de 1976, Campos está em Lisboa, no Auditório do Instituto Alemão, para uma antestreia de *Gente da Praia da Vieira* (*Diário de Notícias*, 28-VI-1976); a 26 de agosto de 1976, o jornal bragantino *O mensageiro* coloca-o em Bragança, onde “prepara novos trabalhos de cinema”; em outubro de 1976 está em Santarém, no Festival Internacional de Cinema (*Diário Popular*, 12-X-1976); em novembro de 1976 está na Figueira da Foz, também no Festival Internacional de Cinema (*Diário de Coimbra*, 26-XI-1976); em dezembro, marca presença no Cineclube do Porto (*O Primeiro de Janeiro*, 10-XII-1976).

O ano seguinte seria de menor presença pública por parte de Campos, provavelmente mais ocupado com a concretização do projeto *Ex-votos portuguesas*, apoiado pelo Instituto Português de Cinema. A montagem ficaria concluída ainda em 1977, mas o filme só estrearia em maio de 1979, no segundo canal da televisão pública portuguesa (Ramos, 1989: 145). O trabalho em torno da produção de *Ex-votos portuguesas* poderá ser uma hipótese para a ausência de António Campos na Festa do Avante de 1977, reunião anual dos militantes comunistas portugueses, onde a Célula de Cinema do PCP iria promover a sua mais importante iniciativa: a rodagem do filme *As desventuras do Conde von Barreto em terras da Reforma Agrária (Avante, 15-IX-1977: 4)*. O jornal *Avante* (8-IX-1977: 6) noticia que “[s]erão igualmente exibidos durante a Festa vários filmes de realizadores portugueses (...)”, mas não nomeia nenhum. Na edição seguinte (15-IX-1977: 4), o mesmo jornal discriminava os filmes portugueses exibidos na Festa do Avante desse ano: “Nos ‘Documentários sobre Portugal’, exibidos no primeiro dia da Festa, passaram momentos da luta do PCP, ‘Os Comunistas de Portugal’ e imagens do VIII Congresso do PCP, e refletindo uma fase vital do processo revolucionário que urge defender, o documentário ‘Alvorada Sobre Portugal!’.”

Por se tratar de uma produção da própria Célula, não deixa de ser muito estranho que não haja qualquer referência específica à exibição do filme *Paredes pintadas da revolução portuguesa* na programação de cinema dessa edição da Festa do Avante.

A 30 de novembro de 1977, Campos cessa a sua ligação contratual com a Fundação Calouste Gulbenkian (que durava desde 1 de fevereiro de 1961, mas de forma efectiva, com a colaboração no âmbito do Serviço de Belas Artes, a começar só em 1971), o que o leva a regressar a Leiria, onde recupera o cargo de funcionário público na secretaria de uma escola pública (Madeira, 2000: 31/138). Por outro lado, entre fevereiro e maio de 1978, António Campos está na região de Montemor-o-Velho, ocupado com as rodagens de *Histórias selvagens*, o que torna muito provável que tenha passado os meses anteriores (segundo semestre de 1977) já a trabalhar intensamente nos preparativos da rodagem.

Em suma, o período da rodagem de *Paredes pintadas da revolução portuguesa* parece corresponder a um momento de aproximação de António Campos com as atividades do PCP, ainda que não se conheça publicamente nenhuma filiação partidária, antes ou depois de 1974. No entanto, são públicos alguns episódios de censura vivenciados por Campos durante a ditadura, o que o poderão ter aproximado do partido mais conotado com a oposição política e cultural ao regime: “Na Leiria de então [meados dos anos 50], o ambiente cultural, aliado a uma forte consciência política de oposição ao regime salazarista, era particularmente dinâmico. (...) Nesse circuito, onde se discutia teatro, literatura e política, António Campos é uma presença discreta e assídua.” (Madeira, 2000: 19-20); “Quando [Campos] tenta mostrar o filme [*Um tesouro*] aos habitantes de Vieira de Leiria, é impedido pela polícia. De resto, à excepção do Cineclube do Porto, as projecções são quase sempre privadas e discretas, longe de olhares indesejados no mesmo temor que o leva mais tarde a retirar de circulação *A invenção do amor*, num provável acto de auto-censura justificado

pelo receio de ser obrigado a deixar de filmar.” (Madeira, 2000: 20-21); “Apesar dos ecos favoráveis, ou talvez devido ao temor que os termos em que eram expressos lhe suscitam, eventualmente receando a sua confiscação, Campos retira o filme [*A invenção do amor*] de circulação.” (Madeira, 2000: 27).

Finalmente, parece simbólico e relevante que a música de encerramento de *Ex-votos portuguesas*, filme rodado no mesmo período que *Paredes pintadas da revolução portuguesa*, seja “Cantar alentejano”. Com letra a música de José “Zeca” Afonso, a canção imortalizou a figura de Catarina Eufêmia, uma jovem camponesa alentejana morta a tiro por uma carga policial durante um protesto operário em 1954, e que se tornaria um dos símbolos maiores de resistência ao fascismo durante a ditadura e do próprio PCP.

Pinturas Murais

Segundo a própria narração de *Paredes pintadas da revolução portuguesa*, as pinturas murais começaram a ser um meio de expressão recorrente na madrugada de 14 para 15 de março de 1975, alguns dias após a tentativa de contra-golpe da direita chefiada por António de Spínola, que ficaria na história como o Golpe ou Intentona de 11 de Março de 1975. Nessa madrugada, a Célula de Artistas Plásticos do PCP e uma “acentuada percentagem de artistas simpatizantes sem filiação partidária” pintaram o primeiro mural na avenida Fontes Pereira de Melo, artéria central e movimentada da cidade de Lisboa que faz a ligação entre a Praça Marquês de Pombal e a Praça Duque de Saldanha.

O narrador do filme destaca os murais como “obra coletiva onde predomina a liberdade de expressão” e como uma um testemunho da “história recente do modo como o povo foi libertado e se libertou”, a “história da revolução a que está ligada”, mas também como elemento de uma “história da arte em que a contribuição do poder criador do povo português para a libertação de uma forma de expressão sufocada pelo fascismo durante 48 anos”. O filme da Célula de Cinema, também ele uma obra coletiva e que pretendia perpetuar um momento da história da luta pela liberdade, apresenta o mural original e dezenas de outros localizados em diversas zonas da cidade de Lisboa.

Mas António Campos não seria o único a filmar as paredes pintadas em Portugal durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC). A 10 de junho de 1974, no Mercado da Primavera, em Belém, na cidade de Lisboa, Manuel Costa e Silva realiza *Pintura colectiva*, uma curta-metragem de 13 minutos e 40 segundos, com produção da Instituto de Tecnologia Educativa, assinalando uma iniciativa simbólica de unidade artística nos primeiros dias da democracia, uma iniciativa do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, que convidou 48 artistas (Tomás Mateus, Menez, Manuel Baptista, Costa Pinheiro, Vespeira, Fátima Vaz, Nikias Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Querubim Lapa, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Sá Nogueira, Emília Nadal, Jorge Martins, Maria Gabriel, Kukas, Manuel Pires, entre outros) para criaram colectivamente um painel monumental alusivo ao 25 de Abril de 1974 (Vicente, s.d.). Sem narração, apenas com música de Igor Stravinsky

(*L'histoire du soldat e Petrushka*), o filme mostra os artistas em ação num andaime a três alturas, com dezenas de pessoas a assistir, e imagens do resultado final do mural, com detalhes e uma panorâmica geral.

A 30 de maio de 1975, a RTP emite *Cartazes: um espectáculo que nos conta todos os dias*, um episódio de um programa dedicado às artes plásticas com apresentação do professor e crítico de arte João Manuel Rocha de Sousa, fotografia de António Hipólito e produção e realização de José Elyseu. A preto e branco, e com um estilo de registo mais convencional, este filme de 18 minutos e 57 segundos apresenta muitos dos murais que foram filmados por Campos e muitos outros de diversos partidos políticos. Uma versão a cores e mais longa (53 minutos) deste filme é editada em VHS em 1999, com o título *Ruas do pós-25 de Abril*.

Também rodado em 1975, *Pinturas murais* é uma curta-metragem de 15 minutos, em 35mm a cores, com realização de António Almeida Lopes, produção da Cinegra, e apoio financeiro do Instituto Português de Cinema. A particularidade deste filme é que sai de Lisboa para fazer um levantamento de murais que, após o 25 de Abril, foram pintados nas paredes do país. Não se conhecem apresentações públicas deste filme.

No ano seguinte, o cineasta francês Jean-Paul Dekiss filma em Portugal, com produção de Hubert Niogret (Pi Productions e International Film Promotion), uma curta-metragem de 8 minutos, em película de 35 mm a cores, intitulada *Les murs d'une révolution (Os muros duma Revolução)* que seria exibido nos importantes festivais de documentário de Leipzig (Alemanha) e Cracóvia (Polónia, onde recebeu uma Menção Especial do Júri em 1976), sendo ainda nomeada para o César (prémios da indústria francesa) para Melhor curta documental em 1977.

Finalmente, em 1976 era exibido, na representação portuguesa da Bienal de Veneza (Itália), comissariada por Ernesto de Sousa, e na World Surrealist Exhibition, em Chicago (EUA), comissariada por Mário Cesariny, o filme *Revolução*. Realizado em 1975, em película Super 8mm, por Ana Hatherly, seria apresentado pela primeira vez em Portugal na Ar.Co (1976), onde Hatherly leccionada, e na importante iniciativa Alternativa Zero (1977), em Lisboa. Rodado na primavera de 1975, com uma câmara emprestada, o filme foi sonorizado em registo óptico por Alexandre Gonçalves, montado de forma artesanal por Hatherly na sua cozinha com recurso a tesoura e fita cola, e posteriormente ampliado em Londres para 16 mm, com financiamento da Fundação Gulbenkian (Magalhães, 2015).

De todos estes títulos, o filme de Hatherly é o que mais se aproxima do registo de *Paredes pintadas da revolução portuguesa*. Em primeiro lugar, porque foram ambos rodados com película não-profissional (Super 8mm e 16mm) e praticamente sem uma equipa de cinema durante a rodagem. Em segundo lugar, exceptuando algumas passagens pontualmente narrativas no filme de Campos (nomeadamente algum contexto na narração), ambos os filmes se constroem em torno da montagem de fragmentos com atrações visuais (desenhos e pinturas murais).

Sobre *Paredes pintadas da revolução portuguesa*:

Os movimentos de câmara são uma constante e quando a câmara está fixa, os desenhos, palavras de ordem e vivas ao partido surgem por entre o ecrã obscurecido pela passagem do trânsito. Durante o filme, ora se parte de um pormenor para o geral ou o contrário (e nestes casos, trata-se de um movimento apenas óptico, em *zoom out* ou *zoom in*), ora se percorre, em panorâmica, os murais, dinamizando, dando vida e fazendo apelo a um olhar atento ao traçado dos desenhos, às palavras e frases que reflectem as aspirações e expectativas de um povo (...). (Penafria, 2009: 77).

Sobre *Revolução*:

Este é um verdadeiro filme colagem e de montagem, onde a autora recorre a vários processos técnicos específicos com movimentos de câmara, manipulação do obturador, montagem rápida, que são apoiados por uma banda sonora também feita da colagem de sons fragmentários de som real, captado nas ruas durante manifestações e comícios, canções revolucionárias e folclore do Alentejo e do Minho. (Magalhães, 2015).

São, portanto, duas obras que, apesar do intrínseco valor histórico e documental nos dias de hoje, no momento da rodagem se afastaram conscientemente do registo narrativo, explorando formas sensoriais de se relacionar com os espectadores. Curiosamente, ou não, ambas as obras ficaram décadas esquecidas, longe dos espectadores.

Algumas conclusões

Talvez por ser uma obra não-assinada (o nome do realizador não consta formalmente na ficha técnica), ou produzida por um partido político, ou ainda por – aparentemente – se afastar ao registo etnográfico e antropológico com que os estudos filmicos passaram a caracterizar um estilo autoral, *Paredes pintadas da revolução portuguesa* é uma obra praticamente invisível na filmografia de António Campos.

Na retrospectiva que a Cinemateca Portuguesa dedicou a Campos em setembro e outubro de 2000, por exemplo, o filme *Paredes pintadas da revolução portuguesa* foi agrupado numa sessão com *Chagall – breve a lua, lua cheia, vai aparecer* (1966) e *Ex-votos portugueses* (1977), classificados vagamente como “documentários sobre arte” (Madeira, 2000: 14). Ou seja, não é o único que é colocado numa posição “marginal” em relação a um “corpo central” que define o estilo de António Campos, nomeadamente *A almadraba atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974) ou *Gente da Praia da Vieira* (1975).

De forma recorrente, esta definição de um *corpus* filmico para António Campos em torno de uma suposta coerência estilística acaba por ser prejudicialmente redutora para o estudo da obra do realizador, subtraindo um número significativo

de obras que comprovam uma amplitude e diversidade criativa, artística e metódica exploradas ao longo da sua carreira cinematográfica. A celebração do centenário do nascimento de António Campos, que foi destacada em alguns festivais internacionais de cinema (PlayDoc, em Tui, Espanha, 2022 ou o Curtas Vila do Conde, 2022) e na Cinemateca Portuguesa, que anunciou a edição em DVD de alguns dos seus filmes, surgiu como uma oportunidade rara para visionar filmes menos conhecidos da filmografia de Campos, permitindo relançar o debate sobre a sua inscrição nas categorias em que surge referenciado nas histórias do cinema. Também por isso, é importante trazer a debate olhares estrangeiros, não tão familiarizados com a história particular do documentário português, para se renovar uma análise e discussão tantas vezes viciadas pelos preconceitos que foram ditos ou escritos no passado, e que, sem qualquer sentido crítico, são repetidos no presente.

É urgente ver ou rever a produção filmica de Campos, nomeadamente os títulos que têm sido historicamente ignorados ou desconsiderados. Muito mais grave do que a situação deste *Paredes pintadas da revolução portuguesa* é, sem dúvida, as dezenas de títulos que foram realizados por António Campos no âmbito da sua relação institucional com a Fundação Calouste Gulbenkian,

Referências bibliográficas

- Avante*, órgão central do Partido Comunista Português. Disponível em: <https://www.avante.pt/>
- Cunha, C. A. (2000). “Partido Comunista Português”. In A. Barreto & M. F. Mónica (coord.), *Dicionário de História de Portugal* (vol. 9, 24-29), Porto: Livraria Figueirinhas.
- Madeira, J. (2011). *O Partido Comunista Português e a Guerra Fria: “sectarismo”, “desvio de direita”, “Rumo à vitória” (1949-1965)*. Tese de Doutoramento, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Magalhães, A. (2015). “Revolução”. Disponível em: <https://cinevideoart.up.pt/Detail/objects/46>
- Matos-Cruz, J. (coord.) (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa,
- Mozos, M. (coord.) (2016). *Henrique Espírito Santo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Penafria, M. (2009). *O paradigma do documentário – António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário de História do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Vicente, F. L. (s.d.). “Liberdade, arte, revolução: o mural do 10 de Junho de 1974”. Disponível em: <https://www.50anos25abril.pt/noticias/liberdade-arte-revolucao-o-mural-do-10-de-junho-de-1974>

Do que aprendi com António Campos

Paula Mota Santos*

Resumo: Tomando a obra de António Campos como uma, e não dividida entre documentário e ficção, apresenta-se uma reflexão pessoal sobre duas aprendizagens que a obra deste autor permite: o seu não amadorismo e a necessidade de mudança social no Portugal de então. Palavras-chave: afetos; amador; centro-periferia; classe social; poético.

Resumen: Tomando la obra de António Campos como una sola, sin diferenciar entre documental y ficción, presentamos una reflexión personal sobre dos aprendizajes que permite la obra de este autor: su no amateurismo y la necesidad de cambiar la sociedad portuguesa de esa época. Palabras clave: afectos; aficionado; centro-periferia; clases sociales; poético.

Abstract: Taking the filmography of António Campos as one, and not divided between documentary and fiction, a personal reflection is presented on two learnings that this author allows: his non-amateurism and the need to change Portuguese society at the time. Keywords: affect; amateur; center-periphery; social classes; poetics.

Résumé : En considérant l'œuvre d'António Campos comme un tout, et non partagée entre documentaire et fiction, nous présentons une réflexion personnelle sur deux des leçons que l'œuvre de cet auteur permet d'apporter : son non-amateurisme et la nécessité de changer la société portugaise de l'époque. Mots clés : affections ; amateur ; centre-périphérie ; classes sociales ; poétique.

* Universidade Fernando Pessoa, CAPP-ISCSP Universidade de Lisboa. 4249-004, Porto, Portugal. Email: pmsantos@ufp.edu.pt

Introdução

António Campos é um cineasta maior. Mais não o foi, porque os tempos não o permitiram, ou porque ele não realmente o quis. Prefiro pensar que foi mais pela segunda que pela primeira razão que António Campos anda continuamente a ser redescoberto em vez de ser um cineasta reconhecido como grande. Este texto vai versar sobre duas coisas que aprendi com os filmes de António Campos. Uma é sobre o seu contexto como artista no Portugal de então, e a outra é sobre a inevitabilidade de um evento histórico maior do Portugal do século XX.

A ciência do concreto: sobre taxonomias e sua (in)utilidade

A mente humana requer ordem. Basta lembrarmo-nos das aulas de língua, quer ‘a materna’ quer ‘as estrangeiras’, para claramente percebermos que o próprio pensar é formatado por regras. Podem estas últimas variar na forma, mas língua sem regras gramaticais, não as temos. Para ter ordem é preciso ter classificação de singularizações, sendo estas depois postas em locais próprios segundo os ditames da estrutura. Como dizia Levi-Strauss quando teorizava sobre o chamado ‘pensamento selvagem’, e no seguimento de enunciação de agrupamento de classificações várias (frutos, tubérculos, sementes, etc):

Um filósofo primitivo ou um poeta teria podido trabalhar com esses reagrupamentos, inspirando-se em considerações estranhas à química ou a qualquer outra forma de ciência: a literatura etnográfica revela uma quantidade delas cujo valor empírico e estético não é menor. (Levi-Strauss, 1989:28).

Serve esta abertura para trazer à liça a frequente classificação de António Campos como documentarista e como cineasta amador.

Ele era O documentarista do cinema português.^(*)

(...) Havia imensas confusões sobre o que é que era Campos. A primeira de todas as confusões era a questão DO grande documentarista português. Falou-se muito disso, por causa do *Almadraba*, o *Vilarinho*, o *Rio de Onor*. (...) E eu uma vez perguntei-lhe (...) Realmente, o que é que você queria fazer no princípio? O que é que sonhava? (...) E ele respondeu sem nenhuma hesitação: Ficção!^(**)

^(*)Augusto M Seabra; ^(**)José Manuel Costa

in *Falamos de António Campos* (2009)

A tão clássica divisão entre filme-documentário e filme-ficção é uma que dificilmente se pode alicerçar no que ao objeto fílmico final concerne. Na sua análise da obra de António Campos, Manuela Penafria lista três pontos na sua averiguação do lugar reservado ao filme documentário na cinematografia deste realizador: (1) o registo *in loco*, (2) a atualidade dos temas e (3) o enraizamento no povo português (Penafria, s.d.). No entanto, e porque o filme não é objetivo, mas objetiva (Santos e Alzetta, 2015:18) creio que é realmente mais no terreno da produção do que na forma final do objeto fílmico, que as diferenças entre documentário e ficção (se as quisermos fazer existir) serão mais marcantes. E essas diferenças serão as seguintes (tanto para o caso de António Campos como para qualquer outro cineasta): (1) a não pré-existência de um argumento escrito por mão profissional (filme-documentário), (2) a possibilidade de realizar repetidas tomadas de imagem de uma mesma ação ou sequência de ações, implicando também aqui a direção de atores (filme-ficção), e (3) a quase sempre pequena equipa técnica, por vezes reduzida a uma só pessoa (filme-documentário)¹. A modos de exemplo destas três demarcações veja-se a transição do Pedro Costa de um *Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), ou até mesmo do já híbrido *Ossos* (1997) para o Pedro Costa do radical *No quarto da Vanda* (2000).

Com António Campos encontramos uma obra cinematográfica que é normalmente classificada como tendo obras pertencentes ao filme-documentário e obras pertencentes ao filme-ficção. Mas porque as classificações devem ser vistas não só como uma forma de descrever e organizar o mundo, mas como uma forma de pensar o mundo para sobre ele agir, proponho aqui olhar a obra de António Campos como uma, escapando à ditadura da dicotomia filme-documentário e filme-ficção – não só pelas razões acima apontadas, mas principalmente porque as dicotomias não são pré-ontológicas, sendo sim classificações que contêm em si uma estrutura cognitiva que é imbuída de um desequilíbrio de poder entre as duas partes: quando uma realidade é dicotomicamente – ou mesmo só dualmente constituída, uma das duas singularidades é imbuída de maior correção, e logo de superioridade de essência e forma². E a obra de António Campos é uma, porque a força criativa que a fez existir é igualmente igual, por exemplo, num *O Senhor* (1959) e num *Vilarinho das Furnas*

1. Já Grierson, quando escreve sobre os princípios-base do documentário explicita os seguintes pontos: “(1) We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio machanician recreate. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actors. (...)” (Grierson, 1932:146-7).

2. Sobre a questão da divisão, ou não destes dois géneros de cinema, ver Penafria (2004).

(1971) – e igualmente iguais são estas duas obras em termos do superlativo da sua essência e da sua forma. E se se supõe que essa igualdade vem dos universos populares filmados quer em *O Senhor*, quer em *Vilarinho da Furnas*, então eu trago à afirmação o belíssimo e moderno *A invenção do amor* (1965), filme que se segue ao épico bucólico que o *A almadraba atuneira* (1961) é. Mas mais sobre isto no final deste texto.

Centros e periferias

A qualidade de ‘amador’ é quase sempre interligada com uma ideia de menor alcance da atividade referenciada. Esse menor alcance é produzido por uma comparação por oposição com a qualidade de ‘profissional’. Constitutivo desta diferenciação de estatuto está uma diferenciação do tempo alocado à atividade classificada. O amador não dedica todo o seu tempo à atividade em questão, enquanto o profissional, sim, o faz. Desta diferenciação de tempo investido na atividade advém uma maior qualidade do produto da mesma na condição de profissional por comparação com a condição de amador. “Amadorístico” é qualificação de algo como menor. Veja-se o notoriamente famoso restauro amadorístico do *Ecce Homo* da igreja de Borja, Espanha em 2012.³ Já “profissional” é qualificação de algo como correta e pensadamente executado. Veja-se o processo de restauro do quadro de Rembrandt, *A ronda da noite*, iniciado em 2022 envolvendo cerca de vinte especialistas de diferentes áreas que trabalharão por um ano no Rijksmuseum, em Amesterdão.⁴

António Campos, sabemos, era funcionário público (administrativo) na Escola Industrial e Comercial de Leiria, sua terra natal. Não dedicava o seu tempo inteiro à arte do cinema. Mas funcionário público (e curiosamente, também ele administrativo) o foi Carlos Paredes, no Hospital de São José, em Lisboa desde 1949 até 1959, altura em que foi expulso da função pública por ser membro do Partido Comunista. Após a revolução de Abril de 1974 Carlos Paredes é reintegrado nos quadros do Hospital de São José e conseqüentemente, reintegrado na função pública. O seu tempo, tal como com António Campos, não era dedicado na sua totalidade ao ofício musical. No entanto, nunca ouvi, ou li, referirem-se a Carlos Paredes como músico “amador”. Não obstante, tal epíteto é atribuído a António Campos e sua cinematografia. E há que pensar porquê.

A primeira, e quiçá mais central razão que explica esta classificação de António Campos (e concomitantemente, também a classificação da sua obra cinematográfica) como ‘amador’ é que quem sobre ele escreve, fala, ou filma, fá-lo a partir da centralidade de Lisboa e dos circuitos culturais que nessa cidade se teciam e se tecem. Interessante de ver no filme de Catarina Alves Costa, *Falamos de António Campos* (2009), é o testemunho de Paulo Rocha, ele próprio de um lugar outro que não Lisboa (da cidade do Porto) e que é dos poucos que na altura em que Campos está a fazer os filmes (e não à posteriori) reconhece o valor imenso das obras e do

3. Ver: https://english.elpais.com/elpais/2012/08/29/inenglish/1346247076_925496.html

4. Ver: <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-night-watch-restoration-1372738>

homem-artista que por detrás delas estava. António Campos era natural de Leiria. E Leiria nos anos 50 do século passado era claramente uma cidade outra que não Lisboa. Ao que parece, não se sabe ao certo como foi que António Campos se ‘educou’ quanto ao ofício do cinema. Refere-se a sua atividade num grupo de teatro amador sediado em Leiria – mas teatro não é cinema, por mais pontos de convergência que possam ter.⁵ Refere-se também a centralidade dos cineclubes como locais de exposição a (e de germinação de) ideias e saberes cinematográficos. Mas a cultura cinematográfica que os seus primeiros filmes amplamente demonstram, na ausência de informação histórica factual, parece, a quem dele fala, ser saída do nada:

Aquela economia narrativa, aquela sensação que cada plano tem o tempo certo, a força expressiva dos objetos, os enquadramentos incríveis do filme...por um lado incompreensível. De onde é que aquilo vem? É o tal instinto. Está bem, mas um instinto de um homem de facto tão isolado, cuja formação intelectual, essa tal formação, nomeadamente no caso do grupo de Leiria, não era, apesar de tudo, uma formação cinematográfica muito sofisticada, era uma formação de contacto geral com o cinema, que ele apanhou com uma pancada enorme, com uma força enorme, mas não era nenhuma escola, nenhum movimento. (*)

(...)

Isto é um cinema primitivo. (...) É uma característica do Campos. (**)

(*)José Manuel Costa; (**)Alexandre Gonçalves in *Falamos de António Campos* (2009).

E trago aqui de novo Levi-Strauss, e o seu trabalho sobre o ‘pensamento selvagem’ quando escreve, após enunciar uma pluralidade imensa de palavras e conhecimentos de sociedades ‘selvagens’ várias, e que caberiam no que hoje chamamos etno-medicina:

De tais exemplos, que se poderiam retirar de todas as regiões do mundo, concluir-se, de bom grado, que as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas. (Levi-Strauss, 1989:24).

António Campos lembra-nos aqui um Tarantino, Quentin, de nome próprio, realizador que durante muito tempo não foi (e não é...) incluído no mainstream da indústria cinematográfica de Hollywood: um sobredotado que se auto-educou so-

5. As obras de Campos normalmente classificadas como filme-ficção denotam mais esse entrelaçamento com o teatro, nomeadamente nas cenas em interiores, quer pela composição, mas fundamentalmente pela iluminação utilizada e pelo frequentemente carácter imóvel da camara, que simula o olhar fixo, porque sentado em lugar numerado, do espetador da peça de teatro. E nessa obras há algo de Campos que lembra algo de Manoel de Oliveira.

bre cinema, que nunca frequentou uma escola de cinema. Um self-made realizador/montador/produtor tal como Campos o foi. António Campos é um outsider, não por ser de Leiria, mas por não ser produto de uma socialização padronizada à pertença da comunidade do cinema de então. E quando finalmente Campos vai formalmente aprender sobre cinema e documentarismo – a sua ida para Londres em 1961 como bolsheiro da Gulbenkian, afirma que não aprendeu nada. Pelo menos nada do que desejaria aprender. Porque, e parafraseando Levi-Strauss, os filmes de António Campos não são cinematograficamente superlativos porque os fazedores de opinião assim os analisaram e classificaram. Os filmes de António Campos são cinematograficamente superlativos porque Campos sabia de cinema.

O “amador” António Campos terá pegado pela primeira vez numa câmara de filmar só quando rondava os seus 30 anos. Mas tal também o fez Jean Rouch (nascido em 1917) quando viaja pelo rio Níger em 1946. E ao Rouch não li nunca o ser classificado como “amador”. E se Robert Flaherty acaba por não poder mostrar o filme que construía com as primeiras imagens recolhidas aquando das suas viagens pela baía do Hudson em 1913 – impossibilidade essa devido ao fogo que consumiu os rolos de filme na altura da montagem –, as tomas de imagem que vão construir o tão célebre *Nanook of the North/ Nanook, o esquimo* (1922) decorrem em 1920. Flaherty tem então 36 anos. Ao Flaherty nunca li também o ser classificado de “amador”. Se amadorismo é menor qualidade do produto da atividade, basta ver as curta-metragens com que António Campos inicia a sua obra cinematográfica para percebermos que de amador, Campos tem pouco. Ver *O Senhor* (1956), é de um prazer absoluto pelos tintes quer do Neorealismo (pelos universos sociais filmados e pelas as gentes que dão corpo às personagens), quer do Expressionismo alemão nos grandes planos dos rostos humanos e no uso do claro/escuro. É de um prazer absoluto também pela genialidade e proficiência da mão e olho que filma naquela limpeza de enquadramentos e ângulos de câmara, na economia narrativa e temporização certa da mão e olhar que fazem a montagem perfeita, lembrando aqui a eficácia do Construtivismo soviético, como corporealizada por um Dziga Vertov no seu *O homem da câmara de filmar* (1929). E se tudo isto não fosse suficiente, os picos de dramatismo de *O Senhor* – daquilo que sucede, mas que não vemos, embora o presenciemos – trazem à lembrança o clássico de Sojstrom, *O vento* (1928).

Nada vejo de amadorismo no cinema de António Campos. Vê-se sim o seu amor e paixão pelo cinema como forma de expressão artística – sendo que esta última é sempre um modo de existir no mundo. O que se descortina nesta classificação de António Campos como “amador” é a enunciação que vem de um centro (Lisboa e suas redes de fazer existir cineastas que implicavam já aprendizagens formais) sobre uma periferia (a cidade de província, a provinciana (?) Leiria e a suas gentes que se viam entendedoras do cinema como arte e ofício de artista). Mas António Campos conhecia a arte do cinema e seus ditames, e de primitivo não há nada no seu cinema, como o portentoso e arrojado *A Invenção do Amor* (1965) tão cabalmente demonstra.

E porque não só António Campos é quase sempre referenciado pela sua obra que é classificada como pertencendo ao filme-documentário, mas também porque a sua grande (em termos de escala de produção) incursão no cinema ficção, o seu

penúltimo *Terra fria* (1992), não foi obra que marcasse ao mesmo nível do nela investido, e também porque no campo da antropologia (onde me situo) é quase sempre o António Campos de *Vilarinho das Furnas* (1971) ou de *Falamos de Rio de Onor* (1973) que é invocado, irei debruçar-me de seguida sobre o que aprendi com o António Campos, em geral, e em particular do Campos destes dois filmes e do *A almadra atuneira* (1961).

A inevitável necessidade da revolução de 74

Esta é a segunda coisa que os filmes de António Campos me ensinaram. Não é possível ver os filmes de Campos, e nomeadamente os chamados filmes-documentários, sem clamar pela mudança das condições de vida das ‘gentes’ que o olhar deste cineasta gravou em celuloide. Podemos não colocar aqui em análise quer o *Um tesouro* (1958), quer *O Senhor* (1959) devido à natureza híbrida dos mesmos, mas com *A almadra atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos de Rio de Onor* (1973) temos um registo direto da realidade dos universos sociais filmados.⁶ Embora nenhum destes filmes seja político – como *Gente da Praia da Vieira* (1976) o é mais explicitamente – o seu visionamento, mesmo no presente, constitui-se inevitavelmente um ato político.

Vilarinho e Rio de Onor são fundamentalmente a palavra falada, o que é uma abordagem marcadamente diferente das anteriores filmadas por António Campos. Em *Vilarinho* a palavra tem lugar central como testemunho e como presença e autoridade do “outro” rural. Só nos últimos dois minutos António Campos nos deixa vazios da palavra falada para nos dar o olhar que calcorreia os espaços agora já meio em ruínas e sem as gentes e os quotidianos que ele nos tinha mostrado. O diferencial de poder entre as gentes da aldeia de Vilarinho e os representantes do poder central é brutal, como brutais são as condições de vida desta comunidade que se autogoverna por inevitabilidade do isolamento em que vive e foi votada. Mas o olhar de Campos é sempre edénico, nunca sublinhando o que de realmente gravoso estas condições de vida são para esta comunidade, ficando a presença dessa gravosidade, ou não, a cargo de quem vê o filme. E se comparação precisássemos, só temos que olhar para o universo de urbanidade que nos é dado em *A invenção do amor* (1965), filmado seis anos antes de *Vilarinho das Furnas* (1971), para realizarmos os desequilíbrios que habitavam a sociedade portuguesa de então. Esses desequilíbrios estão também patentes na voz feminina que em *Falamos de Rio de Onor* (1975) fala sobre as dificuldades de acesso à aldeia. Mas quase de seguida Campos dá-nos imagens que constroem um Éden, como os grandes planos de ouriços de castanheiros com riacho em pano de fundo, ou o da jovem mulher que ao ar livre amamenta o filho, numa simbiose que se apresenta perfeita entre trabalho agrícola e maternidade. Aqui

6. E porque a obra de António Campos é aqui tomada como una, na realidade, tal filmagem direta de universos sociais as temos também em *A festa* (1975), *Ex-votos* (1977), *Histórias selvagens* (1978), *Terra fria* (1992) e *A tremonha de cristal* (1993).

António Campos lembra o Flaherty de *O homem de Aran* (1934), em que o universo difícil e pobre do arquipélago das ilhas de Aran, na costa oeste da Irlanda, é filmado de modo poético, e nunca crítico.

A nossa terra, graça a Deus, é muito visitada por gente que nos merece toda a atenção. E ao ser visitada apanhamos confiança. Depois de apanhar confiança - a gente até é um bocado aborrecida -, a gente procura pedir o que precisa. 'Olhe precisamos isto...?' Como realmente precisa: a gente não pede nada que não seja necessário. E depois, sendo nossos amigos, vai-se fazendo. Como o projeto da rua. O projeto já estava feito há mais de 20 anos. Mas só se conseguiu ser feito há 4 ou 5 anos, depois de muito pedir.

Voz feminina; *Falamos de Rio de Onor* (1975)

Esta presença direta da voz do sujeito que Campos filma, central quer em *Vilarinho* quer em *Rio de Onor*, faz desejar que as mesmas tivessem sido recolhidas no épico marítimo-bucólico que *A almadraba atuneira* (1961) é. Em *A almadraba* estão os heróis-protagonistas filmados por Campos que os filma nesse mesmo tom que o Construtivismo soviético filmou os seus heróis da classe trabalhadora revolucionária: corpos talhados pela dureza do trabalho, capazes e resilientes. E do mesmo modo que os Construtivistas, ou que uma Riefensthal ou até um Grierson, estas massas humanas são também em Campos sempre singularizadas pelos grandes planos de rostos individuais e individualizados. Mas em *A almadraba* está também presente (embora subtilmente) a estrutura capitalista que subjaz a esta campanha de pesca do atum, pois que esta não é uma pesca de subsistência, mas sim uma atividade parte de um mundo mais alargado da indústria conserveira. E percebemos os diferenciais de poder da forte diferença de classes que o Portugal de então tinha, e que aí estão como estavam (embora diferentemente concretizados) no *Vilarinho* e no *Rio de Onor*. Em *A almadraba* vemos as estruturas habitacionais da ilha arenosa, regulares e de um traço só construídas; vemos o capataz a mandar iniciar trabalho, vemos a loja do assentamento, vemos os escritórios da empresa, e vemos as multidões de braços que são precisas para puxar as embarcações e redes e para montar cerco ao atum. E a pergunta de quanto ganhariam por campanha vem à ideia..., com a certeza que o que era pago não emularia o esforço demandado. Mas de novo Campos filma a beleza e a nobreza que ele encontra nestes universos piscatórios que lhe são tão próximos e por isso tão queridos. E se o bucólico e o poético se guindam como valores altos dos filmes de António Campos, algo há no *A almadraba* que o faz ser próximo de um *Drifters* (1929). Em ambos se narra uma pesca que é industrial, que é feita para fins para além de si própria, narrando-se tal mostrando a complexidade e dificuldade da mesma, o que soergue os seus sujeitos enquanto coletivo a uma qualidade heróica.

António Campos como cineasta de afetos

O *A almadraba* de Campos tem assim pontos de luz que lembram um *Drifters* de Grierson. Mas numa coisa eles diferem de modo radical: Campos é um cineasta de afetos, coisa que Grierson não o é. E aí Campos, em todos os seus filmes, está então mais próximo de um Flaherty, que é um cineasta da empatia poética. Adicionalmente, António Campos, como um Pedro Costa (outro cineasta de afetos), tendem a filmar gente de quem gostam, e tendem a filmar com pouca gente (e frequentemente com a mesma, como as fichas técnicas o demonstram). Esta exiguidade de gentes é característica fundamental na possibilidade da intimidade cinematográfica, traço tão marcado do filme-documentário radicada na natureza do ambiente de produção, como afirmado no início deste texto.

Intimidava-se com algum aparato que uma equipa de filmagem leva atrás de si, todas as máquinas e tanta gente...(...). Hoje ao analisar todos os seus filmes (...), a forma como filmou a maior parte dos seus filmes, a forma em termos de equipa (...) seria possível que teria gostado de o ter feito no mesmo tom como tinha feito os outros.

Acácio de Almeida^(*); *Falamos de António Campos* (2009).

^(*) diretor de fotografia em *Gente da Praia da Vieira* (1976) e em *Terra Fria* (1992) a falar do contexto de produção deste último e da eventual relação de António Campos com esse ambiente.

E terá sido esta necessidade da intimidade que sempre afastou António Campos dos circuitos cinematográficos *mainstream*, circuitos esses que o rotularam de “amador”.

O Campos não fazia parte de grupo nenhum de café. Campos não frequentava o café. Se ia ao café, bebia um copo de água porque tinha sede, e ia embora. (...) Não ia para a esplanada. Não perdia tempo. Ele ia para o seu atelier estruturar os seus filmes, as suas ideias.

Augusto Mota, amigo; *Falamos de António Campos* (2009).

Mas foi precisamente essa sua capacidade para “o olhar cinematográfico de intimidade” que o trabalhar fora do *mainstream* lhe possibilitou, que nos permite ver os seus filmes anteriores à revolução de 1974, encharcados como estão de quotidianidade, e perceber como aquela era necessária e inevitável.

António Campos é um cineasta maior. Mais não o foi, porque os tempos não o permitiram, ou porque ele não realmente o quis; e prefiro pensar que tal aconteceu mais pela segunda que pela primeira razão.

Referências bibliográficas

- Grierson, J. (1932), 'First Principles of documentary' in Forsyth Hardy (ed.) Grierson on documentary, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156
- Levi-Strauss, C. (1966), *O pensamento selvagem* [Orig. 1962], Campinas, SP: Papirus.
- Neuendorf, H. (2018), *Rembrandt's Monumental Masterpiece the 'Night Watch' Will Be Restored—and You Can Watch It Happen*. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-night-watch-restoration-1372738>
- Penafria, M. (s.d.), *O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme Documentário*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>
- Penafria, M. (2004). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html#foot1046>
- Santos, P. M. e Alzetta, R. (2015), 'The camera tends to lie and the audience tends to believe – the implications of the use of film in ethnographic research: the case of the international European research project TRESEGY', *ANTROPOLógicas*, nº2 5, pp.17.-22. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/2115>
- Verdú, V. (2012), '*Ecce Homo*' – *the rubbish Effect*. Disponível em: https://english.elpais.com/elpais/2012/08/29/inenglish/1346247076_925496.html

Filmografia

- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- A festa* (1975), de António Campos.
- A invenção do amor* (1965), de António Campos.
- A tremonha de cristal*, (1993) de António Campos.
- Casa de lava* (1994), de Pedro Costa.
- Drifters* (1929), de John Grierson.
- Ex-votos portuguesas* (1977), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009), de Catarina Alves Costa.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Histórias selvagens* (1978), de António Campos.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty
- No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa.
- O homem da câmara de filmar* (1929), de Dziga Vertov.
- O Homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty.
- O Senhor* (1959), de António Campos.
- O vento* (1928), de Victor Sojstrom.
- Ossos* (1997), de Pedro Costa.

Sangue (1989), de Pedro Costa.

Terra Fria (1992), de António Campos.

Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

O estranho caso de Alto Rabagão (1966) ou António Reis, genealogia de um estilo

Alexandra João Martins*

Resumo: Na primeira metade dos anos 60, António Reis co-realizava com César Guerra Leal a curta-metragem documental *Do céu ao rio* (1964) sobre o sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão. Além desta, atribuiu-se ainda à dupla a realização de *Alto Rabagão* (1966). Montado provavelmente a partir dos mesmos brutos e com algumas semelhanças, todavia, o genérico deste filme não aparece assinado por António Reis. Assim, no presente artigo tentar-se-á: 1) esclarecer os destinos e os contextos de produção de cada uma destas curtas-metragens; 2) compreender esteticamente as principais diferenças entre estas tendo como principal referente a relação estabelecida com a natureza; 3) procurar estabelecer, a partir da relação destas curtas-metragens com os demais filmes de António Reis e de Margarida Cordeiro, as principais características do que se poderia considerar como a génese de um estilo cinematográfico reisiano.

Palavras-chave: cinema português; história do cinema, estilo, António Reis e Margarida Cordeiro.

Resumen: En la primera mitad de los años sesenta, António Reis codirigió con César Guerra Leal el cortometraje documental *Do céu ao rio* (1964) sobre el sistema hidroeléctrico Cávado-Rabagão. Además de eso, se le atribuye al dúo la producción de *Alto Rabagão* (1966). Fue montado probablemente a partir de los mismos materiales brutos y con algunas similitudes, sin embargo, en el genérico de esta película no aparece firmado por António Reis. Así, este artículo intentará: 1) esclarecer los destinos y contextos de producción de cada uno de estos cortometrajes; 2) comprender estéticamente las principales diferencias entre ellos, teniendo como referencia principal la relación que se establece con la naturaleza; 3) buscar establecer, a partir de la relación de estos cortometrajes con otras películas de António Reis y Margarida Cordeiro, las principales características de lo que podría considerarse la génesis de un estilo cinematográfico reisiano.

Palabras clave: cine portugués; historia del cine, estilo, António Reis y Margarida Cordeiro.

* Universidade Nova de Lisboa – UNL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IC.Nova, Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações. 1069-061, Lisboa, Portugal. E-mail: alexandra-joaoartins@gmail.com.

Trabalho desenvolvido no âmbito da bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/148652/2019). A autora agradece a Paulo Cunha, ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM)/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e à Fundação EDP.

Submissão do artigo: 7 de julho de 2022. Notificação de aceitação: 30 de agosto de 2022.

Doc On-line, n. 32, setembro de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 113-133.

Abstract: In the first half of the 60s, António Reis co-directed with César Guerra Leal the short documentary *Do céu ao rio* (1964) about the hydro-electrical system of Cávado-Rabagão. Besides this short, another one was credited to both directors, *Alto Rabagão* (1966). Probably edited from the same raw material and with some similitudes, however, the generic of this film was not signed by António Reis. Thus, the present article will attempt to: 1) clarify the destinations and production contexts of each one of these short films; 2) aesthetically understand the main differences between them having as main reference the relationship established with nature; 3) try to establish, from the relationship of this short film with the other films by António Reis and by Margarida Cordeiro, the main characteristics of what could be considered as the genesis of a proper cinematographic style.

Keywords: Portuguese cinema; cinema history; style; António Reis and Margarida Cordeiro.

Résumé : Dans la première moitié des années 60, António Reis co-réalise avec César Guerra Leal le court métrage documentaire *Do céu ao rio* (1964) sur le système hydroélectrique des cours d'eau Cávado-Rabagão. En plus de cela, le duo a également été primé pour la production d'*Alto Rabagão* (1966). Probablement monté à partir des mêmes éléments et avec quelques similitudes, cependant, le générique de ce film n'apparaît pas signé par António Reis. Ainsi, cet article tentera de : 1) clarifier les destinations et les contextes de production de chacun de ces courts métrages ; 2) comprendre esthétiquement les principales différences entre eux, en ayant comme référence principale la relation établie avec la nature ; 3) chercher à établir, à partir de la relation entre ces courts métrages et d'autres films d'António Reis et de Margarida Cordeiro, les principales caractéristiques de ce que l'on pourrait considérer comme la genèse d'un style cinématographique reisien. Mots clés : cinéma portugais ; histoire du cinéma ; style ; António Reis et Margarida Cordeiro.

I. Breve história material de duas curtas-metragens

O presente artigo visa contribuir para o esclarecimento possível em torno da realização da curta-metragem documental *Alto Rabagão*, de 1966, cuja autoria foi atribuída a César Guerra Leal e a António Reis, de acordo com o *Prontuário do cinema português 1896-1989* (1989), de José de Matos-Cruz. No artigo *Notas para uma história material do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro*, também Tiago Baptista (2018) aponta para a possível existência desta curta-metragem como tendo sido realizada por António Reis e outra menção ao filme surge ainda no texto de cariz biográfico *António Reis, nosso mestre*, de Fátima Ribeiro, publicado no mais recente livro sobre o legado professoral de António Reis, *Descasco as imagens e entrego-as na boca* (2020). No entanto, não se encontra referência a este filme na biografia publicada no catálogo sobre a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, *A poesia da terra* (1997).

Em primeira instância, importa contextualizar historicamente este filme na obra cinematográfica de António Reis à época: entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, Reis tinha participado na realização colectiva do filme amador *O auto da Floripes* (1962), numa iniciativa da Secção Experimental do Cineclub do Porto; no início dos anos 60, fora ainda assistente de realização de Manoel de Oliveira

em *Acto da Primavera* (1963); em 1963, tinha assinado, com César Guerra Leal, uma curta-metragem documental rodada na cidade do Porto, financiada pela Câmara Municipal do Porto e intitulada *Painéis do Porto*; e, em 1964, assinava, também em colaboração com César Guerra Leal, o filme *Do céu ao rio* sobre o sistema hidro-eléctrico da barragem do Alto Rabagão, tendo sido “produzido por uma das empresas que foram integradas na Actual Electricidade de Portugal EDP/Empresa Pública” e por César Guerra Leal, como se pode ler no genérico do próprio filme. É necessariamente sobre este último que deverá recair a melhor atenção, já que lhe seguiria *Alto Rabagão* (1966) – datado do ano da cerimónia de inauguração da barragem do Alto Rabagão, realizada no âmbito das comemorações do 40º aniversário do Golpe de Estado de 28 de Maio de 1926¹ –, “um filme de César Guerra Leal”, de acordo com o genérico, e que, de resto, teria propósitos bastante similares: documentar o sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão, tendo sido “patrocinado” pela HICA – Empresa Hidro-Eléctrica do Cávado.

No prontuário coordenado por Matos-Cruz (1989), a realização de ambas as curtas-metragens documentais encontra-se atribuída a César Guerra Leal e António Reis. A curta-metragem *Do céu ao rio* seria, no entanto, um pouco mais curta, com 330 metros de fita, e *Alto Rabagão* teria 600 metros de fita. A estas somar-se-iam ainda outras diferenças entre as curtas-metragens: a direcção de fotografia caberia, no primeiro caso, a Aurélio Rodrigues (também responsável pela direcção de fotografia de *Painéis do Porto*) e, no segundo, a Aquilino Mendes, figura sobejamente mais reconhecida no meio cinematográfico da época, dado que havia colaborado com realizadores como António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto ou Chianca de Garcia. Ainda no que diz respeito à produção, no primeiro caso o laboratório responsável foi o da Ulyssea Filme; no segundo caso, o da Tobis Portuguesa. Outra diferença significativa diria respeito à distribuição e estreia comercial dos filmes: *Do céu ao rio* “foi estreado no cinema Odéon, em Lisboa, em 29 de Janeiro de 1964” (Baptista, 2018: 14); por sua vez, não se verifica qualquer registo relativo à estreia comercial de *Alto Rabagão*.

No entanto, são também manifestas algumas semelhanças, designadamente, ambos os filmes partilhavam, além do objecto principal, a participação, ora na produção, ora na realização, de César Guerra Leal (cujo nome figura em primeira instância), bem como a equipa de locução e direcção musical, estas últimas atribuídas a Fernando Pessa e Francisco Rebelo, respectivamente.

Além da menção de Matos-Cruz, o segundo filme encontra-se inventariado no “Registo de Filmes 1966-1967” do Secretariado Nacional de Informação (SNI), actualmente depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, com a informação de que a produção estaria a cargo de César Guerra Leal e de que a empresa ou distribuidora responsável seria a Doperfilme, constando ainda do catálogo das colec-

1. Embora a barragem tenha sido concluída em 1964, a cerimónia oficial de inauguração só ocorre em 1966, na presença de altas figuras do estado, designadamente Américo Thomaz, à época Presidente da República. Ver Inauguração da Barragem do Alto Rabagão [vídeo], Arquivos RTP, 1966. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/inauguracao-da-barragem-do-alto-rabagao/>

ções patrimoniais da Fundação EDP. Ressalve-se que não existe, nestes dois últimos registos relativos a *Alto Rabagão*, qualquer referência a António Reis, mas apenas a César Guerra Leal.

Também o actual destino dos dois filmes é substancialmente diferente. De acordo com Tiago Baptista, duas cópias do filme *Do céu ao rio* (uma em 16mm e outra em 35mm), além do negativo de som óptico de 35mm, foram depositadas na Cinemateca Portuguesa em 2008, “em muito avançado estado de degradação cromática”, não estando localizado o negativo da imagem original (Baptista, 2018: 14). Ainda de acordo com o autor, em 2013-2014, o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM)/ Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema iniciou um processo de preservação destas cópias e, em 2019, a cópia 35mm foi digitalizada em resolução 4K, resultando num ficheiro DCP. Nos últimos anos, o filme foi exibido pelo menos em dois contextos diferentes, no âmbito do festival Curtas Vila do Conde, em Portugal, e no Instituto Moreira Salles, no Brasil. Por sua vez, uma versão em suporte disco óptico da curta-metragem *Alto Rabagão* encontra-se catalogada nas colecções patrimoniais da Fundação EDP, sendo propriedade da mesma.

Resuma-se, então, a principal diferença: tendo em conta os genéricos de ambos os filmes, bem como as fichas técnicas existentes, em *Alto Rabagão* participa Aquilino Mendes, contando com a Tobis Portuguesa como laboratório e com a Doperfilme como “empresa ou distribuidor[a]” – relacionados com o Secretariado Nacional de Informação (SNI)² –, e não participa António Reis. Aliás, Jorge Luiz Cruz destaca mesmo o exemplo de *Alto Rabagão* como sendo um dos “documentários históricos, oficiais, além dos institucionais, etc.” (Cruz, 2013: 199), financiados ou encomendados pelo Estado à época.

Desde logo, a hipótese que se coloca é a de que *Alto Rabagão* (1966) – mais tardio – se trataria de uma versão oficial de *Do céu ao rio* (1964), não assinada por António Reis, nem pelo director de fotografia, Aurélio Rodrigues. Tal hipótese baseia-se não só nas coincidências técnico-históricas entre os dados encontrados, o objecto e o propósito dos dois filmes, mas também no facto, mais evidente, de que há vários planos que se repetem num e noutro filme e, por vezes, até sequências. Ou seja, tratar-se-iam fundamentalmente de duas montagens diferentes a partir dos mesmos brutos (aos quais se acrescentariam ainda novas imagens em *Alto Rabagão*). Torna-se já evidente que não se encontra qualquer referência à participação de António Reis na curta-metragem *Alto Rabagão*, nem no genérico do próprio filme, nem na ficha técnica constante no catálogo das colecções patrimoniais da Fundação EDP.

2. A título de exemplo, Aquilino Mendes – além das colaborações já referidas – foi premiado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1965 para Melhor Fotografia pelo filme *O trigo e o joio*, de Manuel de Guimarães; a Tobis Portuguesa e a Doperfilme foram responsáveis pela produção dos jornais de actualidades *Imagens de Portugal* entre 1953 e 1970 para o SNI.

Todavia, convém ressaltar aqui a falibilidade de qualquer designação autoral (e, limitámo-nos aqui a uma qualquer atribuição artística e não legal) neste contexto, convocando para tal um excerto de uma carta remetida por António Reis a José Gomes Ferreira, a propósito da realização de *Painéis do Porto*, na qual afirma:

(...) o documentário que rodei o ano passado no Porto, “Painéis do Porto”, está em exibição em Lisboa (...). Tive limitações incríveis com o produtor (...). Inclusive, por usurpação, o produtor ainda figura como co-realizador! Suponho ir avançar a trabalhar em cinema e gostava de rodar o “Delicadezas” se a ideia o não chocasse. O documentário foi rodado praticamente em 5 dias (sem montagem) e não lhe pude dar mais espessura, como gostaria, por o produtor ter deixado bem claro a-priori e a fita ser a metro. (Reis, 1964?).

O que aqui se procura, portanto, não é tanto uma atribuição categórica e definitiva das funções, mas um olhar sobre as principais diferenças estilísticas entre estas duas curtas-metragens – designadamente, a abordagem a um mesmo objecto – para, por fim, se poder responder à questão *por que Alto Rabagão não poderia ser um filme de António Reis*, convocando aí o enquadramento estético, técnico, histórico e político da obra cinematográfica do autor, esta que, em suma, configuraria a composição de um estilo, do seu estilo, ou da sua *assinatura*. Talvez pelas mesmas razões pelas quais a obra *Do céu ao rio não poderia* designar-se *Do rio ao céu* – como foi erradamente nomeada em várias das filmografias de Reis (Baptista, 2018: 14), bem como no prontuário de Matos-Cruz –, se se considerar que a obra de António Reis e de Margarida Cordeiro convoca permanentemente uma atenção visceral ao *terreno*, mais ao físico que ao metafísico, em sentido descendente, e não ascendente. Aliás, *do céu ao rio* é precisamente a *imagem* que abre o filme *Ana* (1982), numa panorâmica vertical que dá conta não exclusivamente do ciclo da água e das suas transformações, mas mais amplamente do ciclo da vida, já que o filme acompanhará os derradeiros momentos de Ana, matriarca de uma família transmontana.

Como nota Tiago Baptista (2018), tanto *Do céu ao rio* como *Painéis do Porto* estiveram praticamente invisíveis desde os anos 60, registando-se apenas alguns comentários breves sobre as duas obras. Tal facto pode decorrer simultaneamente de uma invisibilidade precipitada por António Reis já que, conta Margarida Cordeiro, “disse que aqueles [filmes] não contavam para ele” (in Moutinho & Lobo, 1997: 11), bem como, possivelmente, de um certo desprezo empreendido pela crítica face aos filmes turísticos, reduzindo-os à “promoção de valores políticos e interesses comerciais a coberto de imagens parciais, expurgadas, e aparentemente anódinas” (Sampaio, 2015: 341).

No entanto, ressalva-se a esse propósito a observação de Fernando Lopes, que, de certo modo, reconheceu já nestas duas curtas-metragens o germe daquele que viria a ser o *estilo* de António Reis, tendo, inclusive, “arriscado” ao recomendar posteriormente o filme *Jaime* (1974), no âmbito da actividade do Centro Português de Cinema (CPC).

Tinha visto uma ou duas coisas que o Reis tinha feito, uns pequenos documentários em que ele tinha participado. Tinha ficado muito impressionado com as imagens no meio daqueles documentários turísticos que não eram nada imagens turísticas, mas eram imagens que tinham uma *visão transfiguradora da realidade...* (itálico nosso, in Moutinho & Lobo, 1997: 112).

Essa recusa de um registo mais próximo das *imagens turísticas* prolongar-se-á no tempo, como nota, por exemplo, Eduardo Prado Coelho ao considerar *Trás-os-Montes* (1976) como um “acto de resistência ao olhar turístico sobre a realidade” (Prado Coelho, 1983: 71).

Ainda que num registo híbrido, note-se, porém, que *Do céu ao rio*, ao contrário de *Painéis do Porto*, enquadrar-se-ia sobretudo no género que Luís de Pina (1978) caracterizou como “filme técnico-industrial”, incluindo-se ali os “documentários representativos do labor das empresas e dos serviços” (Pina, 1978: 70).³ Considerada como “o sector mais produtivo da curta-metragem portuguesa”, a produção de filmes técnico-industriais ficou marcada pelos “laivos propagandísticos” e pela “falta de imaginação” (*ibid.*). Contudo, como nota ainda o autor, foi também aí que os novos cineastas encontraram terreno para criar um “cinema diferente” encarando o filme técnico-industrial sob “um ângulo criativo” (*ibid.*).

II. Da natureza ou o paradigma morfológico

De um modo geral, *Do céu ao rio* e *Alto Rabagão* documentam o funcionamento do sistema hidro-eléctrico do Cávado-Rabagão, descrevendo e mostrando os vários escalões, barragens e albufeiras que constituem o sistema; os processos de transformação da água dos rios em energia eléctrica; o processo de construção das próprias barragens; as instalações e a máquina da central; bem como alguns dos aspectos sociais da comunidade local e da assistência prestada pela empresa aos trabalhadores. Contudo, os primeiros minutos de cada uma das duas curtas-metragens constituem um exemplo paradigmático das suas diferenças substanciais e das duas vias enunciadas por Luís de Pina: uma mais criativa e outra mais propagandística, respectivamente. *Do céu ao rio* enceta com um plano de conjunto fixo de um camponês (ou “recoveiro”, como se ouve no comentário em *off*) que puxa um burro carregado, a que se seguem planos de uma borboleta que voa entre o rosmaninho, dos bovinos que pastoreiam, de riachos que correm. Está-se perto da paisagem, está-se *na* paisagem, onde a paisagem deixa de ser paisagem (paisagem, outra, da ordem do turístico) para a natureza se revelar em pequenos blocos, recortes perceptivos⁴ – que,

3. Compreendam-se aqui as limitações de tais designações face à natureza múltipla de e dos objectos. Aliás, como se verá adiante, *Do céu ao rio* apresenta outras intenções, designadamente, em momentos de observação paisagística.

4. Noção explorada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) em torno da obra de arte.

de resto, se podem reencontrar amadurecidamente em *Jaime* (1974), com a força movente dos redemoinhos dos riachos, das corridas em campos de margaridas, do sopro do vento ou do olho do burro. No mesmo sentido, encontra-se já em *Do céu ao rio* a presença de vários animais – burro, ovelhas, bovinos – numa espécie de bestiário que Reis, juntamente com Margarida Cordeiro, irá prosseguir e aprofundar nos filmes seguintes, sobretudo em *Jaime, Trás-os-Montes* (1976) e *Ana* (1982). Aliás, como notou Rogério Rodrigues a propósito de *Ana*:

Os animais tutelares [que] se cruzam na câmara de Elso Roque, devidamente inventariados, quase se transformam um bestiário transmontano: há uma vaquinha que se chama «Miranda» com uma ligação afectiva profunda à Mãe Ana, e um raposo, ovelhas, cabras, perdizes que aos milhares se levantam num vôo nocturno, num pesadelo de «Alexandre» (Manuel Eanes), garnisés, um rebanho de gansos preparados ao longo dos meses expressamente para a fita, cavalos, cães, um vitelo de quinze dias, um gato (in Moutinho & Lobo, 1997: 221).⁵

Nesses primeiros minutos de *Do céu ao rio* é sobretudo a locução de Fernando Pessa que garante o tom *institucional* à curta-metragem, não obstante o facto de que o texto consagra em si uma série de dicotomias (ou talvez questão de dialéctica⁶, termo tão caro a António Reis) entre o *mundo camponês* – com a vida “sempre dura das gentes serranas”, em que o “velho recoveiro” ainda liga “os povos no montanhoso noroeste do país” – e o *mundo moderno* – “com os aviões a avizinhar continentes no globo” e a comparação entre a concessão da construção da barragem e a construção de um favo de mel⁷. É conveniente relembrar, a este propósito, a participação intensiva de Fernando Pessa enquanto locutor em diversos filmes de cariz documental, incluindo obras realizadas por Manoel de Oliveira no final dos anos 30, como *Miramar*, *Praia das Rosas* (1938) ou *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), mas também em filmes de actualidades como, por exemplo, *Angola* (1961), produzido pela Agência Geral do Ultramar.

Por sua vez, os minutos iniciais de *Alto Rabagão* são construídos a partir de imagens aéreas da barragem e das albufeiras, que colocam em evidência a grandeza e a imponência daquela construção, num movimento semelhante ao do de *reconhecimento de território*. Aliás, como nota Paul Virilio a propósito das imagens aéreas em tempos de guerra e das implicações ideológicas do uso desse dispositivo, “a olho

5. Embora Rodrigues se refira a *Ana*, também em *Jaime* se encontram o burro, o cavalo, o gato, a cabra, bem como em *Trás-os-Montes* e *Rosa de Areia*, sendo vários os autores que mencionam essa presença nos filmes da dupla. Cf. Moutinho & Lobo, 1997.

6. Acompanhar-se-á, adiante, a proposta metodológica de Eisenstein (cf. Eisenstein, Sergei. 1977. *A Dialectic approach to film form*. Em *Film form: essays in film theory* (ed. orig. 1929), 45-63. Nova Iorque e Londres: Ed. Harvest/HBJBook).

7. “Em 1945, com os aviões a avizinhar continentes no globo, o velho recoveiro continuava ainda a ligar os povos no montanhoso noroeste do país que com seus rios em zona de grande pluviosidade contém a maior riqueza destas terras: a energia das suas águas. Outorgada a concessão, foi como se tivesse surgido mais um favo de mel a adoçar a vida sempre dura das gentes serranas”.

nu, o imenso campo de batalha que tinha diante de si não parecia ser formado por nada, nenhuma árvore ou vegetação, nem água, nem sequer terra, esvaziada do corpo-a-corpo” (Virilio, 2019: 39). Embora aqui a questão conjuntural não se coloque evidentemente nos mesmos termos, estas imagens distantes, totalizadoras do território, operam de modo semelhante, resultando numa supressão das singularidades do mesmo, isto é, daquela *terra*. Postula-se, assim, o primado do puramente visível, da objectificação do território, ao invés de uma experiência sensível, esta que António Reis defendia em jeito imperativo: “tu sentes é o fenómeno físico do vento, esteticamente” (in Moutinho & Lobo, 1997: 270).

Na segunda versão, o comentário em *off* reforça as condições da imagem – “estamos a sobrevoar as serras do Larouco e do Barroso, onde nasce o rio Cávado e o seu afluente Rabagão (...)” – ao mesmo tempo que elogia de forma incontestável a construção da barragem – “(...) hoje completamente aproveitados para a produção de energia eléctrica graças às obras realizadas nos últimos 20 anos pela Hidro-Eléctrica do Cávado”. Em todo o filme evidencia-se a ausência de imagens do campesinato, dos animais, dos *povos* ou das *gentes*, senão dos operários em trabalho, deslocados para aquele fim: a construção do sistema hidro-eléctrico, imagem do progresso.

O filme prossegue o registo documental puramente descritivo, mostrando e relatando o processo da construção e funcionamento da barragem – desde a explosão da pedreira, a produção de cimento, o próprio sistema hidro-eléctrico, ao contexto social – enaltecendo a grandiosidade da obra – “(...) alojar milhares de pessoas (...)”, “(...) cadeia ininterrupta de camiões com atrelados transportou mais de 250 mil toneladas de cimento”, “(...) assim a água foi cobrindo 2.200 hectares”. Embora se verifique a “transformação da paisagem a léguas”, há uma afirmação clara das vantagens daquela construção que transforma “energia inútil” em útil e que permite “guardar água da chuva para anos mais secos”. Assim se justifica que, aos “terrenos amanhados durante séculos pelas gentes serranas”, estejam “destinados agora novos fins igualmente nobres e produtivos”.

Em *Do céu ao rio*, que assumiria formas manifestamente mais criativas, César Guerra Leal e António Reis prosseguem uma abordagem dicotómica entre antigo-moderno, rural-industrial, natureza-artifício, expressando, desse modo, uma aproximação crítica das consequências da construção da barragem. Ora, interessava mais uma observação e uma descrição dos fenómenos naturais, nomeadamente das suas formas – como a água que serpeia “calmamente aqui para ali tombar em cachoeira” –, e simultaneamente uma sugestão das consequências da construção da barragem e, mais genericamente, da exploração da natureza pelo homem – o “génio” que “aprisiona para sempre cada curso de água”, que “transforma os vales em lagoas imensas” e que deseja “descobrir os segredos das nuvens e da neblina” para os “aproveitar em prol da humanidade”. E prossegue: “Claro que a ruidosa sinfonia do trabalho deu cabo da tranquilidade que dantes reinava nestas paragens *onde a silhueta de uma ou outra árvore foi substituída pelos vultos das muralhas, andaimes e guindastes que se avolumam dia-a-dia*” (itálico nosso).

Contrariamente a *Alto Rabagão*, este texto dito em voz *off* reveste-se assim de um cariz literário, recorrendo designadamente a figuras metafóricas, e os cineastas

privilegiam, de novo, as formas – da silhueta de uma ou outra árvore, dos vultos dos andaimes que se avolumam – e, de novo, a natureza. E não é facto de somenos importância quando, a propósito da obra de Reis, se afirma a (ausência da) silhueta de uma ou outra árvore. Como o próprio dizia, “[m]esmo a sombra de uma árvore era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária” (in Moutinho & Lobo, 1997: 242) e, portanto, é preciso ler a *realidade* da paisagem, “simultaneamente a beleza da paisagem, o aspecto económico da paisagem, o aspecto geográfico político da paisagem” (in Moutinho & Lobo, 1997: 259). Paisagem essa, de que trata Jacques Rancière, que é reflexo de uma ordem social e política e que quase sempre requer aí historicamente uma leitura entre camponeses e aristocratas, entre lazer e trabalho, entre público e privado (Rancière, 2020). As próprias palavras não são alheias a esta *política da paisagem*, por exemplo, quando se recorre ao termo *muralha* para referir os muros de betão da barragem, colocando em evidência o carácter divisório – divisão territorial e belicista – daquela construção.⁸

Assim, apesar do título e dos propósitos, o *primeiro plano* de *Do céu ao rio* é o da copa de uma árvore – talvez uma das tais que sucumbiram – cujas folhas esvoaçam sopradas pelo vento (o fenómeno físico do vento...), como esvoaçam depois os ramos do rosmaninho. É particularmente relevante que a copa de uma árvore surja no plano inicial do filme, reforçando o carácter primordial da natureza: *no princípio* era uma árvore – antes do homem, antes da civilização, antes da industrialização. Assim, e privilegiando essa sequência inaugural de elementos naturais, os autores inscrevem o acontecimento – a construção do sistema hidro-eléctrico – numa dimensão geológica do tempo, e não meramente histórica, que ultrapassa largamente os propósitos da curta-metragem. Uma tal dimensão é também convocada pelos desenhos *metamórficos* do genérico, de viés artístico (igualmente suprimidos em *Alto Rabagão*), cujos veios ondulantes e circulares se assemelham simultaneamente ao grafismo dos cursos das correntes hídricas e à textura do interior de uma árvore.

Paul Cézanne duvidava de que os camponeses soubessem o que seria uma paisagem. Sabiam – dizia – o que era uma árvore, “o que está semeado aqui, além”; “perante um amarelo sentem espontaneamente o gesto da colheita que terá de começar; tal como eu, que perante o mesmo matiz de amadurecimento devo por instinto saber pôr na tela o tom que lhe corresponde e fará ondular um canteiro de trigo” (in Gasquet, 2016: 75-76). António Reis e Margarida Cordeiro afirmavam-se também como “camponeses do cinema” (in Moutinho & Lobo, 1997: 258), porque trabalhavam, como aqueles outros, durante o tempo da jorna, sob as mesmas condições climáticas, mas também, poder-se-ia acrescentar, porque souberam *ler* a terra, expressando na *tela*, a tonalidade de um certo amarelo torrado que *fará ondular* uma

8. Essa *imagem* da muralha – literal e metafórica – que dá conta da distância entre, por um lado, Trás-os-Montes, os seus camponeses e seu modo de vida em vias de extinção (como nota o realizador numa entrevista de 1975), e, por outro lado, os poderes centrais e do “progresso”, adensar-se-á no filme *Trás-os-Montes* (1976), no qual António Reis e Margarida Cordeiro adaptam uma passagem de um conto de Franz Kafka intitulado justamente *A muralha da China* (1936). Essa primeira parte do conto trata sobretudo duas figuras: a pequena cidade, que permanece imutável face à queda de soberanos, de dinastias e até à destruição da capital, e a capital, donde chegam todos os altos funcionários à pequena cidade.

seara ou então de um certo branco abrasivo que *fará congelar* a água, aludindo-nos especificamente a duas cenas de *Trás-os-Montes* (1976). Sendo Margarida Cordeiro de Trás-os-Montes, foi também isso que lhes permitiu, como nota António Reis, “destruir o conceito de *décor* e passar directamente para a Natureza” (in Moutinho & Lobo, 1997: 278). Porém, já há em *Do céu ao rio* – filme co-realizado cerca de doze anos antes de *Trás-os-Montes* – algo que se prepara nesse sentido, como tão bem reconheceu Fernando Lopes quando aí viu mais do que imagens turísticas. A natureza não serve como pano de fundo ou cenário para a construção de uma barragem, assumindo uma presença – quer pelos enquadramentos, quer pela duração – tão forte quanto a da própria barragem, em figuras que revelam a problemática primordial e oculta que transcorre o filme: a relação entre a ancestralidade e a modernidade. Tal relação é explorada também a um nível formal, contrapondo-se a organicidade e cor *viva* dos elementos da natureza – as tonalidades verde da erva, magenta da urze, azul do céu – e a rigidez e a cor *neutralizada* das grandes construções em betão, a cor asséptica das batas brancas.⁹

A sequência inicial dedicada aos elementos naturais – que, de resto, não se encontra na curta-metragem subsequente *Alto Rabagão* – joga-se na construção de *raccords* (isto é, ligações) de formas. À *linha* da montanha que atravessa o plano na diagonal, da esquerda para a direita, de cima para baixo, segue-se um plano, *em espelho*, atravessado por uma linha da montanha na diagonal, da direita para a esquerda, de cima para baixo, demarcando igualmente a imagem, que agora *confunde* as formas arredondadas das nuvens e dos penedos. Às *linhas* dos carreiros que conduzem o curso da água seguem-se as linhas que serpenteiam (ou ondulam), em socalco, nas margens da albufeira, a que se seguem as *linhas* da micro-ondulação causada pela força do vento nas águas, desdobramento de tudo em tudo – *do céu ao rio* –, metamorfose contínua, do plano molar ao plano molecular, dos macro-cosmos aos micro-cosmos.¹⁰ Um plano geral que corta para um plano próximo e a continuidade das formas traz os elementos para uma escala partilhada: a do enquadramento – é essa a força do cinema.

Dada a ontologia da imagem cinematográfica, não se poderia reclamar a metamorfose das formas num plano único – como acontece, por exemplo, no domínio da pintura ou do desenho (poder-se-ia, ainda assim, reconhecer nas formas captadas o seu potencial metamórfico, i. e., as nuvens, de resto, como acontece fora de qualquer dispositivo cinematográfico). Isto é, se num desenho, uma linha, *a mesma* linha, pode ser simultaneamente, num mesmo *quadro*, o contorno de uma nuvem e de uma onda, num filme seria a montagem (em sobreposição ou em justaposição) que permitiria essa metamorfose. São desta dimensão, metamórfica, as sequências já evocadas de *Do céu ao rio*, tal como a *ligação* entre a linha do contorno das montanhas e a

9. Considere-se, a este propósito, os semelhantes jogos de expressão cromática utilizados em *Jaime* entre exterior/interior, bem como a clínica presença das batas brancas, a água como conduta de um filme ou ainda os movimentos sobre a superfície reticular dos desenhos, ora reencontrados nas linhas de alta tensão, como se verá.

10. “Mas, pessoalmente, a Margarida e eu, tentamos uma dialéctica entre o microcósmico e o macrocósmico no cinema. É sempre assim” (Reis in Moutinho & Lobo, 1997: 273).

linha dos desenhos das barragens, em que se ensaiava já a sequência que em *Jaime liga* a linha de contorno das montanhas, a linha dos registos vitais de Jaime Fernandes e a linha do dorso de um animal.¹¹ A montante desta dimensão metamórfica da montagem encontra-se a tal *visão transfiguradora da realidade* de que falava Fernando Lopes a propósito dos primeiros filmes de António Reis, co-realizados por César Guerra Leal, e que diz respeito ao estilo do realizador, como se tentará demonstrar adiante.

Antes, retome-se aqui a imagem das nuvens, a que António Reis e César Guerra Leal dedicam exclusivamente dois planos panorâmicos, seguidos, como quem observa os fenómenos da natureza a partir de uma “perspectiva viva” (Goethe, 2012: 46): o primeiro, da esquerda para a direita e o segundo a contra-pêlo (também estes ausentes de *Alto Rabagão*). Não tendo como preceito a classificação destas nuvens a partir dos estudos de Goethe, repare-se no título do ensaio do autor alemão, incluído em *O jogo da nuvens: Camarupa, “nome de uma divindade indiana que se diverte a mudar as formas”* (Goethe, 2012: 32). Na introdução à edição portuguesa, João Barrento destaca duas ideias centrais no pensamento de Goethe: a de que a natureza vista é “como um organismo em permanente mutação” e a de que, na natureza e na arte, “as partes e o todo não se relacionam segundo um modelo ‘estrutural’, mas antes segundo um paradigma ‘morfológico’, que pressupõe uma noção de forma como formação (*Bildung*) ou transformação (*Verwandlung*)” (Goethe, 2012: 10). O autor afirma ainda que as nuvens são, para Goethe, seres “certamente animados, ‘reagindo’ às solicitações, quer uns dos outros, quer da Terra e da sua força de atracção” e que, como tudo na natureza e na arte, “são formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica” (Goethe, 2012: 11).

Esta passagem pelo pensamento de Goethe permite-nos algumas aproximações em torno da curta-metragem *Do céu ao rio*. Em primeira instância, a assumpção de que sendo todas essas formas, *trans*-formas, se constituem, assim, como elementos de uma coreografia cósmica, que nos é revelada no filme, quer através da montagem, como já vimos, quer através do comentário lido em *off*, sobretudo na descrição do curso da água – que desce pela encosta, *transformando*-se em riachos, e depois, em regatos, reagindo, desse modo, às *formas* da terra, que servem inclusivamente como ensinamentos ao homem para a construção das formas da barragem, como se diz a dada altura no filme. Se Jacques Rivette designou o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro como “pré-socrático” (in Moutinho & Lobo, 1997: 278) é porque lhes reconheceu “uma mais directa, empírica e não-simbólica maneira de pensar” (Kirk, Raven & Schofield, 1994: 1) e uma ligação primordial com a natureza como modo de compreensão do mundo. Essa coreografia cósmica,¹² que já aqui se insinuava, atravessa toda a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, desde o caos-

11. A questão da metamorfose, sobretudo em *Jaime*, é comentada por Manuel Guerra no texto *Da Atenção Ardente* (in Bogalheiro & Guerra, 2020: 123-127).

12. Aqui no sentido generalista caracterizado por Alexander von Humboldt: “O principal impulso que me conduziu foi o sério esforço para compreender os fenómenos dos objectos físicos na sua ligação geral, e para representar a natureza como um grande todo, movido e animado por forças internas” (2005: 11).

-cosmos em *Jaime*; da mãe-Ana que é mãe-natureza em *Ana*; a *Rosa de Areia*, em que se é atirado para um espaço-tempo não delimitado, não localizável – “flutuamos no Universo como um grão de poeira flutua no ar da manhã” – e sobre o qual disse Regina Guimarães querer-se “testemunho sereno dum enfeudamento no Cosmos” (in Moutinho & Lobo, 1997: 234).

Por fim, a ideia de que a relação entre as partes e o todo se estabelece segundo um paradigma morfológico, ou seja, de que a condição da forma não é fixa, mas movente e mutável. De acordo com Maria Filomena Molder, é nas transformações que se reconhece a forma e a “verdadeira realidade de uma coisa, exprime-se, e ao exprimir-se, mostra-se, desenvolve-se a si própria, quer dizer, a verdadeira realidade de uma coisa aparece” (Molder *apud* Barrento in Goethe, 2012: 20-21). Poder-se-ia ainda entrever que a leitura de Molder do método goethiano se aproxima de certo modo da abordagem ao filme *Jaime*, do qual se destaca o carácter *inesperado* dos acontecimentos sugeridos pela montagem não-causal, acompanhando o aforismo de Robert Bresson: causas que seguem os efeitos (Molder in Bogalheiro & Guerra, 2020).

Se aqui nos detemos fundamentalmente sobre os primeiros minutos da curta-metragem *Do céu ao rio* é porque, por um lado, tal sequência e a maioria dos planos não integram o filme outro – *Alto Rabagão* –, constituindo, por isso, uma diferença liminar entre ambos. Por outro lado, porque permitem reconhecer o estilo, sob o ditado da metamorfose, de António Reis, com particular atenção à natureza, adoptando uma visão quase animista do cinema, revelando a *anima*, isto é, o movimento, o princípio vital, enfim, a alma das coisas,¹³ das nuvens, dos riachos, das “feuilles qui bouge!”, como exclamavam os primeiros espectadores dos filmes dos irmãos Lumière.

O que nos surpreendeu foi que, por vezes, as coisas se tinham transformado, encontrávamos outra coisa tão intensa quanto aquilo que esperávamos e que podia completamente comutar. E para nós isso era fantástico, porque era a *vida das formas*, um movimento espiritual demasiado cheio e demasiado profundo (itálico nosso, Reis in Moutinho & Lobo, 1997: 271).

A expressão convocada por Reis, mas que é também lembrada noutros testemunhos e declarações, com esta e outras variações, remete especificamente para um conceito criado por Henri Focillon: a vida das formas. Renegando as dicotomias convencionais entre matéria-espírito, forma-conteúdo, até mesmo efémero-eterno ou local-universal, o autor defende que as formas de uma obra engendram a obra de arte, não a designam e que, contrariamente ao signo, que significa, as formas signi-

13. Considere-se aqui a proposta de Jean Epstein: “Uma das maiores potências do cinema é o seu animismo. No ecrã, não há natureza morta. Os objectos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas, como este Etna, significam. Cada acessório torna-se numa personagem. Os cenários fragmentam-se e cada um dos seus pedaços ganha uma expressão particular. Um panteísmo surpreendente renasce no mundo e preenche-o até rebentar” (Epstein, 1974: 134).

ficam-se; têm um sentido, um valor particular e uma qualidade fisionómica. Logo, assim que aparece, a forma pode ser *lida* de várias formas; é múltipla e, como tal, pode sobreviver à morte do seu conteúdo (Focillon, 2020).

De acordo com Focillon, as formas plásticas estão sujeitas a dois princípios: o das metamorfoses, que as renova perpetuamente e que permite que componham vidas novas (Focillon, 2020: 12), e o dos estilos – historicamente determinados – que tendem sucessivamente a experimentar, cristalizar e desfazer as relações entre formas (Focillon, 2020: 10). Porém, Focillon traça uma diferença fundamental entre o estilo (absoluto) como qualidade superior de uma obra de arte, valor eterno, exemplo e fixidez das formas, reconhecimento do que há de estável e universal, e um estilo (variável) como conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca, mas de que se procura a harmonia, se faz e desfaz com diversidade. Além dos elementos formais, um estilo é constituído, sobretudo, por “uma série de relações, uma sintaxe” (Focillon, 2020: 13). Um estilo seria, então, o resultado da constituição de um sentido interno enquanto *modo* de composição *das* frases e *entre* frases, e, no caso do cinema, *dos* planos e *entre* planos, que atravessaria cada obra de modo transversal.

III. Em busca de um estilo *reisiano*

No texto *The status of style* (1975), Nelson Goodman apresenta o estilo como sendo, metaforicamente, “uma assinatura”, que é “captada, por norma, sem que seja possível analisá-la através dos diferentes aspectos que a compõem” (Goodman, 1975: 807). Ou seja, um estilo reconhece-se no seu todo, podendo, segundo o autor, determinado aspecto ser ou não indicativo quando combinado com outro (sejam estes formais, temáticos, históricos, etc.). Para Goodman, as propriedades são estilísticas quando associam um trabalho com um e não outro artista ou período – *carácter daquilo que é próprio, o que determina a identificação da coisa consigo, pedreidade da pedra* – mas nem todas as propriedades que determinam o autor ou o período são estilísticas (i. e. legenda, assinatura literal ou até as componentes químicos de determinada matéria). Assim, são consideradas estilísticas as propriedades que se apresentam como “aspectos daquilo que o poema diz, exemplifica ou expressa” (Goodman, 1975: 807), ou seja, aspectos simbólicos, como designa o autor. Não se trata, pois, aqui de um simbolismo exterior à obra, mas de um simbolismo *da* obra, isto é, os determinados aspectos considerados estilísticos devem ser representativos do sentido conjunto da obra. Logo, para o reconhecimento de um estilo *reisiano* interessam menos os elementos para-filmicos – determinações históricas, técnicas – anteriormente citados (atribuição de autoria, etc.) do que os próprios filmes, o que nos conduz a uma outra assumpção: um estilo só poderá ser *reconhecido* e jamais conhecido, obrigando necessariamente a um olhar retrospectivo. Quer isto dizer que só será eventualmente possível reconhecer a *assinatura* (metafórica) de Reis num dos primeiros filmes de Reis a partir dos filmes realizados posteriormente, em colaboração com Margarida Cordeiro. A tal respeito, um esclarecimento é necessário: não se pretende aqui ignorar o carácter fundador do encontro entre António Reis e

Margarida Cordeiro para o cinema da dupla, antes procurar sinais entre um e outros filmes que permitam reconhecer a obra em análise e que, em última instância, constitui a missiva do ensaio, reconhecendo-se assim uma limitação.

No campo dos estudos cinematográficos, e reconhecendo as especificidades do meio, Béla Balázs apresenta uma definição de estilo no cinema no seio de uma proposta mais alargada da câmara criadora, produtiva (tal como a montagem), que permite desvelar a “imagem escondida” por via de um “desenho-advinho” que é a composição-enquadramento (Balázs, 2011: 213): é a “sua imagem [da câmara] que dá às coisas a expressão que elas têm” (Balázs, 2011: 217) no filme. Para o autor, no cinema, como na música, são possíveis múltiplas variações sobre uma impressão visual dada (Balázs, 2011: 217-218), logo, qualquer impressão captada e tornada imagem, ou som, é já expressão (Balázs, 2011: 206).

É na singularidade de tais variações que reside a autenticidade do estilo “da imagem, e não o do motivo”, sendo que é “o enquadramento que dá um estilo à imagem” (Balázs, 2011: 218). O estilo do motivo não coincide necessariamente com o estilo da imagem, podendo, por exemplo, um edifício moderno ser filmado de forma barroca e vice-versa. “A câmara não cria nenhuma forma original, mas descobre, vive, interpreta a existente” (Balázs, 2011: 219), afirmando-se, por isso, como meio fértil para as variações e as metamorfoses já supra-mencionadas. Porém, “o enquadramento mais significativo não é suficiente para dar à imagem todo o seu sentido no filme”, sendo, em última instância, “determinado pelo lugar da imagem entre as demais imagens” (Balázs, 2011: 221). Pese embora uma imagem seja já um quadro, uma frase, um todo que se exprime, Balázs ressalva a importância do valor relacional para a (in)determinação de um sentido, havendo variações substanciais consoante as imagens que seguem e precedem umas e outras. Em suma, embora o autor considere o enquadramento como matriz de um estilo, o seu valor é, ainda assim, relacional, logo, o que constitui um estilo é o modo dessa relação entre as partes e entre as partes e o todo, indo ao encontro das propostas de Focillon e de Goodman. Esta relação é de particular relevância se considerarmos que, para António Reis, o cinema é questão de *dialéctica*: “dialéctica de luzes”, “dialéctica entre imagem e som”, “dialéctica entre o macro-cósmico e o micro-cósmico” (in Moutinho & Lobo, 1997).

O que nestas leituras sobre o estilo parece particularmente pertinente para o que aqui se propõe é que, se um estilo se funda na inter-relação, independentemente de dois filmes apresentarem várias imagens, e até sequências, idênticas (incluindo necessariamente os enquadramentos), o seu estilo pode ser radicalmente diferente, na medida em que estes só se apresentam como estilisticamente relevantes se forem simbólicos da obra e se, por sua vez, esses aspectos puderem ser reconhecidos noutras obras do mesmo autor. De resto, é esse mesmo reconhecimento ou captação, em cada obra de um autor, que permite a determinação daquelas que podem ser consideradas como propriedades estilísticas.

Anteriormente procurou-se identificar algumas das que seriam as propriedades de um estilo reisiano: “lei da metamorfose” (Helder *apud* Guerra in Bogalhei-

ro & Guerra, 2020: 126),¹⁴ dialéctica, bestiário, natureza, cosmos, *raccords* (isto é, ligações) formais e/ ou cromáticos, movimentos panorâmicos, grandes planos/ planos gerais, entre outras. Luís de Pina refere-se ao estilo da dupla como sendo “um cinema sem história, poético e sedimentar”, opondo-o ao “cinema de prosa, narrativo, discursivo” (in Moutinho & Lobo, 1997: 178). Por sua vez, Bénard da Costa, em *Histórias do cinema* (1991), destaca o olhar panteísta e telúrico da dupla, associando-o a realizadores como Aleksander Dovjenko ou Sergei Paradjanov, com particular atenção aos saberes antigos e às raízes milenares; o “ténue fio narrativo” de *Trás-os-Montes* (1976) e a fusão entre primitivismo e modernidade (1991: 155) e, em *Ana* (1982), uma visão simultaneamente “cosmocêntrica e antropocêntrica, com o homem como único sujeito possível de religação” (Bénard da Costa, 1991: 167). Tendo acompanhado a produção poética e fílmica de António Reis e Margarida Cordeiro¹⁵, Eduardo Prado Coelho ressalva a “fidelidade” a uma “visão do mundo”, a deslocação temporal, e a riqueza de “símbolos, lendas, ritmos, que se vem inscrever (...) sobre o corpo da terra” (Prado Coelho, 1983: 72). Quanto a *Ana*, o mesmo sublinha “a *dialéctica interior* que é feita de jogos de compensações entre as várias formas presentes nas imagens, entre as várias cores, entre os vários sons, entre os vários movimentos” (Prado Coelho, 1983: 149).



Figura 1 - Do céu ao rio (1964) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

14. A expressão foi retomada, a propósito de António Reis, por Manuel Guerra a partir de um texto de Herberto Helder, cuja lei da metamorfose sugere presidir ao princípio da criação.

15. De acordo com correspondência consultada, Eduardo Prado Coelho terá mesmo visto, inclusivamente, a primeira curta-metragem de António Reis com César Guerra Leal.



Figura 2 - Trás-os-Montes (1976) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema



Figura 3 - Do céu ao rio (1964) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema



Figura 4 - Jaime (1974) | Direitos reservados. Fonte: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

O que parece acontecer em *Alto Rabagão* é que essa *unidade* ou *harmonia* alcançada em *Do céu ao rio* a partir de um método *dialéctico* – não só entre planos, mas entre seqüências, não só formal, mas também temática – fica *comprometida*, ainda que um plano tenha expressão própria como, por exemplo, o grande plano contra-picado do operário que leva o apito à boca para depois o assobiar e que surge em ambas as curtas-metragens.

Todavia, não deixa de ser curioso que em ambas as versões do filme este seja um dos raros grandes planos de um rosto: o de um operário, ao passo que as demais figuras surgem como que anonimamente. Há um rosto para o operário engrandecido pela posição ligeiramente contra-picada da câmara e que o isola num espaço sem referenciais – espécie de canto ao trabalhador¹⁶, figura que pontua a poesia de António Reis desde o início da sua produção poética publicada, designadamente em *Cha-*

16. Talvez influenciado pelo cinema soviético, como repara Alain Bergala a propósito da primeira curta-metragem de Jean-Luc Godard, *Opération Béton* (1955), também esta em torno da construção de uma barragem, à semelhança de *Do céu ao rio* (1964): “Na maioria das vezes, os trabalhadores são filmados como se fossem formigas, com excepção de alguns planos contra-picados em que Godard evoca claramente os filmes russos que viu na Cinémathèque e enquadra os trabalhadores suíços como heróis proletários” (1990). Publicado originalmente no número “Spécial Godard 30 ans depois”, dos Cahiers du cinéma, em Novembro de 1990 e republicado no website do festival Il Cinema Ritrovato. Disponível em <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/operation-beton/>. Recorde-se também que o segundo filme realizado por Manoel de Oliveira, ainda sob os nomes do meio – Cândido Pinto, é *Hulha branca* (1932), um documentário sobre a Central Hidro-Eléctrica de Ermal, em Rio Ave.

mas (1947), onde se pode ler “Cantar os braços nus de pelos hirsutos/ Que movem alavancas e lançam carvão nas caldeiras...” (Reis, 1947: 37), mas também noutros exemplos da sua obra poética. A técnica do cinema permite agora, e desse modo, revelar a dimensão atlântica destes homens anónimos – “(...) É por ser mediano de estatura/ e não ter músculos possantes que duvidas? // Já te disse:/ Aquele homem que ali vai e que tu vês/ – é um atlante (...)” (Reis, 1947: 57). E embora a figura do operário não seja uma constante no cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, surge também no filme anterior de António Reis e César Guerra Leal, *Painéis do Porto* (1963), bem como, de forma particularmente significativa, na panorâmica que circunda os rostos de mineiros e camponeses na *domus* de Bragança em *Trás-os-Montes* (1976). Sobre esses, disse António Reis, em entrevista:

Quando eles ocupam a *domus*, sem líder, com uma força comunitária e quase sem falarem, têm a beleza e a grandeza das grandes figuras a que tiramos o boné nos museus, que nós exaltamos nas revoluções. E eles, sem dizerem uma palavra, têm a força de dizerem o que valem, o que são e o que protestam. E não falarão, mas a força do rosto deles é de tal ordem que é preciso saber que é mesmo seres humanos que liquidam [...]. Para nós, eles têm essa força espantosa de comunidade, de ancestralidade e de uma violência latente que se há-de fazer sentir, quer queiram, quer não queiram, no momento oportuno (1975).¹⁷

Em *Alto Rabagão*, o grande plano do operário é precedido de uma sequência de planos de análises laboratoriais e de exames médicos aos trabalhadores. O plano imediatamente anterior é de uma mão, saída de uma bata branca, que gira um manípulo de uma máquina, como quem dá início à demolição da pedreira que se vê de seguida. Em *Do céu ao rio*, a sequência que precede este plano incide sobre as características naturais daquela zona geográfica, sendo o plano imediatamente anterior ao do apito, o de uma mão que forja, em brasa, uma placa de cimento. A mão com a forja surgirá novamente, já perto do final do filme, agora em plano médio, com o homem agachado. Embora não haja som diegético (em nenhuma das versões montadas), as sequências até aqui descritas revelam da *sonoridade visual*, qual sinfonia – Marcel Martin refere-se a *Trás-os-Montes* (1976) como uma “espécie de partitura sonhadora e prenante, uma sonata para o pranto do vento e a litania das vozes” (in Moutinho & Lobo, 1997: 191) –, que é expressa através da proximidade da câmara aos acontecimentos, isto é, de grandes planos ou planos médios (o ventanear da árvore e dos arbúsculos, o ondular da água, o crepitar da solda, o sibilar do apito, o explodir da pedreira, o revolver dos calhaus, etc.) e que, mais uma vez, contribuem para reforçar a lógica de conflitualidade referida. De facto, tal *sonoridade visual* parece fazer contra-ponto à voz *off* e ao texto.

17. Entrevista concedida a António-Pedro Vasconcelos, no âmbito do programa Temas e Problemas, exibido a 17 de Setembro de 1975, sobre a realização de *Trás-os-Montes* (1976) [vídeo], Arquivos RTP. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/domus-braganca/>

Atente-se ainda noutras sequências de *Do céu ao rio*, ausentes da montagem de *Alto Rabagão*, designadamente numa série de planos que tem como elemento central o conflito entre as *formas* do rio e das montanhas e as das torres e das linhas de alta tensão. Num plano panorâmico picado, em que o rio e as montanhas ocupam cerca dos $\frac{3}{4}$ superiores do plano, as torres e linhas de alta tensão surgem na outra parte, inferior. Não só se torna evidente um conflito de volumes em que os elementos naturais se agigantam perante as linhas (e ainda que estas se encontrem em primeiro plano) mas também um conflito gráfico entre as *formas informes*, irregulares, das montanhas e as formas geométricas das linhas verticais das torres e das linhas horizontais dos cabos. Entre planos, a mesma lógica conflitual pode ser encontrada. Num primeiro plano geral, a conduta da cimenteira surge como uma linha ínfima que atravessa a serra, a que se segue um grande plano contra-picado de uma conduta. Pouco depois surge uma sequência de mais de uma dezena de planos de torres de alta tensão, de variadas perspectivas (com os planos próximos a contribuírem para expressar a percepção da escala a olho humano, i.e., um plano contrapicado da torre de alta tensão), que colocam em evidência a transformação da paisagem (formas orgânicas-formas geométricas), com as linhas de alta tensão a cruzarem as serras. Não é, pois, fortuito que a epígrafe do ensaio de Eisenstein intitulado *Uma abordagem dialéctica à forma filmica* seja da autoria de Goethe – “na natureza, nunca vemos alguma coisa isolada, mas tudo em relação com outra coisa qualquer que esteja perante, ao lado, debaixo ou por cima dela” (1977: 45) –, já que o método dialéctico aí proposto pelo realizador soviético se aproxima, de forma clara, quer da lógica das metamorfoses proposta por Goethe, quer do princípio das metamorfoses proposto por Focillon, anteriormente evocados neste texto.

Considerações finais

Do céu ao rio testemunha esse primeiro encontro mediado e primordial com a paisagem serrana, algo que se viria a consolidar nos filmes seguintes, e revela a atitude estética do cineasta que não procura objectivar, totalizar ou representar a paisagem de um modo ilustrativo, mas “passar directamente” à natureza, conhecer-lhe os meandros, organizá-la em sensações através de formas, texturas, cores, movimentos. Testemunha, assim, a construção de um singular trabalho do olhar – a tal *visão transfiguradora da realidade* – estabelecendo também uma diferença face às participações de António Reis, entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, em *O auto da Floripes* (1962) e *Acto da Primavera* (1963), cuja abordagem estava efectivamente mais próxima da etnografia, visando registar a tradição da representação popular. Por um lado, tal relação com a natureza – incluindo a paisagem, mas não se subsumindo a esta – viria a caracterizar o cinema de Reis que, como nota Pedro Costa, tem uma “sensualidade quase animista” (in Moutinho & Lobo, 1997: 67) que não encontrará noutros cineastas portugueses. Aliás, é o próprio António Reis que, em entrevista, afirma que:

Há o menino e a avó porque também há... O nosso rigor também vai a uma fraga e a uma erva. Se quiseres, a uma sombra e a uma luz. Não damos privilégio ao menino e à avó. Uma árvore tem o mesmo privilégio. Uma seara tem o mesmo privilégio (1981).¹⁸

Por outro lado, uma certa experimentação formal reforça a ideia de Luís de Pina de que o princípio propagandístico destes documentários era muitas vezes subvertido pelos realizadores para esse fim.

Como quem destrinça os mistérios de um quadro por identificar – de que não há, no caso, sequer *imagem original* – procurou-se contribuir para o esclarecimento possível sobre a autoria e os destinos de cada obra, expondo as principais diferenças *simbólicas* entre as curtas-metragens *Do céu ao rio* (1964), de César Guerra Leal e António Reis, e *Alto Rabagão* (1966), de César Guerra Leal. Não obstante o facto de as duas primeiras curtas-metragens de Reis terem sido co-realizadas por César Guerra Leal e a restante obra realizada juntamente com Margarida Cordeiro, procurou-se ainda mapear alguns dos elementos que poderão ser característicos de um estilo reisiano e que, como tal, se poderão encontrar nas várias obras realizadas ao longo do tempo, uma vez que “o estilo é esse nascer continuado e refractado, esse nascimento reencontrado em matérias adequadas à essência, esse nascimento tornado metamorfose dos objectos” (Deleuze, 2022: 65).

Referências bibliográficas

- Balázs, B. (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot.
- Baptista, T. (2018). Notas para uma história material do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro. In *Como o sol/ Como a noite*, 12-25. Porto: Porto/Post/Doc.
- Bénard da Costa, J. (1991). *Histórias do cinema*. Lisboa: INCM-Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Bogalheiro, J. & Guerra, M. (Eds.). (2020). *Descasco as imagens e entrego-as na boca: Lições António Reis*. Lisboa: Documenta.
- Cruz, J. L. (2013). 1970-1979: O Cinema na transição democrática. In *Cinema português: um guia essencial*, 192-214. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Deleuze, G. (2022). *Proust e os signos*. Lisboa: Barco Bêbado.
- Eisenstein, S. (1977). A Dialectic approach to film form. In *Film form: essays in film theory*, 45-63. Nova Iorque e Londres: Ed. Harvest/ HBJBook.
- Epstein, J. (1974). Le cinématographe vu de l'Etna. In *Écrits sur le cinéma, tome I: 1921-1947*, 131-168. Paris: Éditions Seghers.
- Focillon, H. (2020). *Vie des formes*. Paris: PUF.

18. Declarações prestadas no âmbito do programa Ecran (RTP), exibido a 25 de Julho de 1981 e dedicado à rodagem da longa-metragem *Ana* [vídeo], Arquivos RTP. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ecran/>

- Gasquet, J. (2016). O que ele me disse... In *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, 55-132. Lisboa: Sistema Solar.
- Goethe, J. W. (2012). *O jogo das nuvens*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Goodman, N. (1975). The Status of style. In *Critical Inquiry* 1 (4), 799-811.
- Humboldt, A. von. (2005). *Cosmos: a sketch of the physical description of the universe, vol. 1*. Project Gutenberg.
- Kirk, Raven & Schofield. (1994). *Os filósofos pré-socráticos: História crítica com selecção de textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Matos-Cruz, J. de. (1989). *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Moutinho, A. & Lobo, G. (Eds.). (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro: A poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro.
- Pina, L. de. (1978). *Panorama do cinema português*. Lisboa: Terra Livre.
- Prado Coelho, E. (1983). *Vinte anos de cinema português 1962/1982*. Lisboa: Biblioteca Breve/ICALP.
- Rancière, J. (2020). *Le temps du paysage*. Paris: La Fabrique.
- Reis, A. (1964?). Carta de António Reis a José Gomes Ferreira. Porto, 5 de Fevereiro. Espólio José Gomes Ferreira, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
- Reis, A. (1947). *Chamas*. Porto: Portugália.
- Sampaio, S. (2015). Outros filmes, outro cinema: o filme turístico. In *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, 340-347. Lisboa: AIM.
- Virilio, P. (2019). *Guerra e cinema: Logística da percepção*. Lisboa: Orfeu Negro.

Filmografia

- Do céu ao rio* (1964), de César Guerra Leal & António Reis (curta-metragem, digital. Portugal, 17min. Fonte: ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento) / Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Alto Rabagão* (1966), de César Guerra Leal (curta-metragem, digital. Portugal. 18min. Fonte: Coleção Fundação EDP)

Genocídio, memória do trauma, afeto e política no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn

Marina Alvarenga Botelho*

Gustavo Souza*

Carla Montuori Fernandes*

É claro que não encontrei a imagem que falta. Eu a procurei, em vão. Um filme político tem que descobrir o que forjou. Então, eu criei esta imagem, a assisti, a apreciei. [...] A imagem que falta agora eu dou a vocês, para que não parem de olhar para nós.

Rithy Pahn, em *A imagem que falta* (Livre tradução dos autores).

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar como o tema do genocídio ocorrido no Camboja (1975-1979) e a memória do trauma são retratados no documentário *A imagem que falta*, dirigido por Rithy Pahn. O texto reflete a construção do documentário pelo diretor Pahn, vítima do regime totalitário cambojano, que teve sua família assassinada pelo Regime do Khmer Vermelho, e quais foram as estratégias utilizadas para reconstruir uma memória subjetiva, individual e coletiva do trauma vivido durante sua infância. O estudo analisa como o filme trabalha com regimes de imagem diegéticas, afetivas e indiciais e busca mais um efeito de memória do que um efeito de real, ao utilizar imagens produzidas por barros e outros materiais, para representar a impossibilidade de se narrar o genocídio vivido durante regime totalitário do Khmer.

Palavras-chave: genocídio; documentário; trauma; Camboja; *A imagem que falta*.

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: inabotelho@gmail.com

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: gustavo03@uol.com.br

* Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 04018-000, São Paulo, Brasil. E-mail: carla.montuori@docente.unip.br

Resumen: El artículo tiene como objetivo analizar cómo el tema del genocidio ocurrido en Camboya (1975-1979) y la memoria del trauma son retratados en el documental *A imagem que falta*, dirigido por Rithy Pahn. El texto refleja la construcción del documental del director Pahn, víctima del régimen totalitario camboyano, cuya familia fue asesinada por el Régimen Khmer, y cuáles fueron las estrategias utilizadas para reconstruir una memoria subjetiva, individual y colectiva del trauma vivido durante su infancia. El estudio analiza cómo la película trabaja con regímenes de imagen diegéticos, afectivos e indexicales y busca más un efecto de memoria que un efecto real, al utilizar imágenes producidas por la arcilla y otros materiales, para representar la imposibilidad de narrar el genocidio vivido durante el régimen totalitario de los jemeres.

Palabras clave: genocidio; documental; trauma; Camboya; *A imagem que falta*.

Abstract: The article aims to analyze how the theme of the genocide that occurred in Cambodia (1975-1979) and the memory of the trauma are portrayed in the documentary *The missing picture*, directed by Rithy Pahn. The text reflects the construction of the documentary by the director Pahn, a victim of the Cambodian totalitarian regime, who had his family murdered by the Khmer Rouge Regime, and what were the strategies used to reconstruct a subjective, individual, and collective memory of the trauma experienced during his childhood. The article analyzes how the film works with diegetic, affective, and regimes of indicial image and seeks more an effect of memory than an effect of reality, by using images produced in clay and other materials, to represent the impossibility of narrating the genocide experienced during the Khmer totalitarian regime. Keywords: genocide, documentary, trauma, Cambodia, *The missing picture*.

Résumé : L'article vise à analyser comment le thème du génocide qui a eu lieu au Cambodge (1975-1979) et la mémoire du traumatisme sont dépeints dans le documentaire *L'imagem manquante*, réalisé par Rithy Pahn. Le texte rend compte de la construction du documentaire par le réalisateur Pahn, victime du régime totalitaire cambodgien, dont la famille a été assassinée par le régime Khmer Rouge, et quelles ont été les stratégies utilisées pour reconstruire une mémoire subjective, individuelle et collective du traumatisme vécu au cours de sa enfance. L'étude analyse comment le film travaille avec des régimes d'images diégétiques, affectifs et indexicaux et recherche plus un effet de mémoire qu'un effet réel, lorsqu'il utilise des images produites par l'argile et d'autres matériaux, pour représenter l'impossibilité de raconter le génocide vécu pendant le régime totalitaire des Khmers.

Mots clés : génocide ; documentaire ; traumatisme ; Cambodge ; *L'imagem manquante*.

Introdução

Apesar das disputas teóricas no campo acadêmico, toda e qualquer tentativa de se conceituar genocídio perpassa a ideia de morte, seja ela de um grupo de pessoas ou de povos inteiros. Primeiramente cunhado pelo advogado polonês Raphaël Lemkin, em 1946, esse “crime sem nome” se refere a fenômenos de assassinato em massa, tendo como referência próxima o Holocausto.

Para o autor, genocídio é o crime de destruição de grupos nacionais, raciais ou religiosos (Lemkin, 1946), e deve ser debatido em instâncias internacionais, principalmente porque um estado que cometa o crime de genocídio não será capaz de julgar e punir a si próprio. Além disso, Lemkin sugere, ao pautar possibilidades jurídicas para o crime internacional, pensar o genocídio como crime de guerra, como

foi o caso do Holocausto, e, mais ainda, como um crime contra a humanidade, uma vez que o assassinato viola o direito básico de existir de qualquer cidadão internacional. Nesse sentido, o autor consegue, em sua luta, preparar o terreno para que os genocidas possam ser julgados em tribunais internacionais, como o de Haia.

O genocídio ocorrido no Camboja aconteceu de 1975 a 1979, com a formação de um regime totalitário, violento e extremista conhecido como o Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, como ficou conhecido, que sob uma (distorcida) ideologia comunista, matou mais de 1,5 milhão de pessoas, por fome ou execução, e torturou tantas outras, equivalendo a um quarto da população total do país.

O diretor cambojano Rithy Pahn viveu sua infância durante essa época traumática em seu país de origem, tendo toda sua família assassinada pelo regime genocida. Em sua carreira, Pahn tem se debruçado sob essa história sangrenta, em uma tentativa de reconstruir uma memória pessoal, coletiva e nacional dessa época. No filme *A imagem que falta* (2013), o diretor, pela primeira vez, constrói um filme autobiográfico, a partir de seu próprio relato e o uso de narração em voz over, junto à alguns tipos de imagem: imagens de arquivo filmadas pelo próprio Khmer Vermelho, imagens de bonecos de barro e cenários de madeira que representam as imagens da memória da Pahn, e imagens de produção do próprio filme, quando o diretor volta ao Camboja.

Nesse cenário, o presente artigo tem como objetivo analisar como o tema do genocídio e a memória do trauma são retratados no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn, uma vez que a partir das escolhas do próprio diretor, podemos observar que não há uma intenção do uso do documentário como uma ferramenta que resgate características indiciais, mas se preocupa em reconstruir uma memória subjetiva, individual e ao mesmo tempo, coletiva do trauma do genocídio.

Genocídios

Como um braço dos Estudos do Holocausto (nascido nas ciências políticas), que focam prioritariamente em uma análise do genocídio de judeus pela Alemanha Nazista, surge o campo de Estudos do Genocídio (*Genocide Studies*), visando refletir os fenômenos de assassinato em massa e extermínio de populações, a partir, principalmente, da Segunda Guerra Mundial, com ênfase, portanto, nos genocídios contemporâneos. Entende-se, nesse campo, que genocídios já ocorriam desde a pré-história, em diferentes lugares do mundo e com frequências variáveis (Jones, 2006), mas é somente após o neologismo ser criado, em meados do século XX, que o conceito foi amadurecendo no meio acadêmico e se estabelecendo na sociedade.

Grande parte dos genocídios identificados por historiadores e estudiosos interdisciplinares compartilham como característica a ideia de que o fenômeno sempre é praticado por grupos mais poderosos contra grupos mais enfraquecidos socialmente. Para os que estão no poder, na maioria das vezes tendo chegado lá de forma autoritária, há a necessidade do extermínio do inimigo: seja ele religioso, político, cultural, étnico ou racial. No caso do genocídio no Camboja, entre 1975 e 1979, co-

mandado pelo líder Pol Pot (nascido Saloth Sar), os inimigos eram os intelectuais e aqueles que não compactuavam com o Regime do Khmer Vermelho ou do Estado da Kampuchea Democrática.

Frequentemente, tem-se a vítima dos genocídios como pessoas inferiores, sub-humanas (animais, insetos), ou ainda super-humanas (satânicas, onipotentes), como discute Jones (2006). Por vezes, o genocídio aparece escondido nas práticas de guerra. A ideia é que esses povos precisam ser eliminados para que haja uma limpeza social, a fim, posteriormente, de se criar uma utopia.

Sobre isso, Bartov (2000) propõe uma relação entre genocídios, sociedade moderna e identidade. Para o autor, grande parte dos fenômenos de extermínio em massa partem do desejo de realizar-se uma utopia para determinados grupos, identificando e eliminando os inimigos que impedem a realização dessa sociedade vista como ideal para os grupos no poder. Nessa concepção, constrói-se essa nova identidade social/nacional a partir do embate do *nós* contra *eles*, e, em um momento final, exterminando-se quaisquer resquícios do *outro*. Um exemplo clássico seria pensar os não-judeus (arianos) e como grande parte da população acabou sendo enquadrada como judeu, mesmo não o sendo, ou ainda, o embate em Ruanda, em 1994, entre os Hulus e os Tutsis, etnia que acabou com 800mil mortos e que antes convivia bem em sociedade com os Hulus.

Bartov (2000) defende, ainda, que os grupos que praticam essa violência pregam a segregação. É como se partissem do pressuposto que para reescrever a história deve-se “resetá-la” e o primeiro passo para isso é eliminando os elementos indesejados. No caso da Alemanha nazista, os desejados eram os arianos, e os indesejados, todos os outros: judeus, ciganos, homossexuais etc. No caso do Camboja, alguns historiadores apontam que até mesmo por usar óculos, o sujeito poderia ser eliminado, pois seria associado à figura de intelectual. Nas práticas genocidas, pauta-se, portanto, uma violência pela alteridade, polarizando a população e desejando a inexistência do sujeito que não é como “eu”.

Bartov (2000), nesse sentido, fala que a utopia é definida, por conseguinte, pelo que ela exclui, deixando-se de lado questões morais antepostas e reconstruindo-se a identidade do inimigo. Sobre isso, pode-se pensar nos exemplos: é errado matar, mas eu quero construir uma sociedade melhor, então eu “posso” matar, ou ainda, é errado matar grávidas, mas essa grávida é judia, então eu “posso” matá-la para construir uma sociedade melhor.

Por isso, não raro os regimes totalitários e violentos são construídos em cima da luta contra um inimigo, seja ele interno ou externo, real ou simbólico. Por vezes, essa prática é aliada a manobras políticas e jurídicas que visam estabelecer um estado de exceção (Agamben, 2004) - temporário ou permanente - por meio do qual o totalitarismo consegue respaldo legal, como a criação de um estado de emergência, por exemplo, para praticar a eliminação física de adversários e cidadãos indesejados

ao governo. Tem-se, em casos como esses, cenários de biopoder¹ sendo exercido de mãos dadas ao militarismo, mesmo em Estados ditos democráticos. O genocídio é, portanto, sobre *identidades* (Bartov, 2000) e é, também, político.

O Genocídio do Camboja

Jones (2006) discute os primórdios do genocídio no Camboja a partir da visão de que essa havia sido, em sua história, uma sociedade que flertava com o totalitarismo. Apesar da aparência de pacificidade, por causa da religião budista predominante, a nação tem histórico de trabalho forçado e autoritarismo, como no caso da construção dos templos de Angkor Wat, no século XII, que se tornou o maior complexo religioso do mundo e ainda hoje é um símbolo do país. Em grande parte de seu passado, o país vizinho do Vietnã e da China sofreu por imperialismos de outras nações, inclusive da colonização Francesa, no século XIX.

Nesse contexto, o sentimento anti-imperialista é parte intrínseca do nacionalismo exacerbado que estava nas bases do Partido Comunista do Camboja, que era, também, xenofóbico e expansionista (Jones, 2006). Além disso, outras influências comunistas, como do próprio Partido Comunista Francês, da Rússia, da China e do Vietnã, foram cruciais para a formação do Regime do Khmer Vermelho. Outro fator decisivo foi a invasão dos EUA no Vietnã em 1965, bem como o bombardeio norte-americano ao Camboja, considerado na época um país neutro. Nesse conflito, partes do território do Camboja foram invadidos e isso contribuiu para a formação e treinamento do exército cambojano. Como consequência do bombardeio ao país, estabeleceu-se um estado de devastação de enormes áreas e da população local, bem como da produção agrícola, o que acabou levando à escassez de alimento, inanição e fome.

Esse cenário foi a base da formação do regime totalitário, violento e extremista conhecido como o Khmer Vermelho, que sob uma (distorcida) ideologia comunista, matou mais de 1,5 milhão de pessoas, por fome ou execução, e torturou tantas outras, equivalendo a um quarto da população total do país. Dentre os valores desse Regime, Jones (2006) destaca: 1) o ódio pelos inimigos do povo, sempre a partir da necessidade de se combater os *indesejados*, principalmente intelectuais, artistas e outros que resistiram ao regime; 2) xenofobia e messianismo nacionalista, colocando a figura do líder Saloth Sâr, ou Pol Pot, como, mito, herói do povo, mas ao mesmo tempo, um líder que vivia como a população; 3) campesinato, anti-urbanismo e primitivismo, um tópico um tanto contraditório dentro do próprio regime, pois eles atacaram também o tripé do campesinato, que seria constituído por terra, família e religião.

1. Foucault nomeou de biopoder um poder mais amplo, exercido pelos Estados Modernos, com fins de controlar extenso volume populacional a partir de ordens biológicas, como taxas de natalidade, monitoramento das doenças e análise de mortalidade. Na definição de Foucault, o biopoder é operado com base na divisão daqueles que devem morrer e viver, definida a partir da relação a um campo biológico, de forma que a distribuição de mortes ocorra de maneira mais reticular e menos explícita (Foucault, 2017).

O Regime aboliu toda e qualquer propriedade privada, dinheiro, proibiu religiões e separou as famílias nos campos de trabalho forçado. No entanto, apesar dos aparentes pressupostos comunistas, como a abolição da propriedade privada, o Regime Khmer adotou uma prática primitivista, negando a ciência, os avanços tecnológicos e até a medicina, e não proporcionaram os meios (tanto materiais quanto imateriais) para que a população pudesse realmente subsistir da terra e compartilhar dos bens e serviços de forma comunal. Além disso, aboliu totalmente a produção industrial e forçou um modelo agrário que já não estava funcional. A proibição da pesca, por exemplo, e de outras atividades comunais, ressalta muito mais um caráter privado do estado – um sequestro do estado – disfarçado de abolição da propriedade privada. Apesar dessa forte ênfase no campesinato, nenhum dos líderes do Khmer eram de origem camponesa, mas de origem rica ou da classe média intelectual.

Por fim, Jones (2006) coloca em 4) o purismo, a disciplina e o militarismo. Assim como os arianos, o Regime Khmer era racista e buscava uma certa “classe de origem” racial. Em relação ao purismo, até atividades sexuais antes do casamento eram puníveis de morte. O Regime liderado por Pol Pot, que renomeou a nação de Kampuchea Democrática, durou de 1975 a 1979 e cerca de 21 a 24% da população do país foi dizimada. O Regime terminou com a invasão do Vietnã e da resistência Cambojana à Kampuchea em dezembro de 1978. Pol Pot morreu em 1998 nas selvas do Camboja, supostamente por um ataque cardíaco, e em 2011 outros líderes do Regime Khmer Vermelho foram julgados em tribunais internacionais por genocídio.

Memória, memória coletiva e trauma

Por sua própria premissa, os Estudos de Genocídio são ligados aos estudos de memória. Raramente aqueles que são alvos do genocídio conseguem escrever a história enquanto são vítimas, até porque o genocídio nunca termina quando as “matanças” acabam – suas consequências perduram na história mundial, em termos macroestruturais e em termos subjetivos. O campo de Estudos de Genocídio, portanto, é construído a partir da memória daqueles que sobreviveram e resistiram.

São frequentes os monumentos, museus, as datas comemorativas e outras formas – como o próprio cinema – que as sociedades praticantes ou vítimas de genocídio estabelecem como *tokens* de memória, homenagem e “lembrete” de que essas práticas não devem se repetir. No Camboja, criou-se o Museu do Genocídio em uma escola que, após o fechamento das cidades durante o regime do Khmer Vermelho, foi transformada em ponto de tortura dos dissidentes do regime. A importância de se estabelecer esse tipo de marco é essencial, uma vez que, após o Holocausto, o mundo, horrorizado, jurou que nunca mais isso se repetiria, e, mesmo assim, vivemos vários outros extermínios populacionais dos anos 1950 a 2022 praticados por estados e grupos no poder.

Nesse sentido, constrói-se e reforça-se o papel da memória coletiva e entende-se sua função de resistência, bem como sua capacidade de se contar memórias individuais a partir de experiências coletivas. Para Guarinello (1994) a memória é “algo que não está em lugar algum, porque ocupa e preenche todos os lugares” (p.187),

sendo essa trama onde se encontram vestígios e resquícios de diferentes temporalidades e lugares. Para o autor, memória é refletir o passado, construindo novos sentidos também ao tempo presente.

Nesse contexto, a memória coletiva seria essencial para a vida em sociedade, uma vez que, sendo a memória um campo de disputa, há relações de poder que irão selecionar ou esquecer parte da história de acordo com os interesses em jogo. Nas palavras do autor, a memória coletiva tem:

Poder, por exemplo, de transmitir ou perenizar uma memória de si, ou de propor ou impor uma dada memória à coletividade; poder de criar, refazer ou destruir identidades sociais, de dar sentido, corpo e eficácia aos atos coletivos. O ato de memória é um ato de poder e o campo da memória, o espaço onde atuam seus lugares, é um campo de conflito. (Guarinello, 1994: 189).

Essa definição pode ser pensada em diálogo com a ideia de Bartov (2000), que relaciona, necessariamente, o genocídio à identidade. Ora, se a construção da memória também está ligada à identidade, um povo sem memória é um povo sem identidade, e para se reconstruir uma utopia, é necessário, também, destruir a memória coletiva de um povo. Um dos primeiros passos nos fenômenos de genocídio é a desumanização das vítimas, que em alguns casos, como no Camboja, perdem todos os seus bens (incluindo aqueles que fazem parte da história e da memória subjetiva das vítimas, como fotografias), seus nomes, e sua individualidade. No Memorial e Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, há salas que exibem desde objetos pessoais, como malas, sapatos, pentes, próteses, óculos, roupas, até cabelo de mulheres judias.

Outro autor que reflete a memória coletiva é Halbwachs (1990), que considera que, apesar de individuais nossas lembranças sempre serão coletivas, uma vez que lembramos e somos lembrados com e pelos outros, já que nunca estamos só, somos sujeitos inseridos na história. Para o teórico, esquecemos e lembramos em sociedade, coletivamente, e não raro algumas memórias são “forjadas” e misturadas a construções de sentido midiáticos e a relatos de outros que eventualmente passaram pela mesma situação que o sujeito que lembra, ou como chama o autor, “materiais emprestados”. Halbwachs comenta, ainda que “[...] tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida” (Halbwachs, 1990: 28). A isso, normalmente juntamos uma “massa compacta de lembranças fictícias”, cujos sentidos já circularam em sociedade. O autor defende, nesse cenário, que as memórias individuais, aquelas que pertencem somente a nós mesmos, são as mais difíceis de serem lembradas, enquanto aquelas de domínio comum conseguimos acessar mais facilmente, já que são construções de sentidos “complementadas” por outros.

Pensando a partir dessa premissa, se uma coletividade de pessoas vive um trauma, elas se lembram coletivamente da experiência, junto às suas próprias construções individuais. Aquilo que lembram provavelmente pertence, também, aos outros,

principalmente pela dificuldade em se falar e elaborar memórias de situações “in-vivíveis” (Jelin, 2002). A autora discute a dificuldade, ou a (im)possibilidade de se narrar aquilo que é vivido no trauma, bem como pautas obstáculos que impedem que o testemunho seja construído: o sofrimento insuportável e a necessidade do esquecimento ou o silêncio das vítimas. Quantos casos de genocídio, extermínio e morte não deixamos de conhecer pois não houve sobreviventes, ou ainda, sobreviventes aptos a narrar?

Trauma pode ser “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (Seligmann-Silva, 2008: 69), e é narrando esse inenarrável que as vítimas conseguem (re)elaborar essa memória. Para Jelin (2002), a ideia do testemunho (como construção de narrativa) apresenta dois sentidos, aquele que acontece em primeira pessoa, quando a vítima viveu aquilo que tenta narrar, ou quando ela esteve em papel de observadora.

Na primeira concepção reside grande parte da dificuldade, uma vez que as memórias podem ser muito vívidas, embebidas de sentimentos e pensamentos que, muitas vezes, deseja-se que não existissem. No contexto de genocídios, Jones corrobora com o pensamento da autora, pois, para ele “the trauma is especially intense for those who have actually witnessed genocide, or its direct consequences, up close”. (Jones, 2006: 20).²

Nesse sentido, Jelin discute o perigo de não haver testemunhos e relatos, pois o “não contar” a história pode servir para perpetuação da tirania ou, ainda, provocar distorções “en la memoria y en organización posterior de la vida cotidiana”.³ (Jelin, 2002: 82). Em uma livre paráfrase do pensamento de Theodor Adorno: toda e qualquer educação deve acontecer de modo que a barbárie não se repita, e para isso, é necessário rememorar e reelaborar os sentidos dos traumas, seja em âmbito individual ou coletivo.

Não obstante, a situação da impossibilidade do testemunho é agravada em casos de genocídio, pois o “genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança” (Seligmann-Silva, 2008: 75). Soma-se a isso a tentativa de se negar e apagar as marcas de passados traumáticos, como podemos ver no caso brasileiro das atrocidades do golpe e da ditadura militar, que frequentemente enfrenta tentativas de reescrita, como “revolução democrática”. No caso do Camboja, não é acidental a “imagem que falta”, do diretor Rithy Pahn: pouco se registrou, pouco sobrou para contar história. Assim como há a impossibilidade do relato, há, também, a impossibilidade da imagem. Qual história passa a ser contada nesses casos? Qual memória coletiva é construída? Como os sujeitos lidam e elaboram suas memórias do trauma?

Pahn, em sua trajetória como cineasta, tem se debruçado sobre (re)construir uma memória histórica e social de seu país durante e após o genocídio e ao mesmo tempo problematizar a instabilidade democrática cambojana (Ito, 2019). Nesse ce-

2. O trauma é especialmente intenso para aqueles que realmente testemunharam o genocídio, ou experimentaram suas consequências diretas. (Tradução dos autores).

3. Na memória e na organização posterior da vida cotidiana. (Tradução dos autores).

nário, o diretor coleta e produz material capaz de carregar vestígios desse passado traumático e difícil de ser acessado. Por meio de imagens de arquivo, testemunhos, relatos, documentos e revisitações a locais e pessoas de interesse para ir manufaturando memórias tanto coletivas, quanto íntimas. Podemos trazer essa ideia de documentários autorais produzidos por Pahn, cuja maioria dos filmes tem como tema central a subjetividade do diretor diante do trauma histórico, sem deixar de trazer elementos da memória coletiva dos cambojanos.

Como retratar o irretratável?

Pensando as maneiras como o audiovisual tem tentado retratar os genocídios, esses fenômenos de extrema violência e trauma, Aprea (2015) parte do pressuposto de que há sempre uma tensão entre os dramas pessoais narrados e a representação da dimensão massiva dos extermínios. O autor respalda-se no conceito de genocídio de Lemkin (1946) e reitera essa característica de uma barbárie organizada, de uma intenção de conspiração.

Genocídio, então, pode ter dois significados predominantes, sendo o primeiro a questão legal, referente aos atos que tem intenção de destruir um grupo nacional, étnico, social ou religioso, que de acordo com os tribunais internacionais seriam, no século XX, apenas cinco: o genocídio dos turcos contra os armênios (1915-1923), o Holocausto da Segunda Guerra Mundial (1941-1945), o genocídio do Kmher vermelho no Camboja (1975 a 1979), os massacres de Ruanda nos anos 1990 e os assassinatos étnicos na Iugoslávia na mesma década. Já o segundo sentido seria originário do Dicionário da Real Academia Espanhola, e refere-se ao extermínio sistemático de uma população, incluindo, aqui, para além dos motivos étnicos, nacionais ou raciais, o motivo político. Esse conceito acaba transformando a maneira de se observar esses fenômenos ao inserir o motivo *político*, muitas vezes representado por Estados nacionais, capazes de organizar e sistematizar genocídios de seu próprio povo (Aprea, 2015).

Em termos de representação visual de genocídios, Aprea (2015) destaca duas grandes formas de performance: a *mainstream* ou de narrativa clássica, como por exemplo no filme *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), e o cinema moderno, como no documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). O autor faz um paralelo aos conceitos de Gilles Deleuze, quem relaciona esses dois tipos de cinema à imagens-movimento e imagens-tempo, respectivamente. No primeiro, o regime de imagem cinematográfica obedece a uma lógica causal em sua estrutura e cria um vínculo sensorio-motor com o espectador, enquanto no segundo o que predomina são situações óticas e sonoras “puras”, que convidam ao pensamento afetivo diante das imagens; nelas há um prolongamento não em ação-reação, mas em perambulação do pensamento (Deleuze, 2007).

Cada um a sua maneira, os dois tipos de cinema carregam potências de construção de uma memória social, que no caso do genocídio hora narram a morte de milhões, de forma massiva e a partir de pontos de vista diversos, hora narram a morte pessoal e íntima, que se expande para representar o todo da massa. Outro

fator que ressalta essa potência é o caráter indicial do cinema, que carrega asserções sobre o mundo histórico e, portanto, traria “ao presente algo que nele não está [e, sendo assim], a memória pode ser homologada com as imagens” (Aprea, 2015: 213), ocupando o lugar da coisa representada.

Nesse sentido, a forma de se representar os genocídios nas imagens audiovisuais e cinematográficas, são, também, escolhas políticas, pois elas são capazes de construir parte dessa memória social, que pode vir tanto do ponto de vista do opressor, quanto do ponto de vista do oprimido, do povo exterminado. Além disso, o cinema moderno, ou o cinema de imagem-tempo, acaba problematizando a representação das massas homogeneizadas, e ao fazer isso, torna evidente ao espectador, que o cinema não tem como objetivo mimetizar a vida, mas a representar de forma construída.

Para Aprea (2015), o filme *A lista de Schindler*, que se encaixa em um modelo hollywoodiano, parte da representação de dramas pessoais e individuais, com foco no protagonista, sem deixar de aludir ao todo, às massas. Já em *Shoah*, o que se tem é um movimento contrário, é a “passagem de cada caso à massividade” (p.223), pois quem recorda são as vítimas e o lugar dos repressores não é o foco. No caso de Rithy Pahn, podemos pensar que em *S21 – A máquina de morte do Khmer vermelho* (2003) o foco do relato é o algoz – como ele lida com o que fez, enquanto em *A imagem que falta* (2013) o testemunho vem justamente do íntimo, de quem sofreu o trauma, (próprio diretor), mas sem deixar de contribuir para a memória social do que teria sido a experiência da grande maioria do povo exterminado. Por fim, Aprea atesta: “são reconhecidas duas formas de construir a ideia de genocídio: a universalista, de *A Lista de Schindler*, e outra mais política, a de *Shoah*” (Aprea, 2015: 225), sendo que a primeira conecta-se mais aos conceitos legalistas do genocídio, enquanto a segunda “se relaciona com a ideia de sentido comum que apresenta tanto a perseguição e o extermínio massivos como o estabelecimento de uma ‘conspiração’, de uma trama política que possibilita o massacre”. (idem).

Documentário: do real à memória, ao afeto e ao político

O cinema documentário surge a partir da exploração, por parte dos cineastas, da capacidade indicial do cinema, ou de sua própria ontologia *realista*, como bem explorou André Bazin. Em 1922, Robert Flaherty debruça-se sobre a vida de esquimós, com *Nanook*, filme que faz 100 anos em 2022 e que ganhou destaque por fazer um “flagrante da vida” de como essa família vivia, ainda de forma “primitiva” ou considerada excêntrica. No entanto, sabemos que o real, muitas vezes, é encenado, recortado, montado.

A ideia do *real* perpassa diversas definições teóricas acerca do cinema documentário. O que se convencionou, com o avanço das discussões na academia, é pensar o documentário como capaz de causar um *efeito do real*, nas palavras de Roland Barthes, mesmo quando lança mão de recursos ficcionais para se atingir esse efeito (encenações, uso de atores, animação e outros). A partir dessa concepção, refletimos se Rithy Pahn tenta reproduzir um *efeito do real* com o uso de cenários e bonecos

de barro, com imagens estáticas, com movimentos feitos somente a partir dos movimentos de câmera. Acreditamos que o efeito desejado é mais o de *memória* que o de real, que por sua vez, aparece nas imagens de arquivo intercaladas no filme.

É sobre a capacidade do documentário como uma “atividade artesanal da memória” que Tomaim (2016) reflete. Para o autor, o documentário tem uma vocação tanto para o real, quanto para a memória, e pode ser visto como um “mediador da memória”. Tomaim (2016) argumenta que essa vocação está presente no uso de entrevistas, testemunhos, na busca pelo passado e pelos vestígios indiciais deixados: “O documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomaim, 2016: 99).

Outro elemento assíduo na composição documental é as narrativas de trauma e o olhar para a vítima. Esse tipo de documentário só acontece no trabalho da memória, na ressignificação do passado na tela, nesse trabalho artesanal e afetivo de resgate e reconstrução: “Mais do que uma ameaça ao passado recordado, o ‘documentário de memória’ constitui-se como um lugar afetivo da memória, de uma experiência perdida (ou negada)”, comenta Tomaim (2016: 100).

Esse olhar para a vítima tem início na década de 30, na Inglaterra, a partir de uma influência da narrativa poética de Flaherty, como aponta Nichols (2012). A Escola Inglesa, liderada por John Grierson passou a olhar para um tipo de “vítima da sociedade”, explorando temas de preocupação social, como moradia, escolaridade, alimentação e outros aspectos da vida dos trabalhadores britânicos. Apesar da boa intenção de uma certa denúncia social e o desejo de utilizar-se o documentário como uma ferramenta capaz de modificar realidades, essa tradição documental retratava as vítimas sociais de forma engessada e superficial.

Por mais que o documentário não seja capaz de gerar essa atitude imediata em reação a si mesmo, como um movimento revolucionário, ele carrega discursos, posicionamentos, responsabilidades, e justamente por isso, é potencialmente político. É na interação com o espectador que esse potencial se atualiza. Gaines (1994) traz Marx ao dizer que tanto a atividade humana quanto a mudança pessoal subjetiva, ambas são práticas revolucionárias.

Na década de 1990, retoma-se e solidifica-se uma tradição dos anos 1930, cunhada de modelo reflexivo (Nichols, 2012), que se preocupa com o próprio fazer documentário, convocando com muita ênfase o espectador à construção de sentidos fílmicos. Um exemplo brasileiro poderia ser o filme *33* (2002), do diretor Kiko Goifman, que, por sua vez, trabalha com uma narrativa em primeira pessoa, escancarando o processo de produção de seu filme e suas subjetividades como diretor/personagem. O diretor, aqui, é tanto personagem quanto artesão de seu próprio filme. Rithy Pahn também constrói *A imagem que falta* nesse jogo entre revelação do dispositivo fílmico, narração e memória, principalmente por não se respaldar na imagem como índice, é sua narrativa em primeira pessoa que dita o tom dos acontecimentos.

Outros exemplos brasileiros contemporâneos que seguem essa linha de narrativa em primeira pessoa são o *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013) e

Elena (Petra Costa, 2012). Ambos os diretores, marcados pelo trauma da perda de seus irmãos, o primeiro por um homicídio e o segundo por um suicídio, lançam-se em seus próprios afetos e memórias, em relatos e testemunhos de outros e imagens de arquivo, e podem ser considerados “documentários de memória”. Há aqui, um trabalho de resgate de memória coletiva acerca dos sujeitos em seus relatos, junto à orientação em voz over dada pelos próprios diretores, que costuram os diferentes tipos de material.

Essas transformações no fazer documentário nos ajudam a pensar como o *outro*, seja ele a vítima ou a testemunha de algo, o sujeito de interesse ou o próprio diretor como personagem, tem sido abordado pelos documentários ao longo dos anos. Em *A imagem que falta*, podemos perceber uma forte tendência para o documentário reflexivo, uma vez que Rithy Pahn narra e constrói imagens possíveis a partir de sua própria memória e de seu trauma. As imagens indiciais que aqui aparecem foram obtidas de filmes de propaganda do Kmher Vermelho. Intercalam-se a elas as imagens produzidas pela equipe autoral do filme e que pouco carregam de *efeito de real* por serem cenários e bonecos produzidos com barro, material também carregado de simbolismo afetivo.⁴

Outro caminho experimental do documentário e que é explorado por Rithy Pahn em *A imagem que falta* é a ideia da animação nesse tipo de cinema. Sobre o documentário animado, Martins (2008) ressalta o caráter comumente indicial do documentário, que o ancora e o legitima como conectado à realidade. No entanto, experimentações na linguagem documental, como a mudança do ponto de vista, a inserção do sujeito na ação, a narração em primeira pessoa, dentre outras, tem sido mais frequentes desde obras como *O homem com uma câmera*, de Vertov, que apesar de realizar, sim, asserções imagéticas sobre o mundo histórico, o faz de maneira mais artística e experimental. Nesses filmes, principalmente do cinema moderno, desfaz-se convenções de continuidade espaços-temporais, comuns ao cinema clássico ou ao cinema-movimento, como também discutiu Aprea (2015).

A partir de movimentos como o Cinema Direto americano, há um tipo filmico ancorado na invisibilidade e na não intervenção da equipe autoral: não há entrevistas, testemunhos ou voz over (Martins, 2008). Um dos primeiros filmes nessa proposta, acompanha as primárias do Partido Democrático em 1960, e trabalha com longos planos de câmera na mão, com uma proposta muito clara de registro, fugindo dos modelos mais televisivos e didáticos da época. Martins contrapõe a esse tipo de cinema o documentário animado, pois diferente do Cinema Direto, cujo mote principal é o que se transcorre diante da câmera, no mundo “real”, o processo criativo deixa de se ancorar em pretensões objetivas, mas visa revelar diferentes “subjetividades e possibilidades de interpretação da realidade” (Martins, 2008: 84).

4. O diretor conta em uma entrevista que, quando eram crianças, na ausência de brinquedos manufaturados, que construíam bonecos de barro.

Ainda para a autora:

“A técnica aqui é responsável pela simulação dos mesmos elementos encontrados na natureza, mas sem a presença de um dispositivo material (a câmera) no local dos acontecimentos. [...] temos uma representação virtual de um acontecimento que se deu no ‘mundo histórico’”. (Martins, 2008: 86).

O que se busca, então, no cinema documentário de animação não é mais o efeito do real, mas o efeito da memória, as construções subjetivas tanto de equipe autoral quanto na relação espectral, característica também presente no cinema moderno. O real no cinema documentário é muito mais um referente do que algo que transcorra diante da câmera (fotos, imagens de arquivo, voz em off ou outras formas artísticas). Sobre esse tipo de cinema, Martins (2008) aponta dois principais tipos: aquele que utiliza imagens *live-action* junto à animação e aqueles que são totalmente animados.

No caso de *A imagem que falta* estamos lidando com o primeiro tipo: há imagens de arquivo, principalmente produzidas pelo regime Khmer, bem como há imagens produzidas pelo próprio diretor e equipe autoral, destacadas no início do filme, quando temos as planas de rolos de filmes antigos, em estado deteriorado, ou de ondas do mar. Mas temos, também, aquilo que é o *core* do filme, as imagens e cenários de barro e madeira produzidos artesanalmente, que embora não sejam *animadas*, não se trabalha com *stop motion*, aparecem com vida e movimento, pelo trabalho dos movimentos e posicionamentos de câmera e da montagem, que acabam gerando um efeito de animação.

Para Machado, essa fase de grandes experimentações de hibridismo e indefinição de categorias, que tem seu auge nos anos 2000, também é caracterizada por uma “perda da inocência, uma fase de consciência de que a ‘realidade’, a ‘verdade’ e a ‘informação objetiva’, além de serem conceitos complexos [...] não poderiam ser alcançadas com métodos elementares de aproximação da realidade”. (Machado, 2011: 6).

Temos, portanto, em *A imagem que falta*, um duplo jogo de impossibilidade de imagens que retratem a realidade: não só elas não existem, como jamais dariam conta do acontecimento. Não há uma busca, nesse filme, por uma prova da verdade, característica comumente associada ao documentário clássico, busca-se, por outro lado, a memória e a subjetividade diante de um fato histórico.

Sobre essas possibilidades de formatos híbridos e diferentes intenções documentais, Machado (2011) reforça a impossibilidade de um documentário puro, pois uma obra sempre estará mediada por escolhas, seleções e cortes, que afirmamos serem escolhas políticas, por revelarem posicionamentos no mundo do sujeito que cria. Nesse sentido, é bem-vinda a autoria no documentário, como bem ressalta Machado (2011) acerca das leituras feitas da obra de Wiseman, que em *Titicut Folies* (1967) ou em *Hospital* (1970), por exemplo, opta por problematizar questões de interesse público, com a saúde mental ou questões de saúde pública. São suas escolhas estéticas que passam a pautar os filmes como *homologações* de sua visão política.

Ainda sobre a animação documental, Machado (2011) reforça a ideia de que o aparato técnico indicial do documentário não é capaz de oferecer uma representação do “real”, tampouco uma imagem objetiva. Para além dessa característica, o cinema documental lida com um repertório de “ferramentas” capazes de trazer o caráter documental ou de asserção sobre o mundo, como depoimentos, entrevistas, relatos, narrações, e outros, que podem acontecer, também, no ambiente sonoro. A imagem, então, passa a ter outras funções para além de ser “objetiva” e carregar vestígios do real.

As (im)possibilidades de se narrar o trauma: A Imagem que Falta

Souza discute, a partir do filme *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), a ideia do trauma como “um fato inesperado e que deixa consequências indeléveis” (Souza, 2019: 2). O autor resgata as noções de trauma psicológico, ou de cunho individual, e de trauma social ou cultural, que é vivido de forma coletiva, no entanto, por vezes, no documentário, essas instâncias se mesclam, como é o caso de *A imagem que falta*. Souza (2019) afirma, também, a partir de uma perspectiva freudiana, que narrar o trauma é necessário para superá-lo, e que no documentário é necessário analisar como se dá a articulação entre narrativa, memória e trauma, uma vez que é somente no trabalho de ativação da memória que o evento pode ser lido como traumático. Se não se narra, se não se relata o trauma, como obter informações subjetivas que o definam?

Sobre os sujeitos e as histórias forjadas no trauma, Souza define a vida no trauma como uma “condição superlativa de um estado de desigualdades que escapa à racionalidade e interrompe laços sociais e pessoais, afetando os marcos referenciais do indivíduo [...]” (Souza, 2019: 15). Nesse sentido, o caráter afetivo é intrínseco à construção da memória do trauma, justamente por essa marcação referencial: a perda de familiares, de sua identidade, ou da própria ideia de sociedade e de suas estruturas, como retrata Rithy Pahn. Tomaim (2016) reforça esse aspecto ao interligar afeto, trauma e símbolo como estabilizadores das recordações.

Nos documentários que narram o trauma, e principalmente, no caso de “A Imagem que falta”, testemunho e relato são as ferramentas disponíveis para se construir o passado, sem que haja a necessidade ou a intenção de se buscar uma “imagem verdadeira do passado, mas [a busca é] por uma imagem do passado que seja verdadeira” (Tomaim, 2016: 108). O autor discute que os testemunhos que compõe os documentários de memória são formas de se atualizar o luto. No filme em questão, não existem testemunhos, a não ser do próprio diretor, a própria testemunha e uma das vítimas daquele trauma coletivo. A narração em primeira pessoa, em voz over, é um relato de uma situação coletiva pela memória de quem a viveu, intercalando-se tipos diferentes de imagem: desde a mais indicial à mais icônica.

Tomaim (2016) afirma, ainda, que diante da (im)possibilidade de se narrar o trauma, que a imagem é ressignificada ou enriquecida por afetos e sentimentos que será a matéria prima do documentário de memória. Mas, e quando não há imagens possíveis? E quando as imagens faltam? Ou, ainda, quando a imagem não é indexi-

cal – como ela se relaciona com o evento narrado? Rithy Pahn inverte essa relação ao construir as *imagens pelo afeto*, e o que dará o tom de real no documentário é, justamente, seu relato oral. O diretor se posiciona politicamente, por meio de suas escolhas estéticas, pela própria forma como constrói seu discurso fílmico, como forma de denunciar o apagamento das memórias e das imagens do trauma vivido, e reforça essa atitude ao não trabalhar com relatos de outras pessoas. Aquelas imagens não existem, a não ser na memória do diretor e na capacidade de tentar remontá-las, mas, por sua vez, são (re)criadas sem quaisquer fidelidades ao realismo. O que se traz é afeto, e em uma livre paráfrase das palavras do diretor, talvez essa seja a única forma de narrar o inenarrável, com o barro e com a lama, de forma artesanal, tanto literalmente, quanto ressaltando-se essa capacidade do cinema de construir a memória. O afeto, aqui, é o estabilizador das recordações, pois mesmo o relato em voz over busca o efeito de memória, e não um relato objetivo-histórico-indicial do que viveu.

Um outro exemplo de documentário que trabalha com traumas coletivos e impossibilidade de imagem é *Nanking* (Bill Guttentag, Dan Sturman, 2007). No filme, os diretores intercalam relatos de testemunhas da invasão japonesa à então capital da China, Nanking, com atores profissionais lendo cartas de pessoas que ali estiveram e que, de certa forma, participaram da resistência. Mais uma vez, o que importa não é o efeito de real, mas a rememoração e o relato de quem viveu o trauma, o caráter subjetivo dessa memória, ao mesmo tempo individual e coletiva.

Veiga (2020) reflete diálogos possíveis e impossíveis entre cinema e trauma. Para a autora, apesar de o cinema não poder reparar um dano social e histórico causado por um trauma, ao indagar-se o que e como filmar um passado de opressão, acaba por promover oportunidades de enfrentamento do passado. No encontro com a espetatorialidade, o cinema partilha e constrói um luto coletivo do trauma e da memória traumática, e são esses elementos os que darão o tom político à obra.

É no seio dessa reflexão que se questiona, também, quando as imagens materiais faltam e nos restam resquício imateriais do passado. Na maioria dos casos, o que nos restam são imagens de arquivo, muitas vezes filmadas pelos próprios perpetradores do trauma, como no caso das imagens de arquivo utilizadas por Rithy Pahn.

Para Veiga “os arquivos portam em si a falta, algo que se perdeu e que ali não está mais” (Veiga, 2020: 4), pois apesar de serem imagens indiciais, carregam também silêncios e representações, muitas vezes, apagamento ideológico. Podemos pensar nesse apagamento ideológico a partir das imagens de arquivo utilizadas por Pahn em *A imagem que falta*: os planos em plantações de arroz ou campos de trabalho forçado, ou mesmo imagens do Khmer Rouge são filmados pelo próprio Khmer, que praticava o genocídio em massa e ideológico de seu povo enquanto tentava retratar o “sucesso” de seu regime. Poderíamos questionar, nesse contexto que memória é carregada, portanto, nessas imagens, mesmo que sejam indiciais – seriam imagens de uma farsa? Mesmo nas imagens que “não faltam”, há, portanto, ausência de memória.

Pensar o trauma, portanto, é pensar em uma “zona do irrepresentável” (Veiga, 2020) e resta ao cinema sempre buscar imagens que – necessariamente - faltam,

sejam elas com um objetivo indicial ou de memória afetiva. Para a autora, nesse processo de busca, Rithy Pahn pauta o cinema como um dispositivo mnemônico, por meio do que vai chamar de “metodologia da falta”. O cineasta, aqui, busca essas imagens não só em arquivos, mas “na urdidura das lembranças, perseguindo as imagens que faltam (em sua presença física, em sua ‘verdade’ ou na memória que falha”. (Veiga, 2020: 5).

Essas reflexões já começam a apontar para uma busca não de *efeito de real* de um documentário, mas justamente por um *efeito de memória*, já que aquilo que é indicial, as asserções sobre o mundo histórico, já são imagens faltantes e jamais dariam conta de uma totalidade de representação. O que está em jogo aqui é a possibilidade de elaboração do trauma, do resgate da memória, e isso não é menos *real* ou *verdade*.

Veiga (2020), fala, ainda de uma dupla falta imagética, tanto das imagens que existiam quanto das que não existiam a não ser na memória de quem viveu o trauma. Nesse sentido, a autora aponta que os filmes de Rithy Pahn são “manifestos políticos”, uma vez que tratam da memória de maneira urgente e como resistência. Ressalta-se o caráter recorrente do cinema como uma ferramenta política: há, frequentemente entre cineastas, espectadores e pesquisadores a ideia de uma função política no documentário, como capaz de modificar o mundo ao elaborar um luto coletivo, obter uma reparação histórica ou, ainda, desconstruir uma história dominante e reconstruir outras narrativas. O cinema documentário passa a ocupar, então, a função desse dispositivo político e mnemônico capaz de reelaborar o passado.

No caso de *A imagem que falta*, o diretor faz o primeiro documentário declaradamente autobiográfico, como um sobrevivente do genocídio cambojano e do trauma – pessoal, mas também coletivo - vivido em sua infância. Nessa obra, afeto e memória se transformam nesse exercício político, uma vez que Pahn, em sua narração em primeira pessoa traz as memórias, mas também uma elaboração sobre elas, uma certa espessura das experiências elaboradas (Veiga, 2020). Memória e afeto, aqui se (re)transformam em política.

Em termos de análise do filme, Veiga (2020) contrapõe os tipos de montagem, ressaltando-se a função dos bonequinhos de argila de contradizer as imagens de arquivo dos filmes feitos pelo Khmer Vermelho, com o respaldo da narração em off de Pahn. Nesse sentido, a autora reforça a hipótese da busca pelo efeito de memória:

Se as miniaturas não podem trazer o que é da ordem da indicialidade, a ideia de que o real marcou a película – ou de que, como diria Jean-Louis Comolli sobre o documentário, a imagem é fruto de uma inscrição verdadeira -, é porque rivalizam com a ontologia fotográfica aos moldes bazanianos [...]. (Veiga, 2020: 10-11).

Ora, se é a própria ontologia da imagem fotográfica de Bazin a responsável por carregar o caráter indicial da imagem, se trabalhamos com memória e com constru-

ção de novas imagens, sem deixar a ideia de verdade de lado, passamos a aceitar e compreender esse regime de imagens como documental, tendo como premissa que o efeito de real foi substituído pelo desejo de memória.

Esse desejo de Pahn, como aponta Veiga (2020), não nasce a partir das imagens de arquivo ou de formatos mais clássicos documentais, também presentes em outras obras do diretor, como o depoimento e o testemunho, mas diante da imagem que falta, é construído manualmente e artesanalmente, por meio de maquetes e bonecos de barro e madeira, tal qual o trabalho de rememoração. Os bonecos, ainda para autora, reforçam a ausência das imagens indiciais ou a capacidade delas de retratar o trauma. Além disso, a opção por sua imobilidade pode, ainda, remeter à incapacidade de ação dos cambojanos frente ao autoritarismo do regime. O que se movimenta é a câmera, é o diretor, é a equipe autoral, no ato de reconstruir, por meio do cinema, essa memória que se perdeu.

As imagens que não faltam: afeto, real vs. memória e o posicionamento político de Rithy Pahn

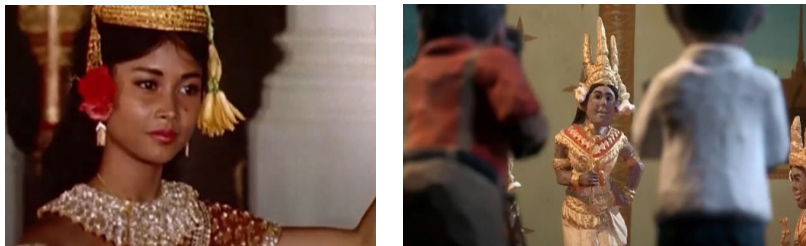
Identificamos, na construção fílmica, três tipos de regime de imagem: um diegético, um afetivo e um indicial, composto por imagens de arquivo. Selecionaremos, para uma análise mais detalhada, uma sequência em cada regime de imagem, para observarmos, também, como cada um comporta e qual sua função discursiva.

O filme tem início com algumas imagens que podem ser consideradas diegéticas⁵, que fazem parte desse todo da situação fílmica apresentada ao espectador, remetendo, ainda, ao momento atualizado da construção fílmica, daquilo que se transcorre na tela. As imagens desse tipo são frames de rolos de filmes antigos, já bem deteriorados pela ação do tempo (Imagem 1). Aqui, o diretor apresenta o que foi, de fato, preservado materialmente, afirmando que ali busca sua infância, em uma imagem perdida. Esses rolos, posteriormente, trarão o caráter indicial do documentário, remetendo às imagens de arquivo: tanto aquelas filmadas pelo próprio Regime Khmer, quanto a de um cinema cambojano, quando há uma mulher, vestida de roupas festivas da cultura nacional, dançando diante de uma câmera. Posteriormente, saberemos que essa imagem da mulher que dança foi filmada em estúdio de cinema e que Rithy Pahn, em sua infância, estava presente durante essa gravação (Imagens 2 e 3), por meio da voz em off do diretor e da construção do cenário em barro.

5. De acordo com Aumont e Marie (2003), “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira”. (p. 77-78).



Imagem 1 – Rolos de filmes, convite às imagens indiciais.



Imagens 2 e 3 – Frames do filme gravado em estúdio, seguido da versão construída pelo diretor em barro. De um lado, imagem indicial, do outro, imagem afetiva.

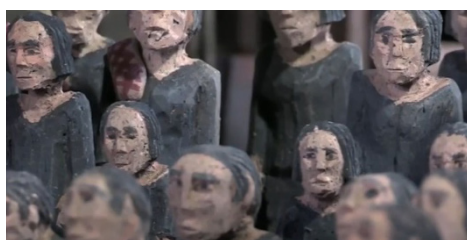
Esse posicionamento inicial de Pahn poderia revelar a busca por uma imagem objetiva e material, a busca por um efeito do real, de uma memória que ficou registrada em fita, mas aos poucos vamos observando que, diante dessa busca infrutífera, são as imagens de barro que passam a ocupar essa função. Há pautado aqui, então, o segundo e o terceiro tipo de regime de imagem, como defendemos no presente trabalho: as imagens de arquivo e as imagens afetivas. Esse último tipo, sendo as esculpidas no barro. Para Pahn, são elas que carregam o peso de atualização da memória, ou, em livre paráfrase de sua narração em voz over: “as memórias estão aqui, agora”. Podemos pensar, ainda, em relação a esse tipo de imagem, em um duplo papel de artesão do documentarista, pois tanto a produção artesanal das esculturas de barro, quanto a própria produção do documentário são responsáveis por essa reconstrução, por essa busca pela memória. Nas palavras de Pahn - livremente traduzidas e parafraseadas - “[...] do barro e da lama se faz um homem, você só tem que acreditar” (Imagem 4).

Aqui, o diretor convida o espectador a largar a característica tradicional de se lidar com o *real* como indicial e adentrar à memória artesanalmente construída e presente nessas imagens afetivas, que trarão o *efeito de memória*. Esse posicionamento de Pahn revela, ainda, que sua tomada de posição política é, também, afetiva. Uma das maneiras que o caráter afetivo se faz presente é na dimensão da primeira pessoa, já que aquele que relata, que testemunha, que narra, é aquele que viveu e presenciou o trauma, e que viu, em primeira mão, que as imagens de arquivo não eram capazes de retratar o genocídio do povo cambojano e as marcas íntimas do trauma.



Imagem 4 – Explicação do processo de produção dos bonecos de barro, revelando tanto o caráter metalinguístico, de revelação do dispositivo, quando afetivo desse regime de imagem.

Outro paralelo entre os regimes de imagem se dá, fortemente, no embate entre real e memória, entre índice e afeto. As imagens das massas de cambojanos aparecem nos dois tipos, exercendo funções diferentes. No entanto, nem o próprio uso da imagem indicial, aqui, possui a função de evocação do real, mas uma função de contraste com a memória do que realmente foi aqueles momentos: dor, tristeza, imobilização diante do horror.



Imagens 5 e 6 – A imagem à esquerda, de caráter indicial, retrata uma multidão que é filmada pelo próprio Khmer, como adorando ao líder Pol Pot. Já a imagem da direita, de caráter afetivo, evoca a memória dos rostos tristes, expressivos e imóveis da população diante do autoritarismo.

Por fim, ressaltamos uma última imagem, que combina, a nosso ver, os três tipos de regime identificados no filme: a imagem indicial, a imagem afetiva e a imagem diegética. Em um cenário de bonecos de barro, oficiais do Regime Khmer projetam em uma tela de cinema ao ar livre para os camponeses uma imagem dos próprios trabalhadores, mas sob a visão da Kampuchea: “Pol Pot cria uma realidade de acordo com seu desejo”, como narra Rithy Pahn. Essa imagem projetada tem o caráter indicial e esse caráter é reforçado em um plano anterior, no qual uma pessoa manipula rolos e filmes com imagens do Regime. O jogo de dois tipos de regime de imagem no mesmo plano remete, então, ao caráter metalinguístico do filme, ao momento da diegese, justamente por revelar o dispositivo ao realizar o embate do que foi “construído”, no caso as maquetes, versus o que “documental” (Imagem 7).



Imagem 7: frame da maquete de bonecos projetando uma imagem filmada pelo Regime Khmer.

Considerações Finais

Vemos, em *A imagem que falta*, de Rithy Pahn, a tentativa de se narrar o trauma, tanto em caráter íntimo, quanto em caráter coletivo, do genocídio cambojano durante os anos do Regime do Khmer Vermelho, comandado por Pol Pot. O diretor, por meio de um triplo jogo de regimes de imagem, revela, aos poucos, seu posicionamento político diante do trauma vivido, testemunhado e narrado por ele mesmo, mas que representa a realidade de toda uma população.

As imagens de arquivo, tradicionalmente utilizadas em documentários com o intuito de carregar o caráter indicial, de efeito do real, aqui tem sua função modificada. As imagens que carregam vestígios do real não servem para narrar o trauma: foram feitas pelo próprio Regime, de acordo com a visão de mundo que visava construir, que era de uma sociedade reformulada que estava dando certo e que seu líder era amado. Além disso, e por isso mesmo, não retratam, apesar de sua ligação ontológica com o real, o que foi vivido por Rithy Pahn, sua família e pelos cambojanos.

É nessa ausência da memória que Pahn recorre às imagens afetivas, produzidas artesanalmente por barro e outros materiais. A dimensão da primeira pessoa que narra a memória traumática junto a essas imagens estáticas e tristes geram uma carga dramática que evoca, muito mais, um efeito de memória do que um efeito do real. A partir dessa dimensão afetiva da memória é que Rithy Pahn se posiciona – revela seu ponto de vista pessoal e político. O diretor se utiliza, então, das imagens diegéticas, explicitando seu processo de levar a animação e a imagem de arquivo ao documentário, reforçando o caráter intolerável daquilo que estava ausente, da impossibilidade daquelas imagens.

Por fim, entende-se que da mesma forma em que se constrói uma tríade articulada entre imagem de arquivo, imagem afetiva e imagem diegética, há uma articulação entre memória, afeto e política, reforçando-se o caráter de que não há uma hierarquia nessas relações, mas que coexistem e que são dimensões intrínsecas a si mesmas.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2004) *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus.
- Aprea, G. (2015). A memória visual do genocídio. In: *Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bartov, O. (2000). *Mirrors of destruction: war, genocide and modern identity*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (2017). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gaines, J. M. (1994). Political Mimesis. In Gaines, J. M; Renov, M. (orgs). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guarinello, L. N. (1994). *Memória coletiva e história científica*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.114, n.28, p. 180-193.
- Halbwachs, M. (1990). *Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Ito, T. (2019). *O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Pahn*. Significação, São Paulo, v.46, n.51. jan-jun.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.
- Jones, A. (2006). *Genocide: a comprehensive introduction*. Routledge.
- Lemkin, R. (1946). *Genocide*. American Scholar, Colume 15, n.2 (April 1946), p; 227-230.
- Machado, A. (2011). *Novos territórios do documentário*. Doc On-line, n.11, dezembro de 2011.
- Martins, Í. M. (2008). *Documentário animado: tecnologia e experimentação*. Doc On-line, n.04, Agosto 2008.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Seligmann-Silva, M. (2008). *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol. 20, n.1, p.65-82.
- Souza, G. (2019). *Trauma, narrativa e memória no documentário Ônibus 174*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 26, n.1, jan-abr 2019.
- Veiga, R. O. (2021). *Há sempre uma imagem que falta – O dispositivo mnemônico de Rithy Pahn*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 24, jan-dez, 2021, p.1-16.
- Tomaim, C. dos S. (2016). O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.]*, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111443. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111443>.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In Penafria, M. (org.) *Tradição e Reflexões, contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom. pp. 58-81.

Filmografia

- A imagem que falta* (2014), de Rithy Pahn
A lista de Schindler (1993), de Steven Spielberg
Elena (2012), de Petra Costa.
Hospital (1970), Frederick Wiseman.
Mataram meu irmão (2013), de Cristiano Burlan.
Nanking (2007), de Bill Guttentag e Dan Sturman.
Nanook (1922), de Robert Flaherty
O homem com uma câmera (1929), de Dziga Vertov.
Ônibus 174 (2002), de José Padilha.
Shoah (1985), de Claude Lanzmann.
S21 – A máquina de morte do Khmer vermelho (2003), de Rithy Pahn.
Titicut Folies (1967), de Frederick Wiseman.
33 (2002), de Kiko Goifman.

A voz daquelas que não puderam falar: breve análise da voz documental em *Vicenta*, de Darío Doria

Isadora Ebersol*

Resumo: Este artigo propõe analisar o documentário animado *Vicenta* (2020) de Darío Doria a partir da articulação de seus elementos e estratégias narrativas na construção do discurso documental. O filme retoma o caso de Vicenta Avendaño na busca por autorização para que sua filha pudesse interromper a gravidez fruto de estupro. Aspectos da voz documental indicam que a trajetória de Vicenta em busca de autonomia e inserção social é definida pela conquista da palavra.

Palavras-chave: aborto; Darío Doria; documentário animado; *Vicenta*; voz documental.

Resumen: Este artículo se propone analizar el documental animado *Vicenta* (2020) de Darío Doria a partir de la articulación de sus elementos y estrategias narrativas en la construcción del discurso documental. La película retoma el caso de Vicenta Avendaño y su búsqueda de autorización para que su hija pudiera interrumpir su embarazo a consecuencia de una violación. Aspectos de la voz documental indican que la trayectoria de Vicenta en busca de autonomía e inserción social está definida por la conquista de la palabra.

Palabras clave: aborto; Darío Doria; documental animado; *Vicenta*; voz documental.

Abstract: This article proposes to analyze the animated documentary *Vicenta* (2020) by Darío Doria from the articulation of its elements and narrative strategies in the construction of the documentary discourse. The film takes up the case of Vicenta Avendaño in the search for authorization so that her daughter could terminate her pregnancy as a result of rape. Aspects of the documentary voice indicate that Vicenta's trajectory in search of autonomy and social insertion is defined by the conquest of the word.

Keywords: abortion; Darío Doria; animated documentary; *Vicenta*; documentary voice.

* Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. 96030-310, Pelotas, Brasil. E-mail: isadora.ebersol@gmail.com.

Este trabalho faz parte dos desdobramentos da pesquisa de doutorado em Educação realizada com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

Submissão do artigo: 30 de abril de 2022. Notificação de aceitação: 7 de julho de 2022.

Doc On-line, n. 32, setembro de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 156-183.

Résumé : Cet article propose d'analyser le documentaire d'animation *Vicenta* (2020) de Darío Doria à partir de l'articulation de ses éléments et stratégies narratives dans la construction du discours documentaire. Le film reprend le cas de Vicenta Avendaño dans la recherche d'une autorisation pour que sa fille puisse interrompre sa grossesse à la suite d'un viol. Des aspects de la voix documentaire indiquent que la trajectoire de Vicenta en quête d'autonomie et d'insertion sociale se définit par la conquête de la parole.

Mots-clés: avortement ; Darío Doria ; documentaire animé ; Vicenta ; voix documentaire.

Introdução

Vicenta é um documentário argentino dirigido por Darío Doria, que conta a peregrinação de Vicenta Avendaño para conseguir autorização para que sua filha, portadora de deficiência intelectual, possa interromper a gravidez fruto de estupro. Lançado em 2020, em meio às grandes mobilizações e pressão legislativa pela legalização e descriminalização do aborto na Argentina, o filme retoma o caso de 2006 que havia tido ampla midiatização na época, mas que caiu no esquecimento logo após o pedido pela interrupção ser negado. É por esse motivo que, como conta Doria¹, o diretor resolveu produzir o documentário. Partindo de um caso particular, o filme lança luz sobre a atuação de um sistema político que tem suas bases em uma estrutura patriarcal, no interior da qual as mulheres pouco ou nunca têm voz, e que frequentemente age indissociado de dogmas religiosos e morais (que partilham dessa mesma estrutura patriarcal) dificultando às mulheres o acesso a direitos já garantidos em lei. O engessamento dessas estruturas frente a casos como o de Vicenta Avendaño parece ser tema do filme, que trabalha também as noções de tempo e de urgência, de imobilidade *versus* mobilidade, de emudecimento/silenciamento, dentre outras, presentes na articulação narrativa do filme.

Este artigo propõe, portanto, uma breve análise das estratégias narrativas e discursivas adotadas no documentário *Vicenta*, compreendendo, aqui, que todo filme funciona como um texto dentro do qual se articulam signos que, em sua totalidade, constituem aquilo que Bill Nichols (2005a; 2005b) chama de *voz*. Por *voz* não me refiro apenas à voz falada ou a banda sonora, mas, de modo ampliado, à articulação de todos os elementos e meios disponíveis em um filme que permitam a ele transmitir seu ponto de vista particular sobre o mundo histórico. O conceito de *voz do documentário*, assim como compreendido por Nichols, refere-se a “algo semelhante àquele padrão inatingível formado pela interação de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os tipos de documentário” (Nichols, 2005b: 50). Embora o conceito de voz esteja ligado ao estilo do filme, Nichols fala de algo mais restrito e particular que o estilo e também a uma certa “lógica informativa” que orienta a organização do material imagético e sonoro assim como orienta, em última instância, uma leitura preferencial do documentário.

1. Ver em: <https://apostiladecinema.com.br/entrevista-dario-doria/>.

Para que possamos compreender os documentários como portadores de uma voz ou de um ponto de vista particular que produz asserções sobre o mundo histórico, é necessário também que eles sejam compreendidos como representações desse mundo e não como reproduções. No caráter de representação, os documentários “tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social” (Nichols, 2005a: 73) e isso insere uma dimensão ética aguda sobre como essa voz se conecta à esfera social. Tendo isso em mente, procuro compreender quais são as mensagens subjacentes de *Vicenta*, ou seja, o que a articulação de seus meios e de seus elementos parece dizer e como isso pode ser pensado em uma tradição representativa que frequentemente suprime ou oblitera a voz das mulheres, em especial daquelas em situação de vulnerabilidade social.

Utilizando como método a análise fílmica, foram selecionados alguns elementos do filme e recursos narrativos que direcionaram a análise aqui proposta, dentre eles a relação entre a imagem em *live action* e a imagem animada e a *mise-en-scène* construída a partir desta relação, a imobilidade das personagens de massa de modelar e, por fim, a voz *over* e a narração em segunda pessoa. A última parte do texto dedica-se a pensar a totalidade da enunciação da voz documental concluindo que *Vicenta* se encontra (e é posta) fora do discurso e da dimensão da linguagem e que o caminho percorrido pela personagem é fundamentalmente marcado pela conquista da palavra como forma de busca de autonomia e inserção social.

A voz coletiva: o contexto da luta pela descriminalização e legalização do aborto na Argentina a partir dos anos 2000 e o caso de Vicena Avendaño

O ano de lançamento do filme de Doria é também um marco na história dos direitos humanos argentinos, assim como é fruto de um longo processo de organização das mulheres argentinas, no que toca, principalmente, aos direitos sexuais e reprodutivos. No dia 30 de dezembro de 2020 o senado aprovou a Lei de Interrupção Voluntária de Gravidez, que possibilita o aborto legal, seguro, gratuito e de forma voluntária para as mulheres e pessoas com capacidade de gestar até a 14ª semana de gestação, sem restrições. A lei, que foi promulgada pelo presidente Alberto Fernández em 14 de janeiro de 2021 e entrou em vigor no dia 24, determina que a interrupção da gestação deva ser realizada até dez dias depois de solicitada e segue sendo permitida, mesmo após a 14ª semana, em casos de gestação fruto de violação ou em casos em que a gravidez acarreta risco de vida ou à saúde integral – física e mental - da gestante (Lei n. 27610, 2020).

María Alicia Gutiérrez (2019) destaca a tarefa importante de reconhecer o legado histórico ao falar sobre os movimentos feministas recentes, que antes de serem espontâneos, são produtos de um grande caminhar subterrâneo coletivo que “foi sendo gestado de modo rizomático no conjunto do país, regionalmente e a nível

global através dos anos” (Gutiérrez, 2019: 36, *tradução minha*)². Valentina Avelluto (2019) refere-se a estes movimentos como parte de um trabalho silencioso – ou silenciado – de longa data na construção de uma força subterrânea que rompeu as barreiras do silêncio na potência do encontro, nas vozes das ruas e no grito dos ausentes.

Uma dessas vozes silenciosas – ou silenciadas – foi a de Vicenta Avendaño, personagem título do documentário de Doria. Em 2006, Vicenta levou ao hospital sua filha Laura, de 19 anos, pois ela reclamava de dores no estômago. As dores que Laura sentia eram decorrentes de uma gravidez de aproximadamente 14 semanas, fruto de abuso sexual praticado por um tio. Laura possui deficiência intelectual e testes psicológicos confirmaram que tinha idade mental de uma menina de 8 anos na época em que foi violentada. Pobre, analfabeta e moradora de Guernica, periferia de Buenos Aires, Vicenta precisou largar o emprego para percorrer diariamente as diversas instâncias, órgãos públicos e hospitais, chegando até a Suprema Corte de Buenos Aires a fim de conseguir autorização do Estado para que Laura pudesse abortar.

Na narrativa, esses tempos mortos de “ir e vir” proliferam na forma de longos planos de Vicenta e suas filhas no transporte público. Imagens noturnas, cores frias e fotografia dessaturada dão o tom melancólico e reflexivo a estas sequências. Embora nada de significativo aparentemente esteja acontecendo dentro do plano e as personagens sigam com olhares distantes e sempre imóveis (como estarão, física e simbolicamente durante todo filme), são momentos privilegiados pela narrativa porque materializam os tempos mortos da espera, fundamentalmente porque a espera, nesse caso, violenta mais a cada instante que se passa sem uma resposta e imobiliza as personagens em um emaranhado de burocracias ineficientes e prolixas. São frequentes os planos em que as personagens são reenquadradas pelas janelas do trem, como se aquele momento fosse um recorte deslocado de suas vidas e como se o tempo estivesse pausado para elas enquanto observam, imóveis, o mundo seguir em movimento lá fora (figura 1).

As sequências de lentos *travellings* laterais transformam corredores administrativos em labirintos inóspitos e cenários abarrotados de pastas e papéis materializam na forma fílmica a contradição das estruturas públicas que o caso evidencia: se por um lado a situação exige a urgência de ações e de respostas das autoridades, por outro ela esbarra na lentidão e na rigidez de um sistema que tem seu próprio tempo, descolado da vida concreta de quem dele necessita. Essa desconexão entre as necessidades da vida humana e o tempo institucional também está presente na narração em *voz over* que, por vezes, faz a leitura protocolar, em tom rígido e distanciado de decisões, pareceres e sentenças que parecem incompreensíveis e punitivas e, por outras, dirige-se diretamente à Vicenta na segunda pessoa, em tom empático e pesado. As contradições de todo um sistema que parece operar a partir da sua própria vontade estão presentes nesses contrastes.

2. No original “[...] *Se fue gestando de modo rizomático en el conjunto del país, la región y a nivel global a través de los años.*”



Figura 1: Vicenta enquadrada pela janela do trem enquanto percorre várias instâncias em busca de autorizações. Fonte: Captura de tela do filme.

Mesmo amparada legalmente pelo artigo 86, inciso 1 e 2 do código penal argentino de 1921 (Lei n. 11.179, 1921) que permite o aborto tanto em casos de risco de vida para a gestante, como em casos de gestação decorrente abuso sexual praticado contra mulher com deficiência intelectual, Vicenta teve o pedido negado nas vésperas da realização do procedimento, com a justificativa, dada pela equipe médica, de que a idade gestacional já estava avançada. O caso teve ampla divulgação midiática na época e dividiu opiniões a favor e contra a interrupção da gravidez.

“*Felizmente, existem mais vozes*”³. É com estas palavras, que serão repetidas outras vezes ao longo do documentário, que a voz *over* anuncia o instante em que o caso de Vicenta Avendaño deixa de ser apenas um expediente médico, administrativo e judicial individual e passa a integrar mais fortemente o debate público e político em torno da interrupção da gravidez, após um jornalista divulgar o caso e ele ganhar repercussão na mídia. Vicenta, sua filha mais velha, Valéria, e Laura são jogadas “no olho do furacão” tal como descreve a voz *over*. A imagem que o filme constrói aqui começa com as personagens desfocadas, quase como espectros, uma massa informe e asbrata fixa ao redor da qual voluteiam pessoas segurando cartazes com dizeres diversos: “*Salvemos la vida*”, “*Apoyas el aborto, porque no sos vos el que muere*”, “*Aborto es matar*”, “*Aborto legal*” “*La maternidad será deseada o no será*”⁴. Aos poucos tudo aquilo que as rodeia se torna, por sua vez, uma massa indiscernível em movimento, enquanto elas entram em foco (figura 2).

3. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 30 min 42 seg.

4. “Vamos salvar a vida”, “Você apoia o aborto, porque não é você quem morre”, “Aborto é matar”, “Aborto legal” “A maternidade será desejada ou não será”, *tradução minha*.



Figura 2: Vicenta e suas filhas no centro de protestos contra e a favor do aborto. Fonte: captura de tela do filme.

Essa cena constrói como que um retrato da condição das personagens ao longo da narrativa, porque embora tudo se mova a sua volta, elas, como centro desse furacão, permanecem imóveis. Embora possamos ouvir ruídos de muitas vozes, nenhuma é de Vicenta, nem de suas filhas, que seguem silenciosas. O lugar que ocupam é aquele de quem não detém a palavra: ela está na mão de (tantos) outros, assim como seu destino.

Para além dessa cena, essa posição de silenciamento e imobilidade em que Vicenta e suas filhas ocupam é construída de forma consciente pela narrativa a partir da articulação de diversos elementos, dentre os quais elegi alguns que conduzirão as análises ao longo do texto. Essa é uma posição incômoda que pode causar no espectador certo mal estar ao mesmo tempo em que pode ser efetiva em conduzi-lo pelas sensações de impotência e de enclausuramento enfrentadas na vida real por Vicenta em sua jornada na busca por justiça. No entanto, devemos ter no horizonte uma posição crítica a respeito dessas escolhas narrativas, afinal, em que medida elas poderiam representar um novo silenciamento das vozes dessas mulheres?

Quando ainda se encontram no meio daquele movimento caleidoscópico de vozes, placas, luzes e pessoas, a voz *over* dirige-se a elas: “*Uma luta velha que vocês não escolheram, as escolhe como centro nesses dias*”. E continua: “*Vozes a favor, vozes contra, crenças, convicções e vocês no olho do furacão. Em um centro que não escolheram, mas do qual não conseguem se mover no momento, porque faz falta uma decisão, uma palavra que permita ou proíba*”⁵. O caso de Vicenta acontecia em meio a intensificação dos debates em torno do Projeto de Lei pela Interrupção Voluntária da Gravidez (IVE, em espanhol) que foi elaborado coletivamente em 2006 e apresentado pela primeira vez na Câmara de Deputados da Argentina em 2007. Elas não escolheram, mas a partir daquele momento, faziam parte de uma história, essa “velha luta” que não começava e nem acabava com elas.

O debate em torno da descriminalização e legalização do aborto já vinha sendo feito pelos movimentos de mulheres do país há algumas décadas. A Campanha Nacional Pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito recuperou parte dessa história quando surgiu em 2005, a partir das sementes plantadas nos Encontros Nacionais

5. Vicenta (2020), de Darío Doria, 38 min 34 seg.

de Mulheres de 2003 e 2004, acontecidos respectivamente nas cidades de Rosário e Mendoza, na Argentina⁶. A formalização do projeto, no entanto, é só uma das estratégias da Campanha, que aposta na “Educação sexual para decidir, contraceptivos para não abortar e aborto legal para não morrer”⁷. A legalização do aborto exige que o Estado garanta o acesso universal e gratuito à prática segura de interrupção da gravidez e disponibilize informações confiáveis, com base científica e não pautadas por preceitos morais ou crenças religiosas. Já a descriminalização visa garantir que toda gestante que deseje abortar, assim como os profissionais que garantam a prática, não sejam penalizados, pois o aborto deixa de ser um delito criminal⁸.

Os lenços (ou *pañuelos*) verdes se tornaram símbolo da Campanha e por isso suas grandes manifestações e vigílias, amplificadas pelos movimentos recentes do *Ni Una a Menos* (nem uma a menos, em espanhol), ficaram conhecidas como Maré Verde. O lenço verde ressignifica o legado histórico dos movimentos de mulheres argentinas, pois traz ao centro a referência aos lenços brancos usados pelas Mães da Praça de Maio e as Avós da Praça de Maio, ambas associações de mulheres que buscavam os filhos e netos desaparecidos durante a ditadura militar no país (1976-1983) e que tiveram papel central na recuperação da memória do período militar e na luta pela responsabilização dos culpados dos desaparecimentos (Aguiar e Rojas, 2020).

A trajetória acumulada de luta dos movimentos feministas e de mulheres ganhou projeção internacional pelo menos desde 3 de junho de 2015 quando o coletivo *Ni una a menos* convocou sua primeira marcha em denúncia ao femicídio e à violência que explora e atenta cotidianamente contra a vida, o corpo e a autonomia das mulheres. Ao pedir “nenhuma a menos, viva nos queremos” o movimento ganhou a voz das ruas e referendou, assim como fortaleceu os Encontros Nacionais de Mulheres, movimentos plurais e autogestados que já ocorriam anualmente desde o período da redemocratização, nos anos de 1980, e que foram escolas de formação política, como identifica Gutiérrez (2019). Segundo Avelluto (2019), depois do “batismo das ruas” com o *Ni una a menos*, que marcou um antes e um depois na história recente do país, os movimentos feministas não pararam de crescer ao ponto de consolidarem-se como “[...] um dos atores mais dinâmicos contra a restauração neoliberal em curso” (Avelluto, 2019: 28. *Tradução minha*)⁹

Em outubro de 2016 o coletivo iniciou o movimento de greve de mulheres com a chamada *#NosotrasParamos*, em reação aos crescentes casos de femicídio no país, dentre eles o de Lucia Pérez, de 16 anos, que foi drogada, estuprada e empala-

6. Ver em: <http://www.abortolegal.com.ar/about/>.

7. Na página oficial da campanha o grupo estima que a cada ano na Argentina cerca de 500 mil mulheres recorrem a abortos clandestinos e que desde dezembro de 1983 mais de 3000 mulheres morreram em decorrência de abortos inseguros, o que demonstra que mesmo a criminalização não impede a prática da interrupção da gravidez, só a torna insegura e perigosa para as mulheres, especialmente as mulheres pobres. ver: <http://www.abortolegal.com.ar/about/>.

8. Desde 2020 outros países da América Latina descriminalizaram o aborto, como o México em 2021, o Equador em 2022 em casos de estupro e a Colômbia, que descriminalizou o aborto até a 24ª semana de gestação, também em 2022.

9. No original: “[...] como uno de los actores más dinámicos contra la restauración neoliberal en curso.”

da em Mar del Plata, vindo a falecer ao não resistir à dor e aos ferimentos causados pela agressão. O caso de Pérez, a gota que faltava em um mar de violência e exploração, foi o que impulsionou a maré que viria a seguir. As Greves Internacionais de Mulheres convocadas para o dia 8 de março se intensificaram em 2017 e 2018, em atenção às condições de trabalho das mulheres e sua posição na lógica capitalista, que se apropria dos seus corpos e da sua capacidade produtiva/reprodutiva, ao mesmo tempo que as desvaloriza. A agenda de lutas que congrega demandas e evidencia a precariedade da condição comum rapidamente internacionalizou e massificou o movimento e ele se tornou um grande propulsor do debate público e da mobilização política no contexto latino-americano, com ampla capacidade de politização de temas tabus como o aborto.

O caso de Vicenta e Laura é emblemático, pois evidencia a dificuldade que as mulheres enfrentam para terem acesso aos seus direitos, mesmo quando eles já estão formalmente garantidos. As punições para quem pratica o aborto vão muito além das criminais e institucionais. Mesmo em países em que a prática é permitida por lei, dentro dos casos e especificidades estabelecidas na legislação de cada lugar, o acesso é permeado por coerções, constrangimentos e desinformação que atuam em níveis morais, sociais, simbólicos e religiosos visando impedir ou dificultar o acesso e/ou a tomada de decisão por parte da mulher que deseja abortar. No caso de Vicenta e sua filha, como de outras mulheres, o contexto de extrema vulnerabilidade social em que se encontram potencializa a violência institucional que sofreram ao terem seu direito negado, assim como produz diversas outras violências no processo. Laura sofre pelo menos duas violências de natureza misógina: a violência sexual da qual primeiramente foi vítima, fruto de uma cultura patriarcal e heteronormativa que dá aos homens livre acesso aos corpos femininos e, posteriormente, a violência física, psicológica e moral, de base também patriarcal, a qual foi submetida pelo poder público, que deveria defendê-la. Por patriarcado, compreendemos aqui, a partir de Heleieth Saffiotti (2011), um tipo de relação hierárquica de dominação-exploração de base material que, para além da esfera privada, dá aos homens direitos sexuais sobre as mulheres e invade todos os espaços da sociedade e suas instituições. Casos como o de Vicenta e sua filha não são retratos de uma situação já superada e nem mesmo a garantia formal conquistada em 2020 na Argentina garantirá que o acesso à interrupção da gravidez seja livre de coerções e repressões, que são vivenciadas pelas mulheres como atualizações das violências já sofridas.¹⁰

10. Em agosto de 2020 um caso muito parecido com o vivenciado por Laura ganhou os noticiários do Brasil. Uma menina de 10 anos de idade, moradora do estado do Espírito Santo, descobriu que estava grávida de seu tio, que a estuprava repetidamente desde, pelo menos, os 6 anos de idade. A menina desejava realizar a interrupção da gravidez e sua representante legal também autorizou o procedimento, única exigência para esse caso. O hospital, no entanto, alegou não ter capacidade técnica para realizar a interrupção devido a idade gestacional avançada, justificando a decisão com base na normativa do Ministério de Saúde que caracteriza o abortamento como sendo a interrupção da gravidez ocorrida até a 22ª semana de gestação e peso máximo fetal de 500 gramas (Norma Técnica Atenção humanizada ao abortamento, 2014: 29). O código penal brasileiro (Decreto-lei n. 2.848, 1940) permite o aborto, em caráter de exceção, em caso de estupro e para salvar a vida da gestante desde 1940, ou em caso de feto anencéfalo conforme decisão do Supremo Tribunal Federal em 2012. Mesmo com essas previsões, o país carece de lei específica que regulamente o aborto e os procedimentos são orientados

A censura pública às mulheres e aos médicos está no cerne da estrutura patriarcal e punitivista que, para Saffiotti (2011: 58) “[...] representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência”. Para que se mantenham, as bases materiais do patriarcado e sua estrutura de exploração-dominação necessitam fundamentalmente da articulação entre a desvalorização (principalmente salarial, mas não somente) do trabalho da mulher e do controle de sua sexualidade e capacidade reprodutiva, um único fenômeno que se apresenta em duas faces, conforme aponta Saffiotti. Na análise do desenvolvimento capitalista de Silvia Federici (2017) a autora aponta esses dois eixos como fundamentais para que o capitalismo pudesse se estabelecer - junto ao processo de expansão colonial e expropriação de terras que o globalizou. Retomando o conceito de acumulação primitiva de Karl Marx, Federici demonstra como essa nova forma de organização do trabalho e das riquezas apropriou-se dos corpos e capacidade reprodutiva das mulheres para a reprodução da força de trabalho, ou seja, para a produção de novos trabalhadores para o Estado, processo que foi complementar à exclusão das mulheres do campo do chamado trabalho produtivo (aquele que produz bens de consumo) e assalariado, relegando-as ao trabalho doméstico não remunerado. O poder soberano ao corpo feminino e a capacidade reprodutiva da mulher é, portanto, um dos eixos essenciais da manutenção e sustentação do poder capitalista moderno que agiu historicamente para retirar das mãos das mulheres – e criminalizar - os conhecimentos ancestrais de controle de natalidade e de seus corpos. A imposição à maternidade é também uma das formas de encerramento da mulher na esfera doméstica que transforma a família nuclear em “lugar para a produção da força de trabalho” (Federici, 2017: 188) e uma das principais instituições de controle feminino.

Casos como os de Vicenta e Laura são nevrálgicos para compreender como atuam alguns setores da sociedade no que tange aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres. As garantias formais são um passo fundamental, mas não estão livres de retrocessos¹¹. É por isso que, como propõe a Campanha Nacional Pelo Direito

apenas segundo normativas editadas pelo Ministério da Saúde, que não têm força de lei. Por esse motivo, mulheres e meninas que optam pela interrupção da gravidez no Brasil, mesmo dentro dos casos previstos, enfrentam situação de insegurança jurídica e estão mais expostas a constrangimentos, coerções e exigências não cabíveis, como a apresentação de boletins de ocorrência, exame de corpo de delito e autorização judicial em casos de estupro, o que não configura exigência para a interrupção em nenhuma lei. Para realizar a interrupção, a menina precisou viajar para outro estado, após ter o procedimento autorizado pela justiça, ainda que não seja necessária autorização judicial em casos de abortamento motivado por violência sexual. Posteriormente, dados sigilosos dela e do hospital onde estaria internada foram criminosamente divulgados por uma militante de extrema direita antiaborto, o que motivou protestos de grupos religiosos e grupos autodenominados “pró-vida” no local, incluindo a tentativa de invasão ao hospital e hostilização da equipe médica. Ver em: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2020/08/17/os-crimes-que-sara-giromini-pode-ter-cometido-ao-divulgar-nome-de-crianca-vitima-de-estupro.ghtml>.

11. Recentemente, em junho de 2022, a Suprema Corte dos Estados Unidos derrubou a decisão conhecida como “Roe contra Wade”, de 1973, que há quase 50 anos garantia o direito ao aborto no país. Embora não tenha tornado a prática ilegal de imediato, o novo julgamento torna os estados livres para decidir se proíbem ou autorizam o procedimento, o que pode levar muitos estados de maioria conservadora a proibirem por completo a interrupção da gravidez em seus territórios.

Ver em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/06/24/aborto-nos-eua-entenda-o-que-era-a-decisao-que-garantia-direito-ao-procedimento-e-como-foi-derrubada.ghtml>

ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito na Argentina, a discussão precisa permear as estruturas sociais, o debate público e a educação. A conquista dos direitos precisa vir acompanhada de uma vigilância constante. Em tempos de crise, essa vigilância precisa ser recrudescida, precisamente porque “[...] a base material do patriarcado não foi destruída, não obstante os avanços femininos [...]” (Saffiotti, 2011: 106) e essencialmente porque a natureza do patriarcado continua a mesma. Após entrar em vigor em janeiro de 2021 a lei sofreu tentativas de suspensão através de medidas liminares e cautelares¹², diversas denúncias para que seja declarada inconstitucional, desigualdades de acesso ao procedimento e falta de campanhas maciças de informação¹³.

A história de Vicenta Avendaño é congruente ao início de um caminhar coletivo, que tem como chão uma luta antiga, subjacente a esse caminhar. “*Por sorte existem outras vozes*”¹⁴, narra mais uma vez a voz *over* do documentário, na sequência que mostra o encontro de Vicenta com um grupo de mulheres ativistas que ajudaram a realizar a interrupção da gravidez de Laura de forma autônoma e posteriormente a auxiliaram quando decidiu processar internacionalmente o Estado Argentino no Comitê de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas. Em 2011 a ONU condenou o Estado Argentino por violar o direito ao aborto legal e seguro de Laura, entendendo que a obrigação imposta de continuar a gravidez causou grande sofrimento físico e moral à jovem. O sofrimento foi agravado pela sua condição como deficiente, constituindo fato cruel e desumano, além de prática discriminatória, causado pela omissão do Estado, e que resultou em violação ao direito à vida de Laura. Enquanto filme, “Vicenta funciona como um arquivo artístico da dimensão coletiva do que foi vivido, do que foi combatido” (Gaumet e Rubin, 2021: 142, *tradução minha*)¹⁵. É preciso enfatizar a dimensão que toma aqui o aspecto do coletivo, tanto no documentário, quanto no próprio fato histórico, embora não seja o eixo central de análise do texto. O encontro com estas outras vozes, com mulheres militantes com “*muita luta nas costas*”¹⁶, como evidencia a narração, e a dinâmica do coletivo também representa o ponto de virada em que Vicenta toma a palavra no filme (mesmo que em terceira pessoa e sempre representada pela voz *over*, aspecto que iremos aprofundar em seguida) reiterada também por outros aspectos técnicos, como a mudança na fotografia que ganha tons menos soturnos e cores mais saturadas. A história pessoal e individual (encarnada nos corpos de Vicenta e de Laura, através

12. Ver em: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-estado-nacional-apelara-el-fallo-de-un-juez-que-ordeno-suspender-la-ley-de-interrupcion#:~:text=Voluntaria%20del%20Embarazo-,El%20Estado%20nacional%20apelar%C3%A1%20el%20fallo%20de%20un%20juez%20que,14%20de%20enero%20de%202021.> e também em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/01/29/juiza-suspende-lei-do-aborto-em-provincia-da-argentina.ghtml>

13. Ver em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/01/12/um-ano-apos-a-legalizacao-do-aborto-na-argentina-a-mudanca-e-lenta.htm>.

14. Vicenta (2020), de Darío Doria, 47 min 45 seg.

15. No original: “*Vicenta funciona como un archivo artístico de la dimensión colectiva de lo vivido, de lo luchado.*”

16. Vicenta (2020), de Darío Doria, 47 min 51 seg.

dos quais operam os diferentes eixos materiais de opressão) ganha espessura política; a voz de Vicenta se torna voz coletiva e, em um segundo momento, na dimensão filmica, a voz é voz que narra e que soma-se a outras no debate social.

A diluição do traço reflexo e a relação entre imagem *live action* e imagem animada

A primeira e talvez a mais evidente escolha técnica e estilística com implicações narrativas em *Vicenta* se dá ao produzir um documentário que não trabalha com a imagem na sua forma reflexa; em outras palavras, escolheu-se trabalhar com um conjunto de procedimentos estilísticos que se aproximam da imagem animada e que, como característica, provocam a diluição do *traço reflexo* na imagem, utilizando aqui a concepção de Ramos (2008), enquanto marca do mundo registrada pela máquina-câmera e pela presença do sujeito da tomada.

Vicenta é um filme que reconstitui fatos passados através da encenação. Entretanto, em vez de estabelecer essa encenação com os atores sociais do próprio caso ou atores profissionais, são bonecos tridimensionais de massa de modelar que dão vida à história e que encarnam Vicenta, Laura, Valéria, os médicos, os juristas e os demais personagens que nos permitam compreender os meandros do caso, para além das imagens jornalísticas veiculadas na época ou das inúmeras sentenças, decisões judiciais e pareceres médicos registrados.

A decisão de trabalhar com bonecos em miniatura e cenários construídos em maquetes, ao invés de atores sociais, resolve uma questão ética muito sensível ao caso, que é preservar Vicenta e sua família da exposição que o filme inevitavelmente traria, mas também da situação de reviver o fato doloroso. Resolve também a falta de imagens do passado que, para além das imagens jornalísticas, pudessem gerar uma aproximação maior e mais emocional com o caso, pela perspectiva de Vicenta. No entanto, mais do que isso, essa escolha narrativa que coloca bonecos no centro de uma reencenação de fatos históricos desloca o modo de representação habitualmente utilizado no documentário, por consequência o estatuto das asserções produzidas pelo filme também é deslocado:

O ponto de nosso argumento é que os enunciados utilizados pelas imagens-câmera para asserir possuem um estatuto completamente diferenciado (singular, portanto) dos enunciados assertivos feitos através de linguagem escrita, oral, ou daqueles que são acompanhados por representações pictóricas. (Ramos, 2008: 77)

O filme também mistura enunciações de categorias diferentes, algumas próprias do documentário, como a voz *over* e as imagens de arquivo, e outras que se aproximam da animação, como os personagens e cenários. O que torna a voz documental em *Vicenta* muito particular é o encontro entre essas categorias no interior de

um filme que é indexado como documentário, ou seja, que se apresenta enquanto um filme que fala sobre o mundo histórico e é assim recebido e aceito pelo espectador. Conforme concebe Fernão Ramos (2008: 74), o documentário é “uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e que tem geralmente no horizonte, mas não necessariamente, a ancoragem de asserções em situação da tomada” e que também parte de uma intenção clara dos autores em produzir um documentário, direcionando dessa forma a sua recepção. O fato de *Vicenta* se aproximar da estética da imagem animada em nada muda a sua indexação como documentário, na medida em que era essa a intenção dos seus autores e que essa intenção se efetiva na recepção do filme que, inclusive, conta com participações em festivais tradicionais de filmes documentários¹⁷ desde a sua estreia em 2020.

Ainda que as asserções feitas pela imagem animada e as feitas pela imagem *live action*¹⁸ na situação da tomada produzam enunciados de natureza e estatutos divergentes, a relação entre estes dois campos aparentemente distintos é antiga e vem construindo cooperações e hibridismos desde pelo menos as primeiras décadas do século XX, ainda no cinema mudo. *The Sinking of the Lusitania* (1918), de Winsor McCay, já usava a animação como forma de reconstrução do passado histórico e foi considerado por alguns teóricos como o primeiro documentário animado (Martins, 2008; Serra, 2017). Os documentários animados enquanto *corpus* filmico com certa unidade e especificidade teórica, no entanto, vêm ganhando relevância principalmente a partir da década de 1990, favorecendo, inclusive, debates e análises de documentários animados a partir do arcabouço teórico e conceitual tanto do documentário quanto da animação. O sucesso de produções como Ryan (2004), Valsa com Bashir (2008), dentre outras, contribuiu para a expansão desse tipo de produção e da sua circulação em festivais, principalmente a partir do início dos anos 2000.

Conforme observa Serra (2017: 11) em sua tese de doutorado sobre os documentários animados, “o hibridismo entre animação e documentário promove uma tensão proveniente da contrariedade entre essas duas partes” já que documentário e animação são formas narrativas vistas como opostas. Em parte essa oposição se dá porque tradicionalmente relacionamos estas duas formas narrativas a objetivos e conceitos divergentes. Enquanto a narrativa animada remete à construção/fabricação de uma realidade ficcional e de um universo fantasioso, até mesmo infantil, na tradição documentária predomina uma relação intensa com a ideia de objetividade e com conceitos complexos como realidade e verdade. O uso de bonecos e de maquetes em narrativas não ficcionais, portanto, complexifica o estatuto dessas narrativas, ao mesmo tempo em que assume e evidencia o caráter construído de todos os filmes.

17. *Vicenta* participou da seleção oficial do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade / *It's All True*, em sua 26ª edição, ocorrida no Brasil em 2021, ocasião em que ganhou a Menção Honrosa na competição internacional de longas e médias-metragens. Ganhou também o Prêmio Internacional da Crítica FIPRESCI no Dok Leipzig, Festival Internacional de Documentário e Animação de Leipzig, na Alemanha em 2020, e acumula outras participações em festivais como o Hot Docs - Festival Internacional Canadense de Documentários e o Festival Tempo na Suécia, ambos em 2021.

18. Termo comumente usado no campo cinematográfico que designa imagens gravadas com a mediação da câmera e utilização de pessoas, atores, objetos e cenários reais, em diferenciação à imagem animada, que utiliza técnicas diversas de animação para a recriação artificial de movimento.

Ainda que a ideia primária aqui não seja categorizar *Vicenta* em um tipo específico de filme ou gênero de filmes, é necessário estabelecer as aproximações e distanciamentos que ele estabelece com a estilística da animação e com as tradições do documentário na medida em que implicam em estratégias narrativas muito particulares e uma relação muito particular, também, com a imagem em *live-action*.

No caso de *Vicenta*, a animação precisa ser entendida dentro de suas particularidades e a partir de um sentido mais amplo, já que o filme (pelo menos em sua maior parte) não faz uso da animação enquanto conjunto de técnicas que possibilita a recriação artificial do movimento. O tipo de construção cênica e de personagens em *Vicenta* se assemelha ao estilo frequentemente adotado pelo *stop motion*¹⁹. Entretanto, seu cinema parece ser de captação direta. Em primeiro lugar porque personagens e cenários permanecem estáticos e as mudanças temporais e os movimentos se dão exclusivamente por meio de movimentos de lente e de câmera, como *zooms*, *travellings* e panorâmicas. Estes movimentos não são recriados artificialmente ou produzidos através de manipulação digital, com raras exceções, mas sim captados diretamente na cena. A animação, portanto, não é da ordem do movimento ou da técnica, mas da intenção de “dar vida” (do verbo em Latim *animare*) a algo inicialmente inanimado, bem como das aproximações em caráter de estilo e estética a partir da cenografia e dos personagens. Deriva, também, da intenção de se aproximar e reconstruir algo para o qual não se tem imagens. Uma linguagem muito parecida foi utilizada em *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh. Através da interação entre bonecos de argila estáticos e imagens de arquivo, Panh busca suprir uma lacuna da história cambojana, assim como da sua própria história, como parte do processo de se aproximar – ao mesmo tempo em que se distancia – dos horrores que viveu na infância. Panh parte da busca por uma imagem ausente do genocídio do povo cambojano pelo Khmer Vermelho, entre os anos de 1975 e 1979, e termina por produzir a *imagem de uma busca* que afirma a ausência como necessária para dar conta de representar aquilo que é da ordem do indizível. A animação enquanto técnica também está ausente, mas seu sentido está em dar vida àquilo que parece nunca ter existido, a não ser na memória e na subjetividade de quem viveu, tanto pela ausência de registros, quanto pela impossibilidade de representação total que a barbárie impõe.

Tanto em *A imagem que falta* quanto em *Vicenta* há uma interação dos bonecos de massa de modelar/argila e de outros elementos cênicos estáticos com a imagem *live action* e com a fotografia. Em ambos os casos essa interação evidencia uma diferença, uma distância que se estabelece entre estes modos de representação, ao mesmo tempo em que propositalmente ocupam o mesmo espaço cênico. Partilham de uma mesma natureza, no sentido de que ambas são representações de um mundo, construções e fabricações, mas carregam cada qual uma distância mediada entre si e entre elas e o mundo histórico, distância esta que em alguns momentos se atenua e

19. Técnica de animação artesanal em que diversos materiais podem ser utilizados para criar os elementos que compõem a imagem e que serão depois animados quadro a quadro. É produzida através de fotografias sucessivas, com pequenas mudanças de posição dos objetos entre elas. Quando as fotografias são postas em sequência e a uma certa velocidade, dão ilusão de movimento aos elementos cênicos.

em outros se intensifica. Em *Vicenta* vemos essa interação ocorrer com as imagens de arquivo, trechos de reportagens da época em que ocorreu o caso. Diferente da tradição documentária, em que geralmente imagens de arquivo – em especial as jornalísticas - são trazidas para a narrativa a fim de que sirvam como uma voz de autoridade ou de comprovação dos fatos, na forma como são introduzidas no filme elas se tornam parte dos elementos cênicos. Elas partilham a diegese com os bonecos ao serem exibidas em pequenos televisores de massa de modelar (figura 3). A impressão de autoridade que a imagem *live-action* parece carregar, dessa forma, fica diluída ou, ao menos, diminuída, frente ao espaço dividido com a cenografia de traços não realistas que homogeneiza, de certa forma, estes modos de representação. Com isso, o filme evidencia o caráter construído/fabricado dos discursos produzidos pelas imagens, inclusive e principalmente as imagens jornalísticas que tradicionalmente carregam estatuto de objetividade e verdade. Esse mundo miniaturizado e não realista dá ao espectador a consciência do artifício enquanto atesta sua própria construção, em vez de tentar escondê-la.

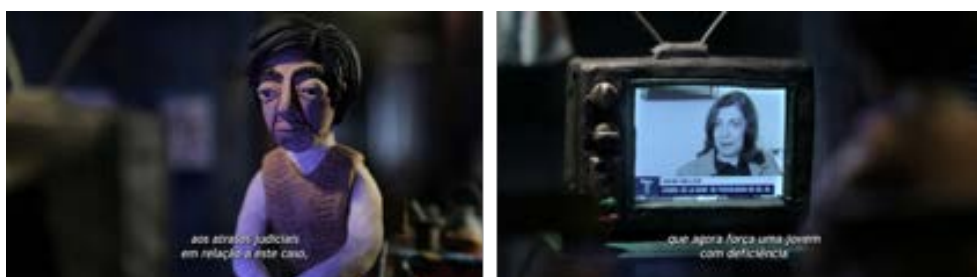


Figura 3: Vicenta assiste às imagens de arquivo que são exibidas em televisores de massa de modelar. Fonte: captura de tela do filme.

Ainda que pareça ser uma decisão narrativa sem grande relevância, ela também produz um importante deslocamento de perspectiva dentro do filme. Esse deslocamento nos coloca, enquanto espectadores, ao lado de Vicenta, vendo pela perspectiva dela o desenrolar do caso, como algo exterior e alheio a ela, como ocorre, por exemplo, na cena em que ela assiste a reportagens sobre o caso em vários televisores dispostos em uma vitrine de loja (figura 4).

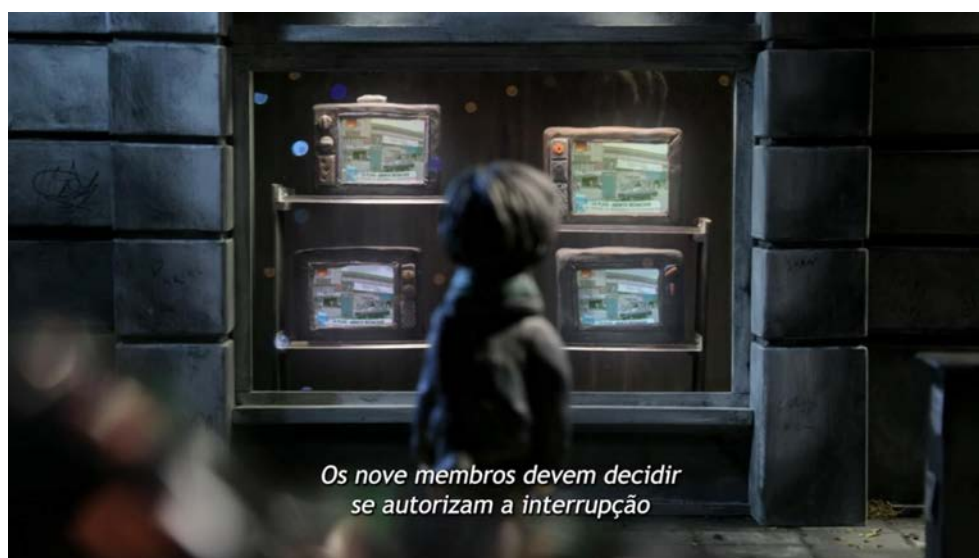


Figura 4: Vicenta assiste à reportagem sobre o caso em televisores na vitrine de uma loja. Fonte: captura de tela do filme.

Não vemos as imagens de arquivo como se nós fôssemos seus espectadores comuns, mas sim vemos Vicenta ocupando o lugar de espectadora. Ao nos colocar ao seu lado, o que a voz documental nos diz é que Vicenta via a partir do exterior as decisões das autoridades direcionarem seu destino e o da sua filha, tal qual uma espectadora da sua própria vida, tão distante da sua capacidade de agência quanto estas autoridades estavam da sua realidade (distância essa tensionada pela diferença nos modos de representação). A nível narrativo e ontológico esse deslocamento de perspectiva, acima de tudo, evidencia o quanto Vicenta se encontra (e é posta) fora do discurso, no sentido de que está fora da dimensão da linguagem, não é a produtora das asserções, enquanto ato de criação ligado diretamente à dimensão da ação e da agência. O filme reforça ainda mais essa posição ao tirar a voz de Vicenta, concreta e simbolicamente. Além de não ter voz, no sentido da fala, ela também é analfabeta e depende de sua filha mais velha, Valéria, para levar adiante o caso. Para Vicenta a palavra é uma conquista e não um fato.

O universo construído em maquete e massa de modelar tem ainda uma outra função narrativa em *Vicenta*. Na medida em que esses materiais e os traços não realistas dos bonecos nos remetem à dimensão infantil, eles também nos aproximam do universo que habita Laura, uma menina que “*crece, mas não cresce*”²⁰ e é destinada a continuar sendo criança, mesmo no corpo de uma jovem. De certa forma, encerram e enclausuram o espectador nesse mundo miniaturizado e infantil, no qual se encontra também encerrada Laura. É errado, no entanto, concluir que o

20. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 03 min 45 seg.

filme trabalha o caráter infantil de forma lúdica e fantasiosa. A dimensão infantil em *Vicenta* carrega um realismo cru, estampado principalmente nas faces inexpressivas das personagens-bonecas - de entalhes fundos e imperfeitos, olhos fixos que marcam a melancolia e resignação - reiterado pela ambientação sonora que carrega uma forte indicição ao real e ao cotidiano urbano.

A reconstituição do passado, o tempo e a imobilidade das personagens-bonecas

Na medida em que assumimos que um filme documentário é uma interpretação do mundo histórico e que, portanto, é portador de uma voz própria produtora de asserções sobre esse mundo, assumimos também, conforme Ramos (2008: 32, grifo do autor) que “o documentário está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade do *presente*”. A noção de verdade, portanto, se quisermos ser menos taxativos em relação a ela, estará mais ligada à questão da interpretação (Ramos, 2008).

A recriação do passado – que pode ser chamada de (re)encenação, reconstituição, recriação, etc. - faz parte da história do documentário e o seu uso, bem como a forma que assume em cada filme, vai depender da relação ética que se estabelece entre o documentarista, o documentado e o público, bem como da posição e espessura assumida pela voz do sujeito que enuncia dentro desse arranjo ético. Na história do cinema documentário podemos observar diversos arranjos possíveis dessa relação, que se mostraram mais ou menos abertos à questão da reconstituição/reencenação enquanto forma de relação com o passado.

Em palestra proferida em 2009 no Centro Brasileiro Britânico na cidade de São Paulo, como parte do 13º Cultura Inglesa Festival, Bill Nichols trata sobre a questão da reconstituição do passado no cinema documentário perguntando-se qual o propósito de se utilizar a reconstituição em um filme. Nichols responde a essa indagação assumindo previamente que voltamos ao passado para dar sentido a ele. As reconstituições, da forma como as compreende, são:

[...] maneiras muito poderosas de dar sentido ao passado, são como sonhos: são formas construídas, povoadas por figuras, animadas por movimento, algo que tem uma estrutura narrativa, uma história para se contar, embora pequena, é algo que geralmente nos engaja emocionalmente. (Bonotto, 2009: 256).

Na falta de imagens do passado que não sejam só informativas (como as jornalísticas), mas que gerem esse engajamento emocional, a reconstituição entra na narrativa como uma outra forma de dar vida, sentido e coerência a esse passado, permitindo que ele, de forma quase que fantasmática, venha habitar o presente e dar a ele “uma densidade psicológica, mítica” (Bonotto, 2009: 262). Busca-se, assim,

dar ao passado essa *intensidade do presente* de que fala Ramos, que parece se perder nos meros conjuntos de registros e arquivos. No caso de *Vicenta*, essa reconstituição carrega diversas particularidades, algumas já desdobradas na seção anterior, como a escolha da imagem animada e a relação estabelecida entre esse modo de representação e as imagens de arquivo. É importante observar, entretanto, que para Ramos a intensidade do presente está intimamente ligada à presença do sujeito-da-câmera na circunstância da tomada: “A intensidade é a forma da presença. Através dela podemos pensar a ética do documentário, em particular nas narrativas que exploram a adesão da máquina-câmera e seu sujeito à franja do presente, estourando no acontecer” (Ramos, 2008: 92). Deve-se observar com cautela essa relação em *Vicenta*, já que o filme trabalha com um modo de representação de outra natureza e que portanto as relações estabelecidas em torno dessa intensidade de presente ancorado em uma “presença” (se é que podemos chamar assim) das personagens também vão carregar particularidades que interferem nesse engajamento esperado do espectador.

Uma dessas particularidades diz respeito à imobilidade. Conforme já foi brevemente observado, todas as personagens (inclusive suas expressões faciais) e elementos do cenário são estáticos. O que se move são os arredores desses personagens: a câmera gira em torno deles ou percorre os cenários através de panorâmicas e *travellings*. Na medida em que o diretor escolhe trabalhar com a imagem animada e, no entanto, recusa o movimento dos personagens, isso se torna um importante aspecto da voz documental no filme. O que Doria parece buscar não é uma reconstituição fiel de tudo que *Vicenta* fez naquele período em que a acompanhamos. O foco não parece estar nas ações dos personagens, mas nas sensações que são produzidas no espectador a partir das particularidades narrativas dessa reconstituição.

A imobilidade é algo que persiste nos personagens, embora paradoxalmente a mobilidade e o deslocamento estejam bastante presentes na narrativa e tematizem a própria história de *Vicenta*. Há diversas cenas ao longo do filme que sugerem mobilidade através do transporte urbano. Não por acaso, a cena de abertura do filme mostra *Vicenta* em um assento de transporte público em movimento. O deslocamento nessa cena é sugerido apenas através de luzes que passam pela janela do veículo e refletem nos elementos cênicos formando sombras que se movem na cenografia, como se fossem emitidas pela iluminação pública e pelas luzes dos carros que se aproximam e se distanciam enquanto o veículo se desloca na cidade noturna.

Cenas como essa se repetem inúmeras vezes: “*Ir e vir. Ir e vir. Uma vez e mil vezes mais*”²¹. A história de *Vicenta* é uma história de deslocamento e de peregrinação, de percorrer incansavelmente os mesmos caminhos em busca de respostas, autorizações, ofícios, exames médicos. Mas esse deslocamento, embora tematizado pelo filme, é ainda marcado por uma profunda imobilidade social. *Vicenta* segue pertencendo a uma classe social, a uma periferia fora dos centros econômicos e de poder e a um corpo gendrado e sexualizado que a colocam em situação de impo-

21. *Vicenta* (2020), de Dario Doria, 22 min 07 seg.

tência frente às decisões que são tomadas pelas autoridades, contra as quais parece que nada pode ser feito. As personagens funcionam como peões em um jogo xadrez, movidas por uma força superior, mas imóveis em sua condição final.

Um outro tipo de imobilidade é evidenciada pela narrativa, dessa vez relacionada à omissão e engessamento do poder público frente a casos como o de Vicenta e Laura. Essa é uma imobilidade que transmuta o tempo da narrativa, que se arrasta em longos planos contemplativos de personagens imóveis e inexpressivas que dependem da urgência de um sistema que parece agir a seu próprio tempo e interesse; planos que mostram salas abarrotadas de papéis empilhados por todos os lados evidenciam a imobilidade institucional: “*palavras sem corpo, que se estendem, planas*”²², como indica a voz *over* referindo-se a esse verbo incorpóreo que não vira ação no tempo. Uma das notificações enviadas pela juíza ao hospital pede que “*nada se mova*”, frase repetida pela narradora. Nessa mesma medida, decisões se arrastam entre distintos poderes afetando uma situação que, ao contrário, possui um corpo e depende e é medida pelo tempo. Por fim, mesmo constatado o direito ao abortamento de Laura, esse direito lhe é negado, pois a gestação “passou do tempo” permitido para que se realizasse o procedimento.

O tempo é, ele próprio, uma temática que o filme procura debater desde os primeiros minutos, quando a voz *over* pergunta “*Quanto tempo dura um dia, Vicenta?*”²³ ou, mais pro final, quando reflete: “*Quanto tempo dura um abuso? De um tio? Das instituições?*”²⁴ O tempo parece ser relativo em *Vicenta*. Estica-se momentos decisivos e críticos em planos que giram em caleidoscópio ao redor dos personagens, como na cena em que Vicenta toma conhecimento da gestação de Laura através dos exames médicos; fala-se de urgências diferentes e de uma “*máquina judicial que se move a seu próprio ritmo. Não tem pressa.*”²⁵; fala-se de uma menina que vive em um tempo só seu, heterogêneo à passagem de tempo de seu corpo. Fala-se, fundamentalmente, de um passado que habita o presente e que surge vivificado pela reconstituição, onde “o tempo não é o que parece: o então é o agora, mas não inteiramente agora; o passado é presente, mas não inteiramente presente. Ele tem uma qualidade fantasmática. E isso cria um estado incomum” (Bonotto, 2009: 259) de eterno retorno desse passado em forma de memória e também em forma de augúrio de uma situação fadada a repetir-se enquanto as condições sociais e políticas seguirem permitindo. Tal como as palavras sem corpo que acumulam-se nas estantes com poder inabalável de decisão sobre os destinos das pessoas, o tempo em *Vicenta* é também um tanto amorfo, mas indiscutivelmente concreto em seus efeitos.

A busca pela reconstituição ou reencenação do passado comumente deriva de um desejo de engajamento emocional, calcado na interpretação dos atores profissionais ou de emoções e memórias corporais surgidas durante uma reencenação vivida pelos atores sociais do documentário. O que acontece, em *Vicenta*, é que algumas

22. Ibidem, 13 min 00 seg.

23. Ibidem, 03 min 05 seg.

24. Ibidem, 56 min 54 seg.

25. Ibidem, 18 min 29 seg.

características do filme dificultam ou limitam esse engajamento emocional a partir da imagem, como é o caso da imobilidade das personagens-bonecas e da consequente falta de uma dinâmica mais elaborada de sintaxe corporal apoiada no movimento. Há uma infinidade de códigos não verbais que são fundados na gestualidade a partir da expressão corporal e, principalmente, da expressão facial que é uma das principais formas de se provocar emoções e gerar empatia com o espectador apoiada no reconhecimento da emoção no rosto do outro. Isso não quer dizer que essa expressão corporal/facial não exista no filme; ela está presente na construção das personagens, na postura dessas personagens em cena, na sua relação com a cenografia e no modo como são filmadas. A imobilidade, nesse caso, cria uma outra relação na forma como percebemos essa expressão e nos conectamos a ela. Em especial, essas características contribuem para a criação da atmosfera austera e cruel que o filme propõe como indicador do esgotamento das personagens face à situação desalentadora que enfrentam e da sensação de enclausuramento e impotência que aquele corpo imóvel em tela gera no espectador. A mudez das personagens torna esse engajamento ainda mais complexo, já que os elementos da voz também são aspectos fundamentais que fazem o espectador se envolver com o filme. Enquanto que no cinema mudo os atores costumavam compensar com gestualidade e expressões faciais exageradas a ausência da fala, em *Vicenta* o que se tem são ambos os aspectos suprimidos.

Uma carta para Vicenta Avendaño: a voz que narra em segunda pessoa

No ensaio “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*” (1983)²⁶ Mary Ann Doane investiga a relação entre voz e imagem no filme narrativo convencional e dá especial atenção às diversas estratégias técnicas e narrativas que ancoram a voz a uma unidade corporal (mesmo que fantasmática, reconstruída pelo aparato filmico) e finalmente, ancoram esse corpo à uma espacialidade filmica também fabricada.

O corpo, reconstruído pela tecnologia e pelas práticas do cinema, é um corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também um ponto de identificação a quem o filme é dirigido. [...] Os atributos desse corpo fantasmático são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência de sentidos e presença-a-si-mesmo). (Doane, 1983: 458)

Segundo a análise de Doane, o cinema narrativo clássico visa satisfazer o desejo de unidade e de coesão do “corpo filmico” (naturalmente heterogêneo e fragmentado) através da relação entre voz e imagem, diminuindo a distância entre objeto e

26. Publicado originalmente em 1980 em um número especial da *Yale French Studies*.

sua representação e escondendo o trabalho do aparelho. A voz carrega esse “índice de ‘presença’ articulada a um corpo” (Xavier, 1983: 369) essencial para que essa identificação se construa.

O índice de presença em um filme não se dá apenas pela voz, entretanto ela ajuda a construir a espacialidade e dar uma certa densidade ao corpo fílmico. Segundo Ramos, que analisa a presença do sujeito-da-câmera no documentário como forma de intensidade da imagem, “a narrativa documentária encenada estabelece asserções que adquirem densidade pela voz da boca dos corpos que encenam, *ou através de vozes sem boca que enunciam em over*” (Ramos, 2008: 106, grifo meu). Portanto, ainda que a ancoragem dessa voz a um corpo auxilie nessa densidade, a identificação com o espectador também pode se dar através da voz fora de campo, sem um corpo imediatamente identificável, como é o caso do comentário voz *over*.

Se torna essencial analisar esse tipo de construção de voz em *Vicenta*, já que a narração funciona como um ponto de ancoragem desse índice de presença, suprindo, mesmo que de forma diversa, a falta dele em outros elementos. É necessário observar que a narração, dessa forma, preenche a lacuna de identificação e engajamento emocional do espectador com o filme, dificultado pela imobilidade e a mudez das personagens, pela limitação de sua gestualidade e expressões faciais e, em última instância, pela própria falta da imagem mediada pela câmera, fundada na situação da tomada e na presença do sujeito e que, diversa da imagem pictórica, “É o surplus da âncora no mundo, no enunciar asserções, que as adensa, as intensifica” (Ramos, 2008: 73).

Embora possamos dizer que a narração em *Vicenta* se encontra próxima do que conhecemos como “voz de Deus”, um tipo de voz *over* bastante presente na história do documentário clássico de tradição griegsoniana, ela possui diversos elementos que a distanciam das características mais tradicionais deste estilo de voz.

Na teoria do cinema documentário, a expressão “voz de Deus” foi relacionada sobretudo a uma voz de autoridade irrefutável, onipresente e onisciente, exercendo uma função frequentemente educativa e expositiva, principalmente quando presente em análises de filmes britânicos e norte-americanos do período clássico da década de 1930 e 1940. Carrega o estigma, ainda hoje, de ser uma voz de autoridade, dotada de certa arrogância ou presunção. Deixou de ser utilizada com tanta frequência a partir dos anos de 1960 no contexto do surgimento do Cinema Direto que privilegiava a circunstância da tomada. De modo geral, a voz *over* pode ser compreendida como uma voz que pertence a uma situação diversa daquela da tomada, que está fora da diegese e não pode ser relacionada a uma personagem conhecida. Para Mary Ann Doane (1983) enquanto a voz *off* aprofunda e afirma a hegemonia da diegese, excedendo o visível, o comentário em voz *over* representa uma heterogeneidade radical com relação à diegese e fala com o espectador diretamente, sem a mediação das personagens, o que lhe confere certa autoridade. Por ser uma voz descorporalizada e não localizável no tempo e no espaço, como aponta Doane, é que essa voz tem capacidade de interpretar a imagem e produzir verdades sobre ela a partir de uma condição hierarquicamente superior.

Na história do cinema documentário, esse lugar de autoridade foi também um lugar marcadamente masculino. Um voz feminina, como é o caso da voz *over* em *Vicenta*, é uma tentativa de situar essa voz em uma posição mais próxima das personagens. A autoridade e a presunção dão lugar a um tom empático e complacente, até mesmo piedoso. Esta é uma forma de falar a partir de um lugar de igualdade, de quem entende a realidade feminina e se compadece da posição vulnerável em que se encontram as personagens a partir deste e de outros marcadores sociais. Não devemos esquecer, no entanto, que o poder da voz *over* é um poder roubado, como defende Pascal Bonitzer (1975), que age sobre a imagem e lhe rouba a soberania. É uma relação paradoxal, no entanto, pois é dessa usurpação que advém a sua força, e isso se torna mais verdadeiro ainda em *Vicenta*, em que essa voz que não vemos ocupa o lugar e a fala daquelas que, por sua vez, não podemos ouvir.

É necessário observar, no entanto, que essa voz feminina que narra não é uma voz qualquer. A escolha da cantora popular argentina Liliana Herrero como intérprete faz com que ela seja associada a um corpo, mesmo que virtualmente, já que Herrero é figura pública bastante conhecida no país. Essa articulação (virtual) da voz que narra a um corpo que, embora invisível e heterogêneo à imagem, pode ser referenciável de alguma forma, estabelece um deslocamento da ideia tradicional de “voz de Deus” em seu caráter atemporal, não material e extradiagético, trazendo implicações importantes para a análise narrativa do filme e da voz documental como um todo. Renan Paiva Chaves (2019) aprofunda as noções tradicionais de voz *over* e “voz de Deus” no documentário clássico, ao propor uma análise que traga à tona a presença, a materialidade e a complexidade da voz invisível, que é como sugere chamar essa construção sonora. Chaves justifica essa escolha analítica a partir de dois principais motivos:

O primeiro deles foi a possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar conferida pelos termos “over” e “Deus”: mesmo que ainda não a possamos endereçar ao corpo que a emite, seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente (ou não) daquele da tomada visual, cuja circunstância de irrupção pode proporcionar, tal como no âmbito visual, um variado leque de material fílmico, a ser trabalhado na concepção narrativa. (Chaves, 2019: 86)

A “voz de Deus”, além de não obedecer aos limites de um corpo é, também, uma entidade atemporal, tal qual a ideia de um Deus que tudo vê e tudo sabe, porque descolado da temporalidade mundana e do destino da matéria. Segundo Chaves (2019: 89), “A voz de Deus é o verbo, sem corpo, a voz do documentário é humana e sua dimensão temporal é essencial para entender a narrativa”. O segundo motivo, portanto, refere-se ao deslocamento dessa posição de superioridade e de autoridade da voz *over*, principalmente em relação aos outros elementos fílmicos. Privilegia-se,

com essa mudança de perspectiva, análises das múltiplas possibilidades da voz e de relações entre voz e imagem, para além daquelas que detenham-se na voz apenas como determinante arbitrária de significados da imagem.

Entre o caso ocorrido em 2006 e o lançamento do documentário em 2020 há um fosso temporal de 14 anos. A voz que narra o faz em uma circunstância muito diferente daquela sobre a qual o filme e as imagens se referem. Durante esse período de tempo houve uma caminhada coletiva que pautou o debate público sobre o aborto e que, como mencionado anteriormente, teve desdobramentos políticos e sociais ao longo de toda a década de 2010 no país, culminando na aprovação da Lei de Interrupção Voluntária de Gravidez em 2020. Ainda que use o tempo verbal presente, como se estivesse acompanhando e narrando os fatos na medida em que ocorrem, essa diferença temporal e essa digestão coletiva está presentificada na narração em tom monocórdico de Herrero que, sem mudanças bruscas na modulação da voz, dá a carga poética e contemplativa ao documentário. Por ser interpretado por uma cantora, é inegável o tom lírico e melódico que a narração apresenta. Por outro lado, assume também um tom protocolar, enfadonho, até mesmo distante, responsável por trazer informações detalhadas de expedientes judiciais, essenciais para compreender a condenação do Estado Argentino na ONU na década seguinte.

Lucia Castello Branco (1985), a partir do texto “*L’écriture Femme*” de Béatrice Didier²⁷ chama atenção à característica oralizante do texto feminino, fundada em uma tradição oral na qual a mulher tem papel determinante e que “imprimiria ao texto feminino ritmo e tempo peculiares” (Branco, 1985: 32). Essa narrativa, frequentemente vista como prolixa (Branco nesse artigo analisa a escrita de Hilda Hilst) é marcada por uma certa monotonia de um tempo cíclico, de eterno retorno, ao mesmo tempo em que é composta por rupturas e descontinuidades. A construção do texto da narração em *Vicenta*, de autoria também feminina²⁸, carrega características desse tempo peculiar, em uma condição “simultaneamente lenta e precipitada no tempo” (Branco, 1985: 32) que repete a si mesmo e que se manifesta no texto narrado como repetições frequentes de palavras e expressões. Um tempo cíclico, que enclausura personagens e espectador nesse eterno retorno o qual constitui, em última instância, a própria experiência de vida de Vicenta naquele momento, presa em labirintos jurídicos e administrativos que não levam a lugar nenhum.

Uma outra importante característica dessa voz é o seu endereçamento. Sobre uma imagem estática de Vicenta em frente a uma televisão, com a luz azul da tela a lhe iluminar, uma fonte de estilo manuscrito aparece no canto esquerdo do quadro: “... À Vicenta e sua família, com profunda admiração e respeito.” Esta é a última imagem do filme antes dos créditos finais, que aparecem na tela da televisão feita de massa de modelar. A imagem não só reforça o papel espectral da personagem, como também assume mais claramente, em seu endereçamento final, o formato de uma carta narrada em segunda pessoa para a qual Vicenta seria a destinatária.

27. Didier, B. (1981) *L’écriture Femme*. Presses Universitaires de France, Paris.

28. Florencia Gattari, escritora de literatura infanto-juvenil, é quem assina a concepção e redação da voz *over*.

A narração em segunda pessoa não é comum no documentário e, ao contrário da voz extradiegética, ela carrega uma dimensão relacional. A voz passa a não mais falar *sobre*, mas sim *com*. O que se constrói é uma familiaridade entre narrador e personagens e uma implicação maior do narrador, que passa a fazer parte da história e, de certa forma, compartilhar desse espaço diegético - distanciando-se mais ainda de uma ideia tradicional de voz extradiegética. O direcionamento e o foco da narração em *Vicenta* advém dessa natureza relacional, que utiliza bastante o recurso dos vocativos (“*Falta pouco, Vicenta, falta pouco*”²⁹), das perguntas direcionadas à Vicenta (“*Quando tudo vai acabar, Vicenta? Quando?*”³⁰) e, até mesmo, se aproxima do discurso indireto livre, em que parece assumir a fala das próprias personagens dentro da narração. Perguntas feitas pela narradora parecem pertencer ao pensamento de Vicenta (“*Os dias passam, seguem passando e há muito o que fazer. Quantas licenças devem ser solicitadas?*”³¹) colocando a voz que narra em um duplo lugar de implicação, ora como voz *over* que se dirige à personagem e ora a voz *off*³² que fala por ela. Essa estratégia pode causar certo estranhamento, considerando que a voz que narra dirige-se à Vicenta para lhe explicar sua própria história e seus sentimentos.

Há uma terceira implicação, mais subjetiva, que envolve o espectador e o coloca no lugar do sujeito que escreve essa carta à Vicenta, que se dirige à ela e tenta compreender como um caso assim pode ocorrer e que se aproxima dessa personagem se compadecendo pela sua situação.

Procurando concluir: Vicenta e a conquista da palavra

Não tenho imaginação você diz

Não. Não tenho língua.

A língua para clarear

minha resistência ao literato.

Palavras são uma guerra para mim.

Ameaçam minha família.

Para conquistar a palavra

29. *Vicenta* (2020), de Darío Doria, 38 min 52 seg.

30. *Ibidem*, 22 min 44 seg.

31. *Ibidem*. 22 min 39 seg.

32. Embora haja certo consenso na teoria do documentário em que diferencia-se os conceitos de voz *over* e voz *off*, autores como Pascal Bonitzer utilizam o termo voz *off* em um sentido amplo, que inclui os sentidos atribuídos a ambos os tipos de voz (Doane, 1983). Importante mencionar que, consciente ou não dessa diferenciação, o filme utiliza nos créditos o termo voz *off* para referir-se à narração de Liliana Herrero, o que pode tanto designar um entendimento abrangente da voz que narra, como que a narradora efetivamente ocupa, por vezes, o lugar de(da) personagem.

para descrever a perda
 arrisco perder tudo.
 Posso criar um monstro
 as palavras se alongam e tomam
 corpo
 inchando e vibrando em cores
 pairando sobre minha mãe,
 caracterizada.
 Sua voz na distância
 ininteligível iletrada.
 Estas são as palavras do monstro.

Cherríe Moraga (1983)³³

Se é verdade que “*Palavras são uma guerra*” como escreveu Moraga, talvez se encontre em experiências como a de Vicenta Avendaño o locus para analisar a concretude dessa afirmação. Há todo um aparato discursivo contra o qual Vicenta precisou lutar, ao mesmo tempo em que ele forçosamente impele às margens aqueles que não detêm o poder da palavra. É como se a mídia, o poder público, o judiciário e o Estado, em última instância, constituíssem o corpo do “monstro” que grita “*ininteligível iletrada*” e perante o qual Vicenta não tem língua, como uma estrangeira em sua própria pátria. Gloria Anzaldúa, teórica cultural chicana³⁴, que escreve sobre a experiência da mulher mestiça e de cor, conta em “*Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*” (2000) que se tornou especialista em inglês por continuamente se sentir roubada da sua língua, o espanhol, que não fazia parte do sistema de ensino norte-americano ao qual teve acesso. Para ela, é como se falasse em línguas “*(...) como os proscritos e os loucos*” (Anzaldúa, 2000: 229) tal era seu deslocamento simbólico desse círculo letrado que a subjugava.

A palavra, para Vicenta, não é dada *a priori*, ela é conquistada, assim como descreve Moraga, para quem a conquista da palavra é um risco que assume de perder tudo ao mesmo tempo em que ela lhe permite descrever a perda. Aspectos da

33. Poema originalmente publicado em: MORAGA, Cherríe (1983). “It’s the Poverty”. In: *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por tus lábios*. Boston: South End Press. Traduzido por Édna de Marco em: Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*. Ano 8. p. 230.

34. Termo utilizado para designar pessoas norte-americanas de origem hispânica (nascidas nos Estados Unidos ou no estrangeiro), em grande parte mexicanas, embora seja considerado um grupo étnico heterogêneo.

voz documental indicam, a partir das análises e reflexões aqui propostas, que essa é uma asserção conscientemente construída pelos diversos códigos - visuais, sonoros e narrativos - que compõem o filme. O discurso documental manifesta essa posição de forma bastante concreta ao afirmar, pela narração em voz *over*, que “*se você soubesse ler e escrever, Vicenta, tudo seria diferente*”³⁵. Esse é também um caminho erigido pelos aspectos técnicos e narrativos do filme, dentre os quais podemos destacar a construção do papel espectral de Vicenta através da relação estabelecida ela e a imagem *live action*, a supressão de sua voz e de seus movimentos, a sensação constante de enclausuramento e de imobilidade produzida por diversos elementos do filme, além do recurso da voz piedosa que se compadece e, de certa forma, ocupa o lugar de personagem, o que leva, por fim, à impossibilidade de sua fala, real e simbolicamente.

A última parte da narrativa, após a concretização do abortamento de Laura, é marcada por mudanças na fotografia, que passa a ter iluminação diurna e cores mais saturadas. Pouco se aborda, no entanto, as consequências do procedimento e de toda a exposição da menina. A narrativa, a partir desse momento, se concentra em uma mudança na vida de Vicenta: “*Depois de tantos anos calada, olhando para baixo, presa às decisões dos outros, hoje vais começar a olhar para cima para sempre. (...) Ninguém mais decide por você, Vicenta*”³⁶. Essa mudança, como indica a cena subsequente na sala de aula de uma escola, é marcada fundamentalmente pelo processo de alfabetização que leva Vicenta ao trabalho formal pela primeira vez. A conclusão do filme é uma imagem em *live action* de Vicenta na câmara dos deputados, em Buenos Aires, em dezembro de 2014, em ato público de reparação ao caso. Esta é a primeira e única vez em que escutamos sua voz, através de um curto depoimento - uma imagem de arquivo granulada gravada de forma protocolar - a pedir que a lei se cumpra e que “*parem de nos matar*”. É só nesse momento que se atesta a força da palavra por meio da voz que fala com o corpo e se insere na dimensão da voz coletiva e política. Cabe ao espectador, em sua leitura preferencial do documentário, atestar se essa cena se constitui, afinal, em um complemento catártico como uma promessa que enfim se cumpre: a de olhar nos olhos e ouvir aquela que esteve em silêncio até então ou se ela acaba se tornando a confissão de uma falta.

Ainda que se compreenda o arranjo ético do filme em que pese que as escolhas narrativas parecem, em grande medida, procurar poupar mãe e filha de uma nova violação da intimidade, da exploração sentimental e da situação de reviver a dor, seria preciso colocar, ainda, outras questões primordiais no que concerne a essas decisões: suprimir a voz de Vicenta e Laura no filme não acaba se tornando uma nova forma de colocá-las à margem do discurso, constituindo, assim, um paradoxo com relação à própria conclusão que o filme parece chegar sobre a necessidade da conquista da palavra (e por ela a autonomia)? Vicenta e Laura chegam a se construir enquanto personagens autônomas, dotadas de voz (mesmo que não a falada), de subjetividade e de agência?

35. *Vicenta* (2020), de Dario Doria, 11 min 59 seg.

36. *Ibidem*, 55 min 22 seg.

Convém refletir sobre estas questões, não como forma de desmerecer o discurso documental construído pelo filme, mas como forma de tensionar as dinâmicas de representação nas quais as mulheres frequentemente ocupam o lugar do *Outro* representado, aquele *de quem* se fala e não aquele que detém o poder de falar. O que se pode dizer, de fato, é que palavras são uma guerra e o cinema documentário se insere nos campos de batalhas discursivas, soma-se às diversas vozes coletivas, redistribui e digere os traumas sociais do passado e do presente.

Referências

- Aguiar, D. & Rojas, G. (2020). O movimento feminista e de mulheres na Argentina: perspectivas pós-colonial e socialista. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 121, 169-190, Coimbra.
- Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, 229-236, Florianópolis.
- Avelluto, V. (2019). Gramsci, el movimiento feminista y la crisis de la hegemonía patriarcal. *Revista Catarsis*, v. 1, nº 1, 27-32, Buenos Aires.
- Bonitzer, P. (1975). Les silences de la voix. *Cahier du Cinema*, n. 256, p. 22-33, fevereiro, Paris.
- Bonotto, A. (2009). Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições. *Doc On-line*, n.06, 250-263.
- Branco, L. C. (1985). A (im)possibilidade da escrita feminina. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 4(1), 30-41, Belo Horizonte.
- Chaves, R. P. (2019). Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over”. *Doc On-line*, n. 26, 83-105.
- Decreto-lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. Recuperado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm
- Doane, M. A. (1983). A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço. In: I. Xavier (org.), *A experiência do cinema: antologia* (pp.457-475), 1ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

- Gaumet, F. & Rubin, P. (2021). *Vicenta. E+E: estudios de extensión en humanidades*. V 8, nº11, 138-143.
- Gutiérrez, M. A. (2019). Marea Verde: la construcción de las luchas feministas. *Revista Catarsis*, ano 1, nº 1, 33-36, Buenos Aires.
- Ley n. 27610 de 30 de diciembre de 2020. Acceso a la interrupción voluntaria del embarazo. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/345000-349999/346231/norma.htm>
- Ley nº 11.179 de 9 de octubre de 1921. Código penal de la nación. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/16546/norma.htm>.
- Martins, I. M. (2008). Documentário animado: um novo projeto de cinema documentário. XVII Encontro da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo.
- Nichols, B. (2005a). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papius.
- Nichols, B. (2005b). A Voz do Documentário. In F. P. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II (pp. 47-67). São Paulo: Senac.
- Norma Técnica Atenção humanizada ao abortamento, 2014. Brasília: Ministério da Saúde.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Saffioti, H. I. B. (2011). *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Serra, J. J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Campinas: Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Xavier, I. (org.). (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Filmografia

- A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.
Ryan (2004), de Chris Landreth
The Sinking of the Lusitania (1918) de Winsor McCay
Valsa com Bashir (2008), de Ari Folman
Vicenta (2020), de Darío Doria.

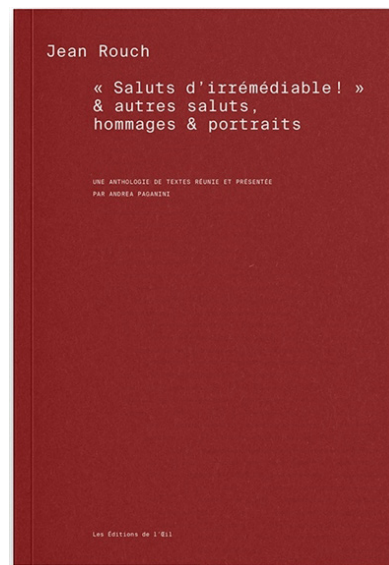
LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Jean Rouch - « Saluts d'irrémediable ! »
& autres saluts, hommages & portraits

Maxime Scheinfeigel*

Jean Rouch - « Saluts d'irrémediable ! »
& autres saluts, hommages & portraits,
Une anthologie de textes réunie et présentée
par *Andrea Paganini*,
Les Éditions de l'Œil, 2021. ISBN 2351373049.



Dans cet ouvrage, paru aux éditions de l'Œil en 2021, il y a deux *opus*. De la page 15 à la page 240, les lecteurs sont emmenés dans un voyage regroupant une soixantaine de textes de natures diverses dont l'auteur est Jean Rouch. De la page 250 à la page 382, Andrea Paganini, écrit « le dit » de ces textes. Ils sont les « saluts d'irrémediable » dédiés par Jean Rouch à ses nombreux amis, les habitants « du grand monde et du petit monde » (9) qui a été le sien, en Europe, en Afrique, en Amérique, en Asie. Au bout de ce voyage, un bref « envoi » (245-248), adressé à Rouch par Jean-Michel Arnold, haut fonctionnaire ayant œuvré pour le cinéma et l'audiovisuel au CNRS, à la Cinémathèque française ainsi qu'à l'UNESCO, est comme un pont qui marque le passage entre les deux *opus*. Or, cette architecture est

* Université Paul Valéry-Montpellier 3, Département de Cinéma, Audiovisuel, Nouveaux Médias, Centre de Recherche RIRRA21-Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme au 21^e siècle. 34090 Montpellier, France. Email: scheinfeigelmaxime@gmail.com.

l'œuvre d'Andrea Paganini. Il précise que « plus de la moitié des textes [de Rouch] ici rassemblés ont été suscités par la disparition d'un être cher, ami et compagnon de route » (253-254). Comment les a-t-il trouvés ? lus ? Pourquoi les a-t-il publiés en leur apportant parfois « des corrections » (10) ? A. Paganini a été le délégué général du Centenaire Jean Rouch en 2017-2018 et, avant ce centenaire et depuis, il n'a pas cessé ses recherches dans les archives écrites, filmées, photographiées, etc. de Rouch. À cet égard, selon un contraste productif, il est devenu à la fois un explorateur et un conservateur, un archiviste tourné vers le passé et un historien qui produit du neuf à partir de ce passé. Qu'est-ce à dire ?

Un premier choix a guidé A. Paganini dans la mise en œuvre de son ouvrage : il l'a entièrement dédié à une seule forme d'expression de Rouch, l'écriture, allant jusqu'à « décider de ne pas retenir les quelques illustrations, des photographies ou des photogrammes, accompagnant parfois les publications originales » (13) ici ré-éditées. Un tel choix a été voué par son auteur à mettre en lumière un trait peu commenté jusqu'à présent : Rouch était un grand amoureux de la littérature, et de la poésie tout particulièrement. Un autre trait s'impose pareillement aux lecteurs. Les connaisseurs de son œuvre de cinéaste et d'ethnographe savent qu'il a été longuement présent et agissant dans des institutions telles que le musée de l'Homme, l'université de Nanterre ou la Cinémathèque française. Ils savent moins, peut-être, à quel point sa vie en cinéma était aussi profondément ancrée dans ses travaux de cinéaste-ethnographe que dans une cinéphilie passionnée, constante. Deux détails prégnants le laissent voir. En 1990, s'adressant à l'acteur Michel Simon, Rouch écrit un texte ainsi titré : « Un train entre en gare de La Ciotat » (76-82). Il détaille l'événement en question : « Le 28 décembre 1895 (...) Auguste Lumière projetait pour la première fois en public (...) *l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (...). En 1968, à nouveau, un train entre en gare de La Ciotat. Un homme corpulent en descend, c'est Henri Langlois (...). Un troisième train entra dans la gare de La Ciotat un an plus tard. C'était un TGV venu de Paris qui transportait tous les amis de la Cinémathèque Française » (76-77). Ici, l'histoire du cinéma et celle de la Cinémathèque de Langlois sont indissociables, étroitement fondues l'une dans l'autre. Il y a mieux. Font suite à ce texte, quatre écrits ainsi titrés : « Le dit d'Henri Langlois. Tradition orale » (83-94), « Jean Rouch présente "Henri Langlois, Parlons cinéma" » (95), « Le dit du musée Henri Langlois » (96-97) et enfin, « Les mille et une nuits d'Henri Langlois » (98-101). Ils ont été écrits ou dits oralement par Rouch entre 1986 et 1991 et A. Paganini les a réunis et placés de façon significative à cet endroit. Il nous laisse percevoir, en effet, que dans le cercle d'amis de Rouch il y avait un roi, parmi d'autres, Henri Langlois, et dans son esprit il y avait une puissance : le savoir amoureux du cinéma. Or, cela commence là où, justement, les deux grandes machines-mouvement inventées au XIX^{ème} siècle, le train puis le cinéma, ont croisé leur trajectoire sur un écran de toile, à La Ciotat !

Entrer dans cet ouvrage est ainsi une aventure dont les péripéties suivent deux chemins, les deux rives d'un même fleuve en fait. Du coup, les lecteurs peuvent,

doivent, se dédoubler. Ils marchent sur une rive quand ils suivent au fil de leur lecture les écrits de Rouch, oui, mais ils sont pareillement invités à marcher sur l'autre rive, celle bordée par les entrées d'A. Paganini dans les écrits de ce dernier.



Fig. 1 Margaret Mead dans *Margaret Mead. A portrait by a friend* (1977-78) de Jean Rouch (© DER)

Le « dit » de Jean Rouch

À la lecture des soixante-trois textes de Rouch réunis dans la première partie de l'ouvrage, un trait est frappant et semble même étonnant. Rouch laisse souvent jaillir son amour de la poésie. Des exemples : « Et moi, – écrit-il à propos d'une citation de Pasolini sur la jeunesse de son temps – je pense au Charles Baudelaire du *Spleen de Paris* » (46). Dans « Les enfants de la haute mer » (65-66), il évoque Jules Supervielle, André Breton et Jean Cocteau dont le nom revient très souvent, presque aussi souvent que celui d'Henri Langlois. Il cite avec délectation des vers de Baudelaire ou d'André Breton, sans doute son écrivain favori, ou encore, dans nombre de ses textes il poétise ses récits de vie et, détail marquant, il fait de Jean Cocteau, poète-cinéaste par excellence, son « premier maître en cinéma » (132). En 1981, dans un « salut » adressé à l'ethnologue Bertrand Flornoy mort tout juste un an auparavant, il constate qu'« au moment où notre société bascule dans une insupportable grisaille (...) il reste quelques mots à signifier quelque chose, à faire battre le cœur un peu plus vite, des mots très graves, des mots comme *poésie*, comme *aventure*, comme *amitié*... » (137, soulignés dans le texte). Une des acmés de cette passion poétique surgit en 1996 dans « En une poignée de mains amies », le bref récit que Jean Rouch fait de sa

rencontre avec Manoel de Oliveira (48-49). Après une discussion entre les deux cinéastes se promenant sur les ponts du Douro, notamment celui construit par Gustave Eiffel, Rouch raconte l'issue de cette rencontre. « En moins de cinq minutes, le projet fut construit : Manoel écrivait un poème que nous filmerions avec nos copains (...). Et comme dans tous les rêves d'enfants, nous le réalisâmes en moins d'une semaine en sillonnant les rives du Douro à pied, en voiture, en hélicoptère (...) à la poursuite de nuages merveilleux, Manoel et moi hurlant les stances du poème inspiré par le vent, le fleuve et l'amitié : "Pont ! / Bras à la rencontre de bras. / Bras étendus / en une poignée de mains amies. / Ainsi suis-je envers toi / et allons sur ce fleuve, / qui est Durius, / qui est Porte, / qui est Douro." (...) » (49).

Tout cela explique sans doute qu'A. Paganini donne à ce qu'il considère comme une « postface » ce titre : « La pensée des poètes... » (250). La partie de son texte qui s'attache à ce point crucial est partagé en cinq sous-parties et leurs sous-titres respectifs dessinent explicitement les contours du territoire de la poésie dans lequel Rouch a longuement voyagé. Citons : « La grande école de la poésie française ; André Breton : les clés » (294) ; « Arthur Rimbaud : élégance, impassibilité, main à plume, nègres » (299) ; « De l'adolescence à l'enfance perdue, la poésie ininterrompue » (303) ; « Main à plume, main à caméra ; poésie écrite, poésie filmée » (306) ; « Le dit ; la voix de l'autre, la tradition orale, la poésie naturelle » (319). Par ailleurs A. Paganini nous fait savoir que Rouch « lira Artaud toute sa vie » et aussi bien « Jacques Audiberti (...) ; Joyce Mansour (...) ; Jules Supervielle » (304). Élargissant son propos, il note que « Les cinéastes [chers à Rouch] sont pour beaucoup (...) poètes, à plume, à caméra : de Jean Epstein à Jean Painlevé, de Pier Paolo Pasolini (...) à Jean Cocteau » (305).



Fig. 2 - Marceline Loridan, Edgar Morin et Jean Rouch dans *Chronique d'un été* (1960-61) de Jean Rouch et Edgar Morin (© Argos Films)



Fig. 3 Joris Ivens et Henri Storck dans *Cinémafia. Jean Rouch parle avec Joris Ivens et Henri Storck* (1980) de Jean Rouch (© Infofilm)

Mais les poètes ne sont pas les seuls compagnons de route de Jean Rouch. Des cinéastes nombreux l'ont croisée, cette route. Un grand nombre de ses textes leur sont dédiés et la manière dont A. Paganini les a assemblés montre leur étourdissante, leur éblouissante altérité. Ils sont italiens (Roberto Rossellini, Enrico Fulchignoni, Sandro Franchina), brésiliens (Alberto Cavalcanti, Jorge Bodanzky), japonais (Masaki Kobayashi, Jun'ichi Ushiyama, Yasuhiro Omori), français (Jean Epstein, André Sauvage, Jean Painlevé, François Truffaut, Jean-Jacques Flori, Marceline Loridan). Ou bien, il est nigérien (Oumarou Ganda), portugais (Manoel de Oliveira), espagnol (Nestor Almendros), soviétique (Dziga Vertov), néerlandais (Joris Ivens), canadien (Claude Jutra). Ils font des documentaires (Painlevé, Epstein, Ivens, Bodanzky, Omori, Loridan, etc ...) ou des fictions (Ganda, Jutra, Rossellini, Truffaut, etc ...). La majeure partie d'entre eux sont des contemporains de Rouch mais certains viennent d'un passé prestigieux du cinéma mondial, notamment Jean Epstein, ce « plongeur-cinéaste d'avant Cousteau » (35) et Dziga Vertov dont Rouch rappelle que « seul, Charlie Chaplin comprit la portée [de *Enthousiasme (La Symphonie du Donbass)*] et lui écrivit en 1931 [qu'il considérait ce film] comme une bouleversante symphonie » (30). Parmi tous ces gens de cinéma, les plus proches sont sans doute les Africains, notamment ceux qui ont formé avec Rouch sa bande d'amis renommée, d'abord acteurs, mais aussi techniciens et coréalisateurs. Leur association professionnelle et amicale dura toute une vie et fit naître une troupe énergique et rieuse qui se donna elle-même quelques acronymes, de « Dalarou », le « metteur en scène multinational et tricéphale » – Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Jean Rouch – signant officiellement au milieu des années 1970 *Cocorico ! Monsieur Poulet*, à la forme définitive « Dalaroutamou » – avec Tallou Mouzourane et Moussa Hamidou. Rouch en parle en ces termes dans « Filmer pour comprendre soi-même ou pour faire comprendre ? », un article publié par la revue *CinémAction* qui en 1996 lui a consacré son numéro 81, *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. « C'est le quatuor – écrit-il – que je forme avec Damouré, Lam et Tallou : nous inventons et racontons des

histoires, sans nous poser la question de savoir si c'est de l'ethnographie ou du cinéma de fiction (...) tout cela forme une suite toujours renouvelée, la suite de quelque chose, d'une anthropologie partagée où si je pose une question on m'y répond mais on me la pose aussi en retour ! » (29) . Cette histoire est connue, elle rejoint autant celle du cinéma français que celle du cinéma nigérien. Elle est un composite parfait d'une vision poétique, technique et scientifique de la fabrique mondiale du cinéma.



Fig. 4 - Damouré Zika dans *Voyou* (1973) de Jean Rouch & Co. (© Jocelyne Rouch)



Fig. 5 - Lam Ibrahim Dia dans *Damouré parle du sida* (1991-92) de Jean Rouch & Co. (© Jocelyne Rouch)

Ainsi, tout ce qui nourrit ici « le dit » de Rouch s'inscrit bel et bien dans une écriture de l'Histoire (grand « H ») du cinéma. Ce dernier n'est pourtant pas un historien, il reste « un écrivain », *dixit* A. Paganini qui trouve dans ses écrits « une sismographie des sentiments et des émotions de l'auteur », ajoutant que « les erreurs de dates (par ailleurs fréquentes chez Rouch [...]) peuvent en constituer un indice » (356) et pour preuve, il en mentionne quelques-unes. Ce constat n'est pas un reproche, il ne manifeste aucune réserve quant à la valeur des témoignages prodigués

par Rouch. A. Paganini entre dans une « analyse génétique » (351) de ses textes, et si toutes les approximations de la mémoire rouchienne sont dans son viseur, elles sont, elles aussi, les objets de sa recherche.

Or, avec les auteurs de la littérature ou du cinéma, le territoire de Rouch est habité par un troisième cercle de proches, liés à des institutions scientifiques et culturelles. Un grand nombre de ses textes leur est adressé. Parmi eux se rencontrent des anthropologues et ethnologues bien sûr, tels Suzanne Bernus, Germaine Dieterlen, Jean-Marie Gibbal, Margaret Mead ou Luc de Heusch. Mais Rouch n'était pas qu'un professionnel du cinéma ethnographique. Sa cinéphilie lui a fait nouer des liens essentiels et durables avec des producteurs de films, notamment Pierre Braunberger et Anatole Dauman qui ont compté parmi les soutiens les plus actifs des cinéastes de la Nouvelle Vague. Des critiques et historiens du cinéma, Louis Marcorelles et Georges Sadoul, des acteurs tels Michel Simon, ou d'autres artistes, tels le danseur Jean Babilée et le musicien-ingénieur Pierre Schaeffer, figurent dans les dédicataires de ses écrits. Mais ce n'est pas tout. Si Jean Rouch admirait Henri Langlois pour son travail de conservateur, s'il était pareillement proche de Jacques Ledoux, fondateur et conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique, une autre de ses passions l'a mis en contact avec des scientifiques, notamment l'éminent Théodore Monod. Ce dernier, le scientifique comme l'homme, a joué un rôle décisif dans la vie de Rouch, ce qu'il rapporte dans « Le dit de Théodore Monod », un texte de 1991. Il l'a rencontré pendant la seconde guerre mondiale au Sénégal et Monod est intervenu – raconte Rouch – « auprès du Gouverneur général pour [qu'il ne soit pas] envoyé sur un "chantier disciplinaire" [... Monod lui] offrit en prime "une table d'accueil" pour mettre en fiches une collection d'objets rituels et d'engins de pêche [que lui, Rouch avait] rapportés du Niger », et c'est ainsi qu'il « découvrit l'ethnographie » (144, souligné dans le texte). Théodore Monod est allé jusqu'à lui conseiller de prendre contact avec Marcel Griaule, son futur directeur de thèse. A la fin de son propos, Rouch évoque plaisamment un doux souvenir : « C'est, je crois, à partir de ce moment-là que "grand frère Théodore" et "petit frère Jean" ont commencé à se tutoyer » (146, idem). Dans un autre texte, en 2000, il écrit un « Adieu Théodore Monod ... » en évoquant là encore un souvenir plein d'une douce malice, datant pareillement du début des années 1940. « Parfois, – écrit-il – quand le soleil déclinait sur la bibliothèque, l'on chantait à mi-voix : "Théodore, c'est toi le plus fort, Théodore Monod, c'est toi le plus costaud ..." Alors Théodore sortait de son bureau, écoutait notre chanson et nous jetait quelques pièces de monnaie comme à des mendiants de rue, et nous, nous ramassions les pièces en disant : "Merci, patron !" Car Théodore, tu étais vraiment dans ces années affreuses, notre véritable patron ... » (153, idem).

Au bout du voyage dans le monde chatoyant, passionnément érudit et malicieux que les mots de Rouch, souvent adressés à des êtres disparus, ont tissé comme un vaste mémorial, une question peut venir aux lecteurs : qu'aurait-il écrit Monsieur Jean Rouch s'il s'était envoyé à lui-même un « Salut d'irréparable » ?



Fig. 6 - Taro Okamoto dans *Hommage à Marcel Mauss. Taro Okamoto (1973-74)* de Jean Rouch (© Jocelyne Rouch)

Le « dit » d'Andrea Paganini

Non, dans sa longue « postface », Andrea Paganini n'a pas évoqué cet écrit posthume qui n'existe pas, mais il a orchestré sa réédition des écrits de Rouch selon une approche incontestablement empathique, savoureusement mimétique. Un premier indice en est donné juste avant qu'il ne prenne la parole. A cet endroit de l'ouvrage, à la page 248, on peut lire les premières lignes du texte de Jean-Michel Arnold, qui porte ce simple titre : « Jean Rouch ». Plus loin, voici sa dernière phrase : « On aime toujours beaucoup Jean Rouch ... » (248). Puis – à coup sûr il n'y a pas de hasard mais au contraire un acte prémédité – débute « La pensée des poètes » (250), celle qu'A. Paganini va maintenant développer. A cet égard, un deuxième indice frappe d'emblée les lecteurs : l'auteur s'est complètement immergé dans les profondeurs où gisent les trésors laissés par Rouch dans ses écrits. Or, au cours de son exploration aussi curieuse qu'attentive, comme Rouch l'avait fait avant lui, il a mis en forme « un grand et un petit monde » qui se construit selon une écriture à double face. D'une part, il lit, il analyse, il commente, il classe des documents qui sont ses objets d'étude. D'autre part, il produit comme une exégèse de son propre texte puisqu'il en évoque les rouages méthodologiques. En voici un exemple éclairant. Dans la quatrième sous-partie de son texte, « Trois familles, un parcours », A. Paganini commence par cette précision : « Nous avons réparti les personnes auxquelles Jean Rouch adresse ses saluts, hommages et portraits, en trois familles, de taille presque égale, correspondant peu ou prou aux trois grands domaines par eux – et par Rouch – arpentés et sur lesquels ils ont pu exercer leurs talents. *Nous avons ainsi créé un parcours agile* que le lecteur pourra emprunter s'il le souhaite (...) allant grosso modo des “enfants de Langlois” aux “enfants de Griaule” » (256-257, je souligne). Et encore, cet autre exemple, concernant plusieurs remarques extraites de la sous-partie « Saluts, hommages, portraits autonomes ; parcours à part entière ». D'abord, A. Paganini informe ses lecteurs : « *Dans notre anthologie, nous n'avons*

retenu que des saluts, hommages et portraits autonomes » (273). Il poursuit : « De même, *ne figurent pas dans notre anthologie* les textes consacrés à une œuvre » (274). Et plus loin : « *Nous n'avons pas retenu* non plus un certain nombre de textes [dont les saluts et les portraits] ne constituent pas la motivation première du texte » (275). Et encore : « *Nous avons aussi écarté* les textes, souvent dits oralement, où le salut (...) n'est qu'incident au propos » (279). Et enfin : « *Nous n'avons pas inclus dans notre anthologie*, dernier exemple, un groupe de textes particuliers : ceux destinés chaque année (...) à être dits en ouverture de la nouvelle édition du Bilan du film ethnographique ... » (279, je souligne).

Le « nous » ici présent est souvent répété dans une prise de parole qui aligne, dans les vingt-et-une sous-parties du texte, des réflexions sur les archives remises à jour et reconstruites en une « anthologie » par A. Paganini. Chacune porte un titre et nombre d'entre ces titres suggèrent aussi bien la figure de l'écrivain, Rouch, que celle de son exégète, Paganini. C'est ainsi que l'on peut les lire au fil des pages dans leur ambivalence constitutive. Du côté de la figure de l'écrivain, en voici quelques énoncés : « Au vent de l'éventuel » (253), « Témoignages : carte de tendre, intimités, parentés » (263) ou encore « Adresses, communautés : toi et moi » (265) et aussi bien, « Portraits enchâssés, cadavres exquis : un, personne, cent mille » (271), « Le dit ; la voix de l'autre, la tradition orale, la poésie naturelle » (319), etc ... Et du côté de l'exégète, on peut lire ces titres programmatiques : « Supports plus ou moins éphémères » (255), « Portraits, autoportraits : souvenirs et confessions » (266), « Saluts, hommages, portraits autonomes ; parcours à part entière » (273), « Miroirs : regards, saluts, hommages, portraits inversés » (288), « Récurrences, persistances ; rencontres fortuites, échos fertiles » (331), « Citations : sources, réécritures, appropriations » (336) et pour finir, en titre de la dernière sous-partie, la plus longue de l'*opus* : « Etats, contextes, vie des textes ; sismographies » (350). De toutes ces paroles surgit un même bruissement, ambivalent. On entend d'abord le son de la poésie que Rouch a ressentie en lui et autour de lui et que Paganini restitue en la fondant dans sa propre écriture. Dans le même temps, on lit la pensée de l'altérité qui aura traversé le grand œuvre de Rouch. Or, ces paroles, ici écrites, font par ailleurs transparaître un affect n'appartenant qu'à celui qui les a réunies, A. Paganini. Il est un amoureux de la méthode, l'agencement de tous ses titres, les mots et les phrases qui les suivent, forment un thème de réflexion et d'écriture qui, s'il ne se dit pas comme tel, semble un véritable « discours de la méthode ». Ici, on peut se souvenir que René Descartes, l'auteur du renommé *Discours de la méthode* publié en 1637, avait ainsi sous-titré son essai : « pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences ». Or, c'est cette histoire que nous conte A. Paganini et en méthodologue passionné, il la conclue en se retournant sur ce qui l'a guidé dans son cheminement, l'analyse génétique des écrits de Rouch, ainsi conçue parce qu'il a souhaité plonger dans « la vie des textes » (373).

Autre trait notable du parcours d'A. Paganini dans le fleuve des écritures rouchiennes. Vers la fin du livre, là où il ne lui reste plus que quelques pages de sa « postface » à écrire, il note qu'il y a « d'autres sortes de *sismographies* à lire » (je souligne). Ce qu'il qualifie ainsi renvoie aux « parcours plus mouvementés, plus in-

triqués que d'autres » de certains textes et à leur « gestation [... qui] peut être longue et s'étirer ». Puis il ajoute cette remarque qui, c'est le cas de le dire, tombe on ne peut mieux : « Jean Rouch se fait ici particulièrement *actif*, aussi bien dans les rédactions multiples (...) que dans les diffusions plurielles (...) » (373, je souligne). Disposant ainsi son commentaire, A. Paganini n'est sans doute pas sans savoir que « sismographie » (un mot faisant ici écho à la « sismographie des sentiments et des émotions de l'auteur » précédemment évoquée) et « actif » sont des termes propres à renvoyer les lecteurs vers un phénomène naturel : les secousses de l'écorce terrestre, notamment celles produites par les volcans encore « actifs ». Dans sa recherche, se serait-il identifié à un volcanologue qui se serait promené sur les bords d'une caldera ? Par le fait, en volcanologie, une caldera est une vaste dépression circulaire située au cœur d'un volcan. Elle est le résultat d'une éruption qui a vidé la chambre magmatique située dans les tréfonds du volcan. Et contrairement au cratère, elle peut se remplir d'eau de pluie, laisser ainsi des lacs se former et, détail d'importance ici, des humains peuvent s'y installer, phénomène vécu par exemple au Cap-Vert, au large de la Guinée, ou sur l'île de La Réunion. Peut-on alors penser que le « dit » de Jean Rouch est apparu au regard d'Andrea Paganini, à l'image d'une caldera qui aurait été habitée par tous les amis de Rouch, et ce dernier, en son for intérieur, se serait alors logé, ou lové, dans les profondeurs magmatiques où son territoire d'ethno-cinéaste-écrivain s'est tissé. Piste à suivre, peut-être ... En toute fin de l'ouvrage, de riches et précises « Annexes » constituées de « Notices bibliographiques » (383-397), d'une « Chronologie des rédactions (et des premières publications et lectures en public) » (399-402) et d'un « Index des noms de personnes » (405-414) peuvent servir de balises pour son tracé.

On l'aura deviné : entrer dans *Jean Rouch. « Saluts d'irrémediable ! » & autres saluts, hommages & portraits* est une aventure qui laisse aux lecteurs du livre un choix essentiel. Comme dans un voyage organisé, ils peuvent suivre un itinéraire qui leur serait annoncé d'avance, justement dans la table des matières et la « note éditoriale » (9-13) par quoi débute l'ouvrage. Mais ils peuvent aussi bien se lancer dans l'aventure en suivant le fil de leur propre curiosité, de leur propre motivation. C'est alors que viendront à eux au moins deux questions. Comment vont-ils lire les deux auteurs assemblés dans ce seul livre ? Pourront-ils organiser une synchronisation qui permettrait une mise en miroir des deux « dits » ? Il se trouve, en effet, que les pages de Jean Rouch, tissées entre elles par Andrea Paganini, se (re)croisent dans l'espace-temps du livre, inscrites dans la trame des pages écrites par ce dernier. Questionnement inévitable pour qui ne suivra pas l'ouvrage au fil de ses pages mais au contraire, les lira çà et là, de loin en loin, et les liera ainsi de proche en proche dans des méandres continus. C'est la belle surprise qui attend les lecteurs de ce qui s'offre ici comme un livre rare, érudit et pensif, passionné et amusé.

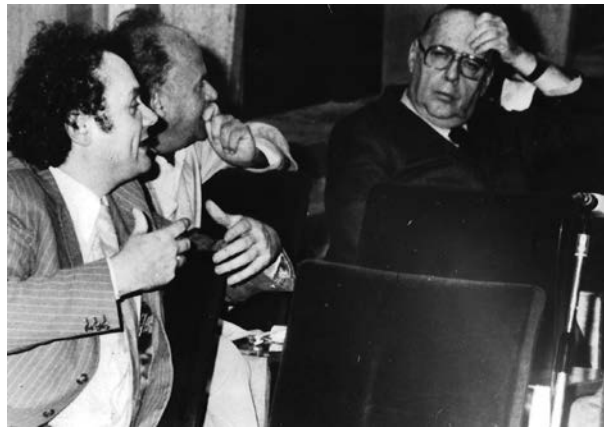


Fig. 7 - Roberto Rossellini, Jean-Michel Arnold et Jean Rouch en conversation, années 1970 (© Jocelyne Rouch)



Fig. 8 - Jean Rouch à l'aéroport d'Orly en partance pour Mexico, 1979 (photographie de Françoise Foucault © Françoise Foucault)

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

O corpo em movimento e o processo criativo no filme-diário
Nowhere: entrevista com Thaís de Almeida Prado
e Flávia Couto

Lígia Maciel Ferraz*

Mariana Rezende Pinto*

Em Março de 2022, a propósito das manifestações do 8 de Março, um grupo de mulheres brasileiras organizou uma programação cultural em Lisboa, nomeada *Quem tem medo de Pandora?*, cujo objetivo era fomentar conversas sobre as pautas feministas incluídas nas propostas da Rede 8 de Março. Convidaram-nos, Lígia Maciel Ferraz e Mariana Rezende Pinto, a pensar na exibição de um filme que abordasse a migração e o feminismo. Com o intuito de valorizar o cinema feito por mulheres, optámos pelo documentário *Nowhere*, um filme-diário correalizado pelas brasileiras Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto, lançado em 2020, que aborda a perspectiva de oito artistas sobre identidade e sobre ser artista no estrangeiro. Após a exibição do filme no PENHA SCO — uma cooperativa de produção e difusão artística sediada numa antiga fábrica têxtil na Penha de França, em Lisboa — mediámos uma conversa com o público a respeito de *Nowhere*. Movidas pela vontade de aprofundar os debates acerca do filme, e principalmente do processo criativo, entrevistámos as realizadoras, por e-mail e por vídeo, entre Abril e Junho de 2022.

Thaís de Almeida Prado é realizadora, guionista, artista multidisciplinar e atriz. O seu trabalho permeia as fronteiras entre a dança, o cinema, o teatro, as artes visuais, a música e a literatura, atuando na maioria das vezes em colaboração com outros artistas. Fez parte do TorinoFilmLab TFL Next — Comedy 2022, com o projeto *As mulheres do Pau-Brasil*, este que recebeu o Prémio Especial do Júri para Melhor

* Doutoranda. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes. 6201-001, Covilhã, Portugal. E-mail: ligia.ferraz@ubi.pt

Doutoranda. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas. 1099-085, Lisboa, Portugal. E-mail: mariana.rezende@gmail.com.

Projeto em Fase de Desenvolvimento no DocLisboa — ARCHÉ, em 2021. Realizou a média-metragem *Com meus olhos de cão* (2020), e diversas curtas, as quais destacamos: *Minha parte* (2021), *Aller/Retour* (2021), *T H R E E S O M E* (2020), *Os barcos* (2012) e *Exercice du regard* (2010). Atualmente trabalha como colaboradora no novo filme de Helena Ignez. Flávia Couto é doutoranda no Programa de Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, mestre e graduada em Interpretação Teatral, ambos pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Em 2019, realizou residência artística na França para a escrita e pesquisa do projeto *O amor e a peste*, em parceria com Pedro Guilherme, inspirada nas cartas trocadas entre Anaïs Nin e Antonin Artaud. O projeto, no qual trabalhou como realizadora e atriz, materializou-se em peça on-line em 2021, e depois foi adaptado ao cinema em 2022, com realização de Marcela Lordy, e vem sendo premiado em festivais. Nesta versão, Couto atuou como guionista e atriz, também em parceria com Pedro Guilherme. Atualmente participa da programação on-line de *O tablado lírico de Hilda Hilst*, partes I e II, e realiza e atua na versão audiovisual de *Anaïs Nin à flor da pele*, desde 2021.

A ideia de realizar *Nowhere* surgiu da desilusão de Flávia Couto com as condições de trabalho enquanto atriz e com a vida em São Paulo, o que fez com que optasse por viver em Paris, onde esteve por nove meses. Em 2012, Flávia então convidou diversas pessoas artistas com quem tinha contacto para colaborarem com o filme, produzindo um audiovisual sobre a ideia de ser estrangeiro a partir de eixos temáticos que envolvessem a rotina, os rituais, a pertença, o olhar da cidade, e a arquitetura/urbanismo na tentativa de criar uma unidade entre os fragmentos que viriam.

Entre os convidados, sete mulheres aceitaram participar e, com Flávia, formou-se um grupo de oito artistas situadas em diferentes cidades do mundo. São elas: Aurèlie Rauzier e Clémence Zamora (na Argélia); Bianca Mendonça (em Berlim e em Colônia); Man Wai Fok (em Hong Kong); Camila Ganc (em Londres); Emma Jaster (em Washington), Flávia Couto (em Paris) e Thaís de Almeida Prado (em São Paulo) — esta última acabou por juntar-se à realização e à montagem. Quando analisaram o material bruto enviado pelas artistas, Flávia e Thaís perceberam que o mesmo não estava contido dentro na proposta inicial e que havia outra abordagem pela qual os vídeos se conectavam: a intervenção artística das mulheres no espaço. Assim, buscaram uma nova unidade baseada na ideia de movimento. A partir daí, Flávia e Thaís trataram de montar o filme, até terem a sua versão final em 2020. Em 2015, Thaís publicou *Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica* (Prado, 2015), material oriundo da sua dissertação de mestrado em que, entre outros elementos, relata o processo criativo em *Nowhere*. O filme, desde a concepção até à finalização, durou 10 anos, sendo a primeira longa-metragem de ambas enquanto realizadoras.

Na entrevista com Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto, buscamos compreender melhor o processo criativo do filme — as escolhas e os desafios que surgiram durante a montagem e como os fragmentos se transformaram numa espécie de cartografia fílmica, ou de filme-colcha, em que os retalhos de temas e de movimentos são o que compõe o todo, em que as tramas entre as mulheres são o tecido que conta

as suas histórias. As realizadoras falaram sobre a potência do trabalho colaborativo, a importância de um processo criativo que não fica preso às ideias iniciais, e o interesse em não seguir as escolhas filmicas e de montagem convencionais. *Nowhere* incorpora o trabalho de documentar as memórias de um momento de vida específico e de pô-las em movimento numa videodança, honrando e mantendo vivo o legado de Anaïs Nin e Maya Deren — artistas que as inspiraram em diferentes momentos da elaboração do filme. Além delas, a inspiração na produção feita por mulheres das mais variadas artes mostra-se ser fundamental na construção de uma expressão artística disruptiva e feminista, como pretendem as realizadoras.¹



Figura 1. *Nowhere* (2020), de Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto.

Lígia Maciel Ferraz e Mariana Rezende Pinto: Flávia, poderia começar contando-nos como surgiu a ideia do filme no período em que viveu em França? Como se deu o diálogo com outras artistas que partilhavam de experiências parecidas à sua? E como a arte e a produção do filme ajudaram no processo de adaptação a uma nova cultura?

Flávia Couto: Ele [*Nowhere*] foi movido pelas minhas inquietações nessa relação de desencanto com a vida em São Paulo e uma mudança a uma nova cidade. Essas inquietações pessoais foram estendidas a outras mulheres em forma de perguntas sobre a relação com a cidade, e a resposta delas era em formato de filme. Assim, surgiu *Nowhere*.

1. As respostas das entrevistadas, ambas brasileiras, não foram alteradas para o português europeu, pois optámos pela fidelidade à linguagem usada por elas.

Naquele momento [em que viveu em França] me parecia vital registrar tudo como em um diário e responder a perguntas como: “onde me encanto? Onde me desencanto nesta vida, dia a dia, nesta cidade? Onde são os lugares de respiro, de encontro para mim?” Mas cada vez mais percebia que não era o lugar, como um ponto estático, mas estava refletindo sobre esse lugar da relação, do ser, do seu momento de vida, do seu entorno, sobre quais são esses pontos de tensão e de fruição. E isso se desenvolveu ao trabalhar com as diferentes mulheres que convidei para integrar essa investigação, ao refletirem sobre seu momento de vida, o tempo que moravam na cidade que afeta seu olhar, o cotidiano que vivem naquele momento, sejam nas relações de trabalho ou afetivas, e os percursos diários, sejam agradáveis ou hostis. Essas primeiras colocações em forma de perguntas, permitiram respostas variadas dessas mulheres em diversos momentos distintos de sua vida e em diferentes culturas. Foi isto que teceu a primeira cartografia filmica. O mais interessante foi ver o choque entre os materiais, as tensões entre o rio Tietê e o rio Sena, a qualidade de vida, os dejetos e a natureza, as manifestações em diferentes culturas, os pequenos rituais — estes atritos foram o que teceram o filme.

L.M.F. e M.R.P.: É interessante quando vocês comentam no material de apoio que convidaram homens e mulheres para colaborarem com o projeto, mas apenas as mulheres ficaram até ao fim, mesmo tratando-se de temas universais. A que atribuem isso? Mesmo não sendo intencional que fosse um projeto só com artistas mulheres, acreditam ser possível atribuir a não participação de homens a uma questão de género?

F.C.: Acredito que as mulheres foram mais pró-ativas. Eu acho que o filme confluiu para ser assim, feito por mulheres, e não lutamos contra, deixamos fluir nesta direção, o que trouxe também muito aprofundamento em discussões feministas.

Thaís de Almeida Prado: E há algo muito engraçado, porque em 2003 fiz uma peça com a Flávia, eu dirigia e ela atuava.² Eu havia convidado homens e só mulheres participaram. Ali iniciamos nossa parceria, eu e Flávia. Na peça, acabei trabalhando apenas com textos de escritoras e dramaturgas, isto já era a minha pesquisa. Trouxe fragmentos de *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, fragmentos de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, depoimentos das próprias atrizes, entre outras escritoras.

L.M.F. e M.R.P.: Vocês entrelaçam o filme com a escrita diarística de Anaïs Nin de um modo curioso, como se a autora tivesse-as inspirado não só na busca por uma vida artística, mas também a documentar as memórias produzidas por essa busca. Há um trecho dos diários de Anaïs Nin que a Flávia lê em que diz que o diário é o único lugar onde não é preciso mentir. Assim sendo, a produção imagética de si seria uma construção inventada, ou a criação de outra forma de se colocar no mundo, uma nova possibilidade de ser? Sentem que as imagens que tentaram produzir e reunir podem preencher espaços que a palavra escrita não alcança?

2. Trata-se da peça *...E o meu secador de cabelos me comeu nesta madrugada* (2003).

F.C.: A Anaïs veio depois, por conta de uma peça solo que fiz. Na época em que gravamos este estilo de diário íntimo filmado, era implícita [a influência de Anaïs Nin] no projeto, mas não teve uma inspiração principal. Eu e Thaís continuamos filmando por outros anos e a Anaïs pareceu ser uma figura importante de ser encaixada no filme, já que eu fazia a peça. A Thaís veio filmar [a peça] e nós incluímos esse material. Os tempos no filme se embaralham também, porque acho que ele tem esse tempo da memória, então se é 2011, 2012, 2017 ou 2019, não importa, pois não é um filme que visa retratar a trajetória linear dessas histórias, mas os seus pontos culminantes de incertezas, de descobertas, de vazios abissais, de ritos de passagem, de mudanças de rota. Acho que nesse sentido a imagem tem o poder de contar detalhes e preencher espaços que a escrita não alcança. E, sim, todo trabalho sobre si eu acredito que seja uma reescritura, uma possibilidade de reinventar-se. Ao narrar a minha própria história, eu recrio uma nova mulher.

TAP: A Anaïs é uma das escritoras que sempre pesquisei, junto com a Hilda Hilst, a Gertrude Stein, e agora a Lou Salomé (falo das que já se foram e que viveram muito antes de nós). Fiquei viciada na escrita de Anaïs e lia ela paralelamente, assim como era viciada em Hilda. A maioria dos meus trabalhos contempla as duas de alguma forma. Talvez hoje menos, mas me foram muito fortes. É instigante a forma como elas conseguiram se libertar de certas amarras para ousarem, à revelia de uma sociedade patriarcal que tentava sempre silenciar estas mulheres. Na época que a Flávia me chamou para o *Nowhere*, eu lia loucamente o diário *Fogo*, da Anaïs,³ e vivenciava isso na pele em minhas experiências amorosas. Quando a Flávia começou a montar a peça, que inclusive tem *Fogo* muito presente, não tinha como não abarcar no processo, mesmo chegando depois.



Figura 2. Cena da peça teatral *Anaïs Nin à Flor da Pele*, interpretada por Flávia Couto.

3. *Fogo: Diários não expurgados de Anaïs Nin 1934-1937*, publicado no Brasil em 2011 pela editora L&PM Pocket.

L.M.F. e M.R.P.: O fato de *Nowhere* ter poucas falas, e quando há, são em idiomas diferentes, dá ao filme um caráter universal em que qualquer pessoa pode identificar-se com as imagens. Ao mesmo tempo, o filme desperta um estranhamento, parece que estamos sempre tentando identificar algo, seja as artistas, as cidades, ou os idiomas. Pensando assim, o que conecta as artistas com os espaços não é a fala, mas o corpo. Parece ser através das expressões artísticas que a vida ganha sentido. É como vemos, por exemplo, nas cenas de dança em frente à porta, em cima da mureta, na ponte; nas cenas de encenação; e de dentro do transporte público, em que o rosto refletido na janela se confunde com a paisagem do lado de fora; assim como nas cenas com o esqueleto. Como foi, para vocês, construir essas imagens de si em lugares aos quais não pertencem naturalmente?

F.C.: O filme tem essa via do corpo muito presente por sermos todas artistas da cena e das artes corporais. Uma vez que estamos lidando com material autobiográfico, das vivências de cada uma nas cidades em que habitam, a criação extravasa para o corpo, que também é texto neste roteiro audiovisual. Muito surgiu destas provocações iniciais sobre as relações com as cidades e os seus espaços de confluência e divergência, então o corpo manifesta-se em resposta poética: ele é a textualidade que melhor expõe essas relações de tensão e acolhimento com esse *habitat*. O espaço íntimo por vezes aparece como um lugar de dor, nostalgia e descoberta. O espaço de fora, do mundo, do campo relacional, às vezes desperta um estado de maravilhamento, e em alguns casos pode ser estafante, angustiante e desnorteante. Essas relações são suscitadas muito pelo cotidiano, pelo momento da vida de cada uma, e mesmo o olhar, se é um olhar de alguém recém-chegado, que vê tudo com encantamento, ou se é de alguém que já mora há algum tempo. [Estas relações] também [são suscitadas] pelas condições de vida e trabalho, bem como, por fim, pelo seu país de origem ou [pelo fato de] ser estrangeira. O corpo é o canal que melhor expressa todo esse campo de sensações nessa relação com a cidade.

T.A.P.: É muito legal vocês trazerem a ideia do corpo, porque de alguma forma essa foi uma das premissas do projeto: a relação do nosso corpo nestes espaços que nos pareciam estranhos, acolhedores ou desconfortáveis. Todas as artistas tinham alguma relação com a dança, então foi natural para nós, creio eu, falar com este corpo e também libertá-lo para fluir no espaço. Eu, pessoalmente, estava trabalhando há muitos anos com intervenção urbana, criando poéticas em espaços públicos, e isso transparece nestes fragmentos, que inclusive fazem parte da peça *Origem/Destino*.⁴ E uma curiosidade é que na cena do esqueleto, eu e Bianca [Mendonça], estávamos trabalhando na criação de um projeto coreográfico,⁵ experimentando possibilidades de movimento, e isso foi filmado em Berlim, em 2010, antes mesmo de eu imaginar que a gente faria esse filme e que eu iria morar lá em 2014. Então, o filme também

4. Com direção de Maurício Veloso e Andrea Tedesco e dramaturgia de Marcos Gomes, *Origem/Destino* estreou em 2012, na cidade de São Paulo, no Brasil, e contou com Thaís no elenco. A encenação partia da praça da Sé, na escadaria da Catedral, seguia o leito dos rios, e chegava em Santo Amaro.

5. O projeto concretizou-se no espetáculo *CO² e Outras toxinas*, com direção de Thaís de Almeida Prado e Bianca Mendonça, realizado entre 2016 e 2019, e inspirado nos desastres ambientais nas cidades de Mariana e Brumadinho, no Brasil.

engana no que se refere ao tempo/espaço. Muitas das imagens da Alemanha eu filmei sozinha ou com a Bianca, mas a personagem da Alemanha é ela. O mesmo com a Flávia, que filmou muita coisa em São Paulo, sendo que a personagem dela traz a França e a minha São Paulo. Falando ainda sobre a dança, eu e Flávia temos muita influência da Maya Deren, que é uma das precursoras na chamada “videodança”, e isso transborda para nós duas. Inclusive, já tínhamos feito uma videodança com a Bianca,⁶ fazia parte da nossa linguagem artística.

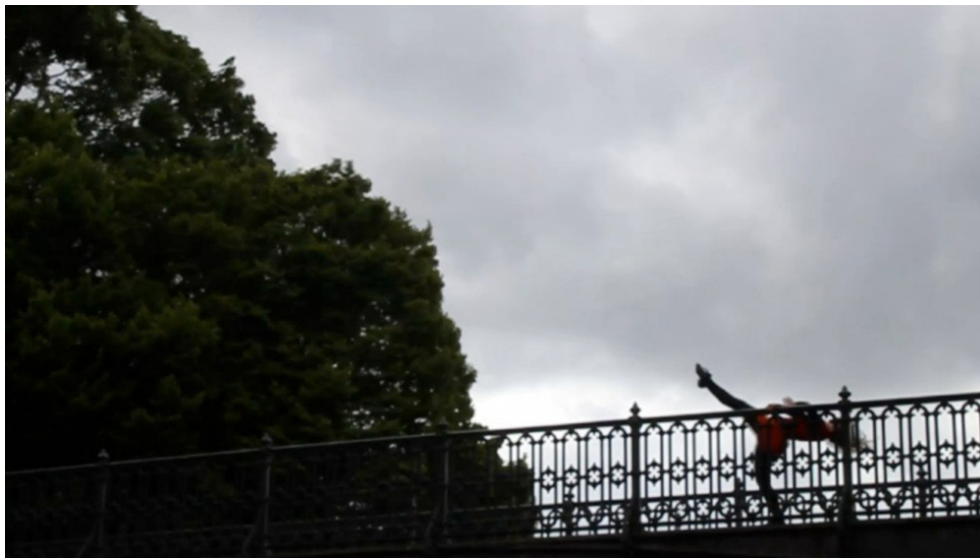


Figura 3. O corpo em movimento.

L.M.F. e M.R.P.: O título do filme, *Nowhere*, leva-nos a pensar em “now here” e “no-where”, ou seja, “aqui agora” e “lugar nenhum”. O fato de raramente conseguirmos identificar em qual cidade as artistas estão parece sempre reforçar uma ideia de desterritorialização. As imagens que vocês receberam das artistas já evidenciava esse “não lugar” ou foi algo que quiseram destacar? Como vocês relacionam essas imagens desterritorializadas com a ideia inicial de “estrangeiro”?

T.A.P.: Acho que, em um primeiro momento, a gente não tinha claro o desejo de significar as cidades. Em algum momento do processo de edição conversamos para entender se seria interessante deixar visível em qual cidade cada personagem estava e qual seria a linha narrativa de cada uma. A gente pensava se iam ser blocos com cada personagem ou não. E o nome do projeto era “Cidades”. Com o passar da montagem, a gente entendeu que borrar essas personagens e esses lugares ia mais ao encontro do que a gente sentia e queria. Era como se todas fossem uma só, não im-

6. Trata-se da videodança *Passagens* (2011).

portava o lugar. E isso nos deu margem para o *Nowhere*, que justamente era o “aqui e agora em nenhum lugar”. E o ser estrangeiro nos permeia a todo o momento com estes sentidos.

F.C.: Esta descoberta do “não lugar” foi algo que aconteceu durante o processo de montagem, comigo e com Thaís, bem como a forma que sentimos que a narrativa deveria ser conduzida. Achamos que seria muito enfadonho contar a história de cada uma em blocos, e enxergamos no entrelaçamento entre essas histórias algo muito mais potente. O atrito entre mundos, entre subdesenvolvimento e “Primeiro Mundo”, as diferentes perspectivas dependendo do lugar que você ocupa na cidade. Esse choque de realidades nos interessava. Também nos interessava esse embaraçamento entre mulheres e histórias para enfatizar o aspecto político de que somos, por vezes, um só corpo quando pensamos na coletividade de mulheres e as lutas que defendemos.

L.M.F. e M.R.P.: Pensando nesta opção de conectar as imagens das oito artistas como se elas representassem um ser uníssono, como os retalhos que formam uma colcha: no debate que fizemos após a exibição do filme em Lisboa, conversamos sobre como ser imigrante frequentemente faz-nos sentir como “mais uma” em meio a toda a gente. No filme, além de não conseguirmos distinguir os lugares onde as artistas estão, nem sempre conseguimos distinguir quem é quem; se a artista é quem filma ou é quem é filmada. Além do não lugar, há também uma não pessoa. Essa “confusão visual” é interessante para pensarmos nos processos de desaparecimento do “eu” que perpassam a vida do imigrante. Enquanto a busca por essa unidade, como se todas elas fossem uma só, pode reforçar esse apagamento que a mulher imigrante sofre, pode também servir de crítica. Poderiam falar um pouco mais sobre como vocês veem essa escolha, que acabou por ser um conector do filme?

T.A.P.: Este “eu” foi algo que nasceu mesmo desta construção que falei anteriormente, é imaginar que cada pedaço de retalho forma uma colcha só. Eu tenho essa tendência em meus trabalhos, acho que a Flávia também. Então quando descobrimos cada retalho de cada artista, fluímos na montagem de nosso filme/colcha. Nos interessavam os temas, as concatenações de ações e os movimentos de uma que complementavam os da outra. E essa confusão de não se saber quem filmava o quê, quando e em que lugar, fez realmente parte do processo e foi genuíno deixá-lo nascer assim.

F.C.: Mais do que pensar na noção de um “eu” fechado em si mesmo, resolvemos pensar nestas identidades coletivas que estão em movimento e não são estáticas. Pensar nessas mulheres como fragmentos de um corpo coletivo com suas lutas, desejos, crises, vazios em suas fases de transição foi nossa escolha. Recortamos esse corpo na intimidade em um entrelaçamento coletivo, bem como [recortamos] o corpo no espaço da cidade, em sua vastidão, com todas as relações e afetações que ele pode sofrer também interconectado. Essas relações de dentro e fora teceram o filme em seu entrelaçamento coletivo. *A priori* não pensamos nessa ideia de desaparecimento do “eu”, pois, como *Nowhere* é tecido nessas tramas entre mulheres, ele acaba contando também a história de várias, mas em uma teia só, e assim acaba incorporando várias discussões e a confusão visual de que mulher é essa. É parte da proposta des-

pistar o público justamente desta ideia de conceber o sujeito como uma identidade fixa, sem possibilidade de mudanças e fechado em si mesmo. Assim, neste percurso filmico, passamos por vários lugares e processos desses “eus” em transição de várias mulheres.

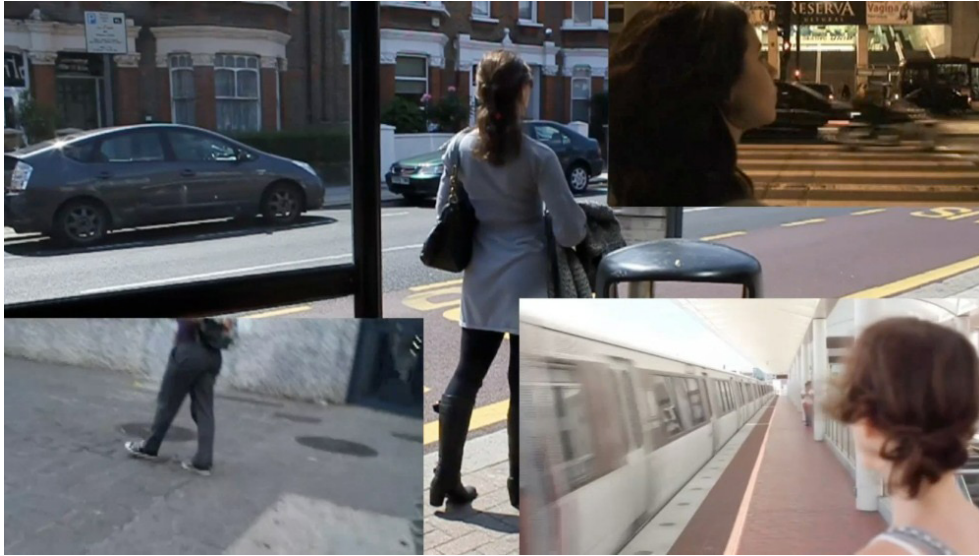


Figura 4. Tramas entre mulheres.

L.M.F. e M.R.P.: Thaís, você comenta no seu trabalho sobre o processo criativo do filme que também é possível sentir-se estrangeira na sua própria cidade. No seu caso, você é brasileira, e muitas das suas imagens foram feitas em São Paulo. Mesmo quando deixa de identificar-se com a cidade, você consegue aceder a certos espaços que em outras circunstâncias não acederia, como a intervenção com a polícia na cena dos moradores em situação de rua ou na intervenção urbana com o grupo de teatro. Paralelamente, é possível afirmar que as pessoas sem-abrigo não conseguem aceder a direitos básicos, como o direito à moradia. Às vezes, mesmo sendo paulistas e brasileiros, essas pessoas podem identificar-se mais com os imigrantes do que com os cidadãos de classes mais privilegiadas. Como você vê essas diferentes camadas do sentir-se estrangeiro na própria cidade?

T.A.P.: Bom, eu sou brasileira e mineira, cresci em São Paulo, passei um tempo da adolescência em Curitiba, mas realmente São Paulo foi o lugar onde mais morei, e onde me territorializo. De uma certa maneira, tive que aprender a me territorializar onde quer que estivesse. Nesse exato momento, São Paulo — porque é aqui que estou — está muito mais dura do que estava na época do filme e é muito difícil não se envolver politicamente com o que acontece ao nosso redor. E quando eu digo se envolver politicamente, é muitas vezes em pequenas ações.

Na época deste trabalho na praça da Sé eu conversava com os moradores de lá, e eu digo moradores porque ali era realmente a casa deles. Eu fiquei amiga da Maria, que sempre vinha conversar sobre a peça, intervinha quando ela achava que estavam nos atrapalhando. Ela dominava o espaço, impunha respeito. Ali era a casa dela e a gente tinha que pedir permissão para estar lá. Quando aconteceu (e ainda acontece regularmente) a situação com as pessoas que ali moravam, eu queria que a Guarda Civil devolvesse as roupas e [o documento de] identidade da Maria e dos outros. Ali eu tomei a liberdade petulante de encarar a Guarda [Civil Metropolitana], de responder para eles, gritar. E, sim, foi um privilégio eles não agirem contra mim, porque se fosse a Maria, provavelmente ela sofreria muitas consequências. A gente chegou a fazer diversas ações depois disso, tanto na Defensoria [Pública do Estado de São Paulo] quanto ações artísticas. O *Deitão*⁷ foi uma delas. Mas, se a gente, com privilégios de percurso e de ocupação do espaço, foi engolido pelo pensamento desta cidade, o que dirá a Maria e as pessoas que dividiam aquele lugar com ela. E a cidade que sufoca rios, sufoca matas e sufoca pessoas continua agindo desta forma. Neste sentido, me sinto uma estrangeira, porque o que eu queria mesmo era uma cidade onde rios fluíssem, matas vibrassem e pessoas tivessem seu espaço, sua comida, seu respeito e sua dignidade. Então eu sou uma estrangeira nessa cidade que pulsa violência, mas mais no sentido de não me identificar com esta pulsação.



Figura 5. Thaís de Almeida Prado a confrontar os policiais.

7. *Deitão* foi uma proposta e um convite da Companhia Auto-Retrato, da qual Thaís de Almeida Prado faz parte, para realizar uma ação artística de intervenção urbana para ocupar a praça da Sé, em São Paulo. A ação ocorreu em 2012.

L.M.F. e M.R.P.: Vocês enviaram às oito artistas algumas provocações para guiarem-nas na construção das imagens, mas quando os materiais chegaram, não estavam tão de acordo com a proposta inicial, e então o filme tomou novos rumos. No fim, o que guiou o *Nowhere* foi a ideia de movimento. Como foi o momento de adequar o projeto a partir do material que tinham?

T.A.P.: O que guiou o filme foi mesmo a ideia do movimento. O filme em si é uma coreografia, uma partitura de sentidos. Como falei, a Maya Deren nos move, e além dos fluxos de textos e diários de Anaïs Nin que nos moveram também, os filmes do Jonas Mekas não saíam da minha cabeça. *Nowhere* é um filme-diário. Um filme em fluxo. Em fluxo de texto, de som e de movimento. A minha impressão é que a gente não teve uma grande crise quando o material chegou. Se eu me lembro bem, a gente aceitou o que veio e iniciou o trabalho assim. O primeiro processo de montagem foi superintenso e fluido. Flávia passou praticamente um mês em casa para trabalharmos. A gente virava madrugadas, mas não em crise, e sim em fruição. Depois tivemos uma grande pausa, a Flávia foi se concentrar em seu trabalho como atriz e eu fui rever o filme e pensar em qual outro material trazer. Em um momento de crise, e de me sentir muito estrangeira em Berlim, retomei a montagem do filme, e aí fomos acrescentando coisas para que a coreografia filmica fosse criando conexões mais profundas ou complexas. E é engraçado, essa coisa de ser da dança sem exatamente ser, mas para mim, cinema sempre foi coreografia e movimento.

F.C.: No caso destes filmes autorais há sempre uma descoberta principalmente no processo de montagem, o material se revela ali. Como as perguntas potencializavam várias possibilidades de respostas fílmicas, nos deparamos com uma riqueza imensa e tentamos explorar diversas possibilidades, e Maya Deren, como Thaís citou, foi uma grande referência. Pesquisei ela no meu mestrado como parte de uma temática sobre corpo ritual, e Maya propôs o Anagrama como possibilidade de pensar essas organizações de roteiro/dramaturgia/performance em uma linha rizomática, sendo possível o encadeamento de blocos temáticos ou ideias para gerar diversas conexões. O nosso material tinha essa abertura. Experimentamos diversas possibilidades de narrativa até encontrar esse encadeamento final.

L.M.F. e M.R.P.: Em certo momento da montagem, vocês sentiram necessidade de buscar outros materiais para compor o *corpus* fílmico. É curioso o que acontece: primeiro vocês dão as diretrizes às artistas, que produzem as imagens, e depois vocês buscam essas diretrizes em imagens feitas antes mesmo do projeto existir. Esse movimento ressignifica as imagens, faz com que elas ganhem um novo sentido, integrando-as a um corpo que se forma no processo da montagem. É uma solução criativa, enquanto parece ser outro ponto de viragem que muda o rumo do projeto. Vocês parecem muito mais interessadas em concretizar o projeto e aceitar as transformações do processo, do que limitá-lo à ideia inicial. Parece, inclusive, um pouco com a fala da Anaïs Nin citada no filme, “Não me adaptarei ao mundo. Me adapto a mim mesma”. Como lidaram com esses desafios em relação ao material que tinham?

T.A.P.: Creio que essa frase da Anaís me/nos representa muito e também a frase inicial do filme: “Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”.⁸ Nós viemos de uma escola, eu e Flávia, onde se ensinava a criação a partir de processos colaborativos. E nesse tipo de processo, o desapareço do objeto inicial muitas vezes é a chave para o crescimento do trabalho. É sobre a escuta e o silêncio do outro. Então, assim como as artistas nos mandaram o material no início, elas se silenciaram depois. E sobre esse silêncio fomos laborando o filme, nos reinventando e nos adaptando a nós mesmas.

F.C.: Eu e Thaís nos colocamos justamente com essa “mão” da direção, pois fomos nós que construímos esta narrativa a partir de fragmentos filmicos enviados por todas estas mulheres, incluindo nós mesmas. Foi como se tivéssemos vários diários em mãos e nesta nova etapa viesse o trabalho de escrita do roteiro a partir deles, mas [construímos isso] justamente na montagem. O filme poderia ser outro, se montado por outras de nós. Ele poderia suscitar outras questões, pois é nesta tensão e relação de afetação entre fragmentos que ele é tecido, e também o contorno foi dado a partir do meu olhar e da Thaís.

L.M.F. e M.R.P.: Maya Deren, que é uma referência relevante para vocês, além de cineasta, era coreógrafa, dançarina, poeta, e teórica filmica, era, enfim, multiartista. Vocês também trabalham em diferentes frentes nas artes. Quais outras referências artísticas inspiram vocês? Como pensam que a relação entre o cinema e outras artes pode contribuir para a conceção de um produto audiovisual disruptivo?

T.A.P.: Eu definitivamente me apresento como artista multidisciplinar, e sempre foi o “entre” que me interessou. Para mim, é muito difícil imaginar que exista outra realidade que não essa que me permeia. Na dança sempre quis fazer teatro, no teatro sempre quis fazer dança, no cinema sempre quis fazer performance e na performance escrevia. Então, para mim, tudo isso é uma trajetória só, tudo é extremamente interconectado, e eu realmente não conseguiria separar uma coisa da outra. E quando separo, acho muito estranho, não me encaixo. Assim como minha formação, ter me mudado de casas e cidades é uma narrativa, esse múltiplo artístico é uma coisa só. Hoje em dia, creio que as pessoas caminham muito para a multidisciplinidade, mas quando [eu] era mais nova, me perguntavam muito: “afinal, o que você é?”. Essa indefinição se dá também no “afinal, de onde você veio?”, e nas questões de gênero. Acho que sempre tive também uma atração por multiartistas, até porque eu me sentia em casa ao vê-los/ouvi-los/senti-los. Era um êxtase imaginar que eu não era sozinha.

F.C.: A Maya Deren sempre foi uma grande referência para nós e, em especial, para mim, os filósofos pós-estruturalistas também, Rolnik, Deleuze, Guattari, para pensar a obra em uma conexão mais rizomática, em seus movimentos de desterritorializações. Anaís Nin sempre foi também uma grande musa inspiradora tanto para mim como para Thaís.

8. O trecho citado faz parte do livro de prosa *Tu não te moves de ti*, da brasileira Hilda Hilst, publicado pela primeira vez em 1980 pela Editora Cultura.

L.M.F. e M.R.P.: Para encerrar, como tem sido o percurso do *Nowhere* após a finalização? Infelizmente, é comum vermos filmes perderem-se após as exibições, mesmo com grandes apoios. Parece que as obras ficam logo esquecidas, ou que rapidamente as pessoas perdem o interesse. Encontramos o filme pelo Videocamp, uma plataforma que incentivava a exibição de filmes como forma de dialogar com a sociedade. Quais estratégias pensam em recorrer para que o filme alcance e seja visto por mais pessoas? Como fazer com que ele se mantenha vivo sem necessariamente ter de passar pela lógica dos festivais de cinema ou do circuito comercial? Poderiam falar um pouco sobre esses meios alternativos de exibição e a ideia de uma produção audiovisual/artística feminista?

T.A.P.: Acho que esse filme encontra mais dificuldade em ser exibido por ele justamente apresentar este espaço do múltiplo. Quando as pessoas não conseguem categorizar algo, elas, em geral, fecham os olhos para não ter que lidar com o que não apreendem. Existe uma resistência da sociedade em lidar com o que não se nomeia. Mas acho que isso vem mudando também com os movimentos *queers*, e principalmente com a ideia do não-binarismo. Dá um *tilt* na cabeça das pessoas, uma pessoa não ser nem uma, nem outra, e acho que esses *tilts* serão positivos no futuro próximo.

O que pretendemos fazer, é abrir o filme para exibições em cineclubes, escolas, universidades, onde a gente possa depois ter discussões e dialogar. Acho que será a melhor maneira de ele ser visto e assim permear as pessoas.

Sobre a produção audiovisual/artística feminista, ela é resistência e creio que mais e mais ela vem tomando espaço para se tornar audiovisual/artística apenas, sem distinção de gênero. Há ainda um chão a se percorrer, e creio que a potência das discussões a partir das teorias *queer* vem para somar e dar ainda mais força. Quando comecei a estudar, mal sabia de diretoras teatrais ou cineastas. Não tinha muita informação sobre elas e isso fazia parte do grande movimento de silenciamento dessas vozes. O mais impressionante é ver mais e mais que elas já estavam ali existindo há muito tempo e só não foram contadas nos livros de história. É “fake news” que elas não existiam. É o caso da Lou Salomé. Só se fala de Freud e Nietzsche, mas ela tem obras incríveis e foi responsável por grandes *tilts* na sociedade da época e inclusive nos dois. E, em geral, se tornam todas musas malditas, ou “musas medusas”, como a Pagu escrevia.

Falando em cinema *queer*/feminista, de uma mulher que foi conhecida como musa do Cinema Novo e musa do cinema “marginal”, mulher de [fulano], e de [sicrano], esta “musa medusa” que está em plena atividade criativa, aterrorizando estes homens antigos aos seus 83 anos: falo de Helena Ignez, que neste momento está dirigindo um novo filme que trata do orgasmo como fonte de conhecimento. Vozes que tentaram ser silenciadas, mas que estão aí, resistindo e pulsando muito no desejo de uma nova sociedade.

Referência bibliográfica

Prado, T. A. (2015). *Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica*. Moldova: Novas Edições Acadêmicas.

Filmografia

Nowhere (2020), de Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto.

Cláudia Mesquita, Jacques Cheuiche e Carlos Alberto Mattos em debate sobre o filme *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho

Kamilla Medeiros do Nascimento*

Entre junho e agosto de 2020, em plena pandemia, é realizada a mostra cineclubista *Fabulações no Real*¹ pelo canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes, com oito sessões virtuais, distribuídas entre os meses de setembro a dezembro daquele ano. Foram debatidos doze filmes brasileiros lançados entre 2020 e 1974, longas e curtas-metragens: *Partida* (2020), de Caco Ciocler; *Lembro mais dos corvos* (2018), de Gustavo Vinagre; *Ruim é ter que trabalhar* (2015), *Aluguel: o filme* (2015) e *Filme de domingo* (2020), de Lincoln Péricles; *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; *Girimunho* (2012), de Clarissa Campolina; *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho; *Pajeú* (2020) e *Retratos de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes; *O fim do sem fim* (2001), de Cao Guimarães, Beto Magalhães e Lucas Bambozzi; e *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Para o debate do filme aqui em questão participaram da entrevista, Cláudia Mesquita (pesquisadora, curadora e professora da UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais), Jacques Cheuiche (diretor de fotografia da maioria dos filmes de Eduardo Coutinho) e Carlos Alberto Mattos (crítico de cinema e curador), com a mediação da pesquisadora Kamilla Medeiros do Nascimento. Um encontro virtual entre as cidades de Fortaleza, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, no dia 17 de novembro de 2020.

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9Agm22eTXZqatsBrHZ8qRkZlhNd-90mSN>

* Mestranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. 21941-901, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: kamilla.medeiros@gmail.com

Kamilla Medeiros: Boa noite, Cláudia, Carlinhos, obrigada, mais uma vez, pelo apoio. Sempre que eu peço uma ajuda sobre documentário e, principalmente, sobre o Coutinho, eu sei que posso contar com vocês. Enfim, esta sessão é o meu xodó, né? Coutinho e ainda mais esse filme. *O fim e o princípio* (2005). Eu gosto de dizer que gosto de todos os filmes do Coutinho, mas esse tem aquele carinho especial.

Carlos Alberto Mattos: Também tenho!

K.M.: Para mim foi inevitável trazer esse filme. Inescapável trazer o Coutinho para esta mostra, porque foi a partir dele que eu comecei a querer estudar mais sobre essas fronteiras, essas margens ou essas bordas da fabulação no documentário que já é tão estudado, falado, mas eu acho que isso vai se atualizando, né? E essa é a premissa dessa mostra, pra gente se atualizar nessas conversas, nesses encontros. Por isso a gente tá aqui. Eu queria até brincar com o título do filme, eu vou começar pelo fim. Um dos livros que eu acho que todo mundo que quer estudar documentário brasileiro contemporâneo é *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*, da Consuelo Lins. Ele foi lançado antes de *O fim e o princípio* vir à tona, ser lançado no cinema e nos festivais. O filme é de 2005, o livro vem um pouquinho antes. Eu quero começar pelo fim porque no finalzinho do livro, praticamente um posfácio, a Consuelo pegou algumas aspas do Coutinho, da época em que ele estava se preparando para se lançar ao filme. E eu queria trazer aqui uns trechos, trechos breves pra gente começar esse debate. Vamos lá, abre aspas:

Qual a razão para querer fazer agora um filme em um distrito rural do Nordeste? Porque eu quero fazer o contrário da cidade grande. Cidade grande é *Peões, Master, Babilônia* - tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar, sem pesquisa e com uma equipe mínima, quatro ou cinco pessoas. Não há por que ter um tema. O que é a vida em uma vila? E por que no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte. O lugar no Brasil onde se inventa melhor é no sertão. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 189).

K.M.: E aí, dando um salto porque são só duas páginas de texto, sigo aqui para a segunda página. Ele [Coutinho] continua dizendo uma coisa que eu acho que é o fio da meada. É o seguinte, continuando, ele fala assim:

A vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão, sei lá, e isso durar cinco minutos. Não que eu não pudesse fazer

isso na cidade, com momentos repetitivos, que isso também tem. Não é porque estou em uma cidade primitiva, não é isso. É que tenho uma vontade enorme de fazer assim, as pessoas fazendo coisas anódinas mesmo, no pilão, preparando lenha, sem falar. Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190).

E ele diz, pra finalizar, ele diz assim, sobre o Nordeste. Ele comenta que no Nordeste existe essa força, não de uma fabulação, mas de uma força narrativa, das pessoas que sabem contar bem as suas histórias. E aqui eu queria já provocar, começando com o Carlinhos, depois com a Cláudia, para eles situarem esse filme no documentário brasileiro, no cinema brasileiro e o que a gente pode trazer desse filme para as fabulações no real.

C.A.M.: Olá pessoal, boa noite. Obrigado Kamilla pelo convite, obrigada a vocês que estão assistindo, que vão estar assistindo mais adiante essa *live*. Eu acho interessante você ler agora esse trecho do Coutinho falando sobre o que ele pensava desse filme e ele falar que ele queria filmar pessoas fazendo coisas. Coisas que normalmente o Coutinho não se interessava por isso. Isso era coisa do cinema de observação, do cinema direto. Ele dizia: “O quê que me interessa filmar pessoas fazendo coisas? Eu quero que as pessoas falem!”. A coisa dele era com a palavra, com toda essa potência da fala. E é engraçado a gente ver que na cabeça dele passou por essa intenção naquele momento. A cabeça do Coutinho passava por muitas intenções. A história de cada filme é uma acumulação de intenções, de projetos, de propostas, de ideias, que, às vezes, no final acabam se muito do que ele pensava originalmente. Então, basta a gente ver, se a gente for fazer uma espécie de arqueologia d’*O fim e o princípio*, a gente vai ver que, por exemplo, em 2003, quer dizer, um ano antes dele fazer as filmagens, ele já tinha um projeto, ele já tinha redigido um projeto chamado *O fim e o princípio*. Um título que ele tinha tirado do Mário de Andrade, de um trecho do Mário de Andrade sobre a Paraíba no livro *O turista aprendiz*.² Ele pretendia nesse projeto, em 2003, fazer uma viagem a vários estados do Nordeste em busca de personagens, na verdade, seus familiares ou descendentes de personagens que tinham sido filmados ou fotografados por Mário de Andrade na missão de pesquisa folclórica que ele empreendeu em 1938 no Nordeste. Quer dizer, o Mário de Andrade tinha feito essa pesquisa que resultou em alguns pequenos filmes que estão preservados até hoje e muito material fotográfico. E ele [Coutinho] queria, supostamente, procurar personagens sobreviventes, provavelmente ele não ia encontrar mais, mas descendentes ou pessoas que tivessem conhecido aqueles personagens registrados pelo Mário. E ele dizia assim: “O que me interessa nesse projeto não são as ruínas do passado, mas as construções imaginárias do presente”. Elaboradas

2. *O turista aprendiz*, concluído em 1943, mas só editado pela primeira vez em 1976, é um dos mais importantes livros de viagens pelo Brasil, foi escrito em forma de diário, com informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado, para narrar duas viagens de Mário de Andrade. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf> Acessado em junho de 2022.

pelos personagens. As construções imaginárias... A gente já vai vendo por isso aí o interesse dele, especificamente, pelas fabulações que as pessoas fazem do seu cotidiano, da sua vida, etc. E é muito curioso porque nessa pesquisa que nós fazíamos, que eu fiz com o pessoal do Itaú Cultural para a *Ocupação Eduardo Coutinho*³ e pro meu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*,⁴ nesta pesquisa no acervo do Coutinho que agora está no Instituto Moreira Salles, nós encontramos esse projeto, O Fim e o Princípio de 2003, ligado à questão do Mário de Andrade. Escrito na capa do projeto estava escrito à lápis pela mão do Coutinho a palavra “falso”. Quer dizer, era um roteiro falso. Na verdade, ele sabia que não ia fazer isso, talvez ele nem quisesse fazer isso. Era apenas, talvez, um roteiro para submeter a algum edital, porque ele tinha que inventar coisas pros editais para fazer o que na verdade ele queria fazer. Então, a fabulação já começa aí. Já começa nesta ideia de um projeto falso para levantar um dinheiro para fazer o que ele talvez quisesse fazer que era *O fim e o princípio*, né? Esse que a gente conhece. É interessante que em 2004, antes dele partir para essa viagem que ele fez, ali no final de 2003, ele tinha rascunhado uma sinopse de argumento chamada *As palavras* que é outro título que foi migrando de um projeto para outro, até chegar no *Últimas conversas* (2015) que, originalmente, o título é *As palavras*. Mas aí em 2003/2004, ele rascunhou a sinopse que dizia o seguinte, como ele apresentava essa sinopse. Pra gente ver se não é algo próximo de *O fim e o princípio*. Dizia o Coutinho: “Este é um filme sobre a conversação, troca de palavras, a forma mais natural da linguagem, baseada na interação entre dois ou mais interlocutores situados face a face. Escolhi como locação única o município de São Rafael, no sertão do Rio Grande do Norte, com oito mil habitantes e há 210 km de distância de Natal, onde já filmei *Cabra marcado para morrer*⁵ (1964/84) e creio conseguir a cumplicidade necessária para uma intervenção desse tipo. No fundo, o filme terá dois temas: o assunto de que se fala, baseado do cotidiano, e as formas linguísticas e performáticas em que os personagens e o diretor se exprimem na comunicação em tal contexto”. Então, olha a semelhança entre essa ideia que ele chamava de *As palavras* e o que a gente tem hoje em *O fim e o princípio*. Na base do filme está realmente essa paixão do Coutinho pelo Nordeste, essa paixão que terá nascido, certamente, naquela viagem que ele fez em 1962 com a UNE Volante para documentar a região na época das reformas de João Goulart e que ele descobriu a Elizabeth Teixeira ali e acabou fazendo *Cabra Marcado Para Morrer* que foi aquele grande marco. E na verdade, foi uma paixão da qual ele não se desvencilhou mais que foi o Nordeste. Sempre que ele podia, ele voltava. O Globo Repórter, por exemplo, tem vários programas dele que se passam no Nordeste: *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), tem três ou quatro

3. Site da Ocupação Eduardo Coutinho – Itaú Cultural, curadoria de Carlos Alberto Mattos. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/eduardo-coutinho/>>. Acessado em junho de 2022.

4. O livro foi lançado em 2019, mesmo ano em que a *Ocupação Eduardo Coutinho*. Ver bibliografia.

5. Em virtude dos 60 anos da morte de João Pedro Teixeira completos em abril de 2022, a convite da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) organizei a gravação da conversa “Marcharemos em tua luta: 60 anos da morte de João Pedro Teixeira (1962-2022)”. Disponível em: <<https://vimeo.com/699693322/4706425e42>>. Acessado em junho de 2022.

documentários do Globo Repórter que ele fez na região.⁶ Depois, ele consegue enfim voltar à Paraíba, terra da Kamilla, e fazer *O fim e o princípio*. Para começar a minha fala queria deixar essa pequena arqueologia, o termo usado pela Cláudia Mesquita, pra gente tocar a conversa pra frente, mas situando o Coutinho e esse projeto que vai mudando de cara, mudando de feição, e essa raiz do cinema dele no Nordeste que ele vai reencontrar.

K.M.: É um filme cambiante. Ele vai mudando, trocando de pele várias vezes. Eu comecei a nossa conversa lendo umas aspas que a Consuelo Lins colocou no livro dela, né? Que era projeto de *O fim e o princípio* e aí eu mencionei, Jacques [Cheuiche], que nas palavras do Coutinho que queria trabalhar essa questão do tempo morto, coisa que ele não tratava nos filmes anteriores e posteriores. Eu queria saber de você, Jacques, como é que foi essa apresentação do filme, você que fez parte da equipe, que foi diretor de fotografia e câmera da maioria dos filmes do Eduardo Coutinho. Tem uma experiência enorme no cinema brasileiro e pode nos trazer essa camada dessa experiência. O quê você sentiu nessa transformação desse projeto que foi tão cambiante? Que por natureza se valeu desses encontros e dos acasos.

Jacques Cheuiche: Boa noite a todos, muito feliz de estar aqui. É muito bom sempre lembrar do Coutinho e conversar sobre os filmes. O que eu queria dizer é o seguinte. Nos trabalhos do Coutinho, todos que eu fiz, foram nove longas em 14 anos, a nossa relação foi sempre muito do fazer. A gente não tinha um diálogo teórico, amplo, etc. Era sempre o quê que a gente tinha que filmar, o quê que precisava ser feito. Eu sempre me encaixei ali e ele me encaixou desse jeito. Claro que a gente conversava muito, mas a nossa conversa ela ia diretamente ao filmar, sabe? E no “Fim e o Princípio” não foi diferente. O que aconteceu de diferente no “Fim e o Princípio” que eu me lembre: eu não participei de nenhuma reunião sobre isso ou aquilo, se era um projeto que virou outro, não. O que aconteceu foi que a gente... ele tava meio... como seria a palavra? Ele não estava feliz com a história de acharem que ele só filmava com pesquisa, com personagens encontrados antes, aí ele ia lá e fazia as perguntas, como foi no *Edifício Master* (2002), como foi na maioria dos outros. E esse filme, a gente foi para a Paraíba sem saber o que ia filmar. Sem saber, a gente não tinha a menor ideia, nada. Eu perguntei uma vez pra ele lá no CECIP,⁷ fui lá conversar e ele falou: “Jacques, (...) eu vejo uma velha e um pilão.” (...) Era isso que ele via, uma velha e um pilão. Eu falei: “Cara, sim, e daí, a velha e o pilão?”. (...) “A velha e o pilão”. Tá bom. Fomos para a Paraíba, levei o equipamento que eu achei necessário, talvez. “Vamos filmar de noite? Não sei. Vamos filmar de dia? Sim. Mas de noite não sei.” Então eu levei o básico ali pra gente não ter alguma surpresa e tal. Equipe de sempre e atravessamos a Paraíba, saímos cedo de João Pessoa. E atravessamos, não paramos, não paramos... Paramos para almoçar, paramos pra não sei

6. Podemos incluir nesta lista ainda mais dois programas gravados no Nordeste: *Superstição* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

7. CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos e não-partidária, que desde 1986, no Rio de Janeiro, dedica-se ao fortalecimento da cidadania por meio da educação e da comunicação. Eduardo Coutinho lançou alguns filmes por lá, como, *Santo Forte* (1999), primeiro longa-metragem para o cinema realizado pelo CECIP, entre outros.

o quê e fomos indo, fomos indo. Aí em determinado momento, alguém perguntou: “Mas Coutinho, a gente tá indo pra onde?”. “Aí, eu me lembrei de uma cidade que eu estive há muitos anos atrás”. Que é essa São João do Rio do Peixe. “E eu acho que a gente vai pra lá”. A gente chegou de madrugada, era quase meia noite nesse lugar. De manhã, nove da manhã, café e tal. “E aí, vamo filmar o quê?”. Sempre essa pergunta, né? “Não sei, não sabemos”. Cara, aí a sorte do documentário, aí é a vida, a sorte, a busca, as coisas que acontecem quando você não está esperando, mas que você tá canalizado. Documentário tem muito isso. Se você ficar no desespero – “Ah, preciso encontrar imediatamente...” – não vai encontrar. É igual procurar um grande amor. Você não vai achar assim, porque você precisa encontrar um grande amor, mas se você esperar, quem sabe? É por aí, eu acho que é isso. É que é meio misturado tudo. Aí o quê que acontece, tava tendo um simpósio, alguma coisa nesse hotel [Brejo das Freiras]. Era um hotel grande, havia sido bem famoso numa época das águas termais e tal. Era um hotel com uma estrutura bem antiga, mas com certa grandiosidade que ele ainda tinha. Eu vou só me deter um pouco nesse fato porque eu acho que isso é a síntese da história toda. Alguém da produção foi falar na portaria se conhecia alguém, uma assistente social na cidade. Aí o rapaz falou assim: «Olha, tá tendo um simpósio aqui de num sei o quê, e essa moça aí, Rosa, ela conhece tudo na cidade.» Foram falar com a Rosa e cara... a Rosa foi o fio condutor do filme. É impressionante isso, pra mim essas mágicas, sabe? Que você faz uma pergunta que a pessoa fala «Ah, num sei...». E pronto, quebrou, né? Mas não, o cara da portaria foi totalmente... Ele descobriu o filme, na verdade. Bom, aí marcamos com a Rosa e foi maravilhoso. O que acontece é o seguinte... Mas ainda não sabíamos que filme era esse. A gente começa a filmar... A Rosa leva ali, leva aqui... (...) O Coutinho achou que esse filme era sobre jovens também. No começo a gente só ia atrás de jovens. E a gente passou uma semana atrás de jovens, em lugares que tinham festas, num sei o que. Cara, e ele [Coutinho] totalmente descontente com aquela coisa dos jovens, muito parecida com o último filme [de 2013], Últimas Conversas... porque tinha essa história dos jovens não falarem muita coisa e ele não tinha muita paciência pra ficar buscando e tal. Em determinado momento, eu acho que passada uma semana ou 10 dias ou quase duas semanas, o Coutinho cai de cama, com uma febre terrível, 41°C. A gente lá no sertãozinho e aí e agora fazer o quê? O Coutinho... Febre daquelas, garganta inflamada, tudo ruim. Acharam uma médica que tava no hotel, essa parte é engraçada! Ela foi no quarto do Coutinho, toda a equipe, né? Imagina se ela ia atender o Coutinho sem ninguém. Toda a equipe no quarto do Coutinho, entra aquela senhora, médica, pneumologista. Olha só! E olha e fala assim: “Quem está fumando no quarto?!”. Aí o Coutinho já deu aquela resmungada, né? “Mas não pode! O senhor não pode fumar mais!” (...) Aí viu, uma febre terrível. “Ele precisa de cuidados imediatos, não pode num sei o quê... Por favor, joguem fora todos os cigarros.” Aí o Coutinho: “Tirem esta mulher daqui imediatamente! Tirem! Está louca!”. Expulsou a mulher do quarto. A médica, coitada, não entendeu nada. Mas é verdade, ele tinha uma mala que era só cigarro. Impressionante. Ele adorava fumar, né? Bom, aí, claro, viemos pro Rio porque não tinha como dar atendimento ao Coutinho lá. Ir pra Juazeiro do Norte... era mais fácil a gente voltar pro Rio. E com isso, o que acontece? Ele ficou em

casa, convalescendo, melhorando e tal. Ficou mais de um mês vendo todas as fitas. Quando ele começou a assistir, ele entendeu que havia esse lugar, Araçás, que era um lugar onde os velhos tinham ficado. Tipo um bairro pequeno, meio distante uma casa da outra. Que é zona rural. E aí, ele descobriu o filme melhorando em casa. Então, quando a gente voltou, ele já sabia exatamente o que era. Era um filme sobre velhos. E era isso o que ele queria fazer. Então, essas coisas, o acaso do documentário, né? A Rosa, se ele não tivesse adoecido, enfim... E aí, foi inacreditável porque... O que a gente tinha? A gente tinha só indicação da Rosa. “Ali mora Dona Mariquinha. (...) Ela é prima de num sei quem,...”. Só isso. E a gente entrava na casa. Claro que por conta da Rosa as pessoas abriam a porta, né? Isso aí também foi maravilhoso. Ela era da família, a maioria ali parente, então foi o que aconteceu. Mas o que eu quero dizer é que foi o filme que eu fiz com ele [Coutinho] que a gente teve mais próximo assim do documentário clássico, que você não sabe o que você vai fazer e você esbarra no diretor e o diretor esbarra na câmera e a gente foi seguindo esse caminho que foi muito interessante. Deu um certo medo no início, porque assim, você não saber o que você vai filmar é meio complicado, mas como eu já vinha do *Edifício Master*, dos outros, já não foi tão difícil. Essa coisa do Nordeste também, eu já tinha filmado bastante lá. Enfim, foi um super passeio e coisas inacreditáveis aconteceram com aqueles personagens incríveis. (...) Mas aquele cara da janela,... o Leocádio é incrível. O cara num estúdio, um fundo negro, sabe? E de repente aparece na janela aquela figura que a gente nunca tinha visto. Ele demora, inclusive, pra chegar, né? Ele é desconfiado. E, enfim, era mais ou menos isso que eu tinha pra contar. Tem milhares de outras coisas pra contar. (...) E dizer que é o filme que eu tenho mais carinho porque foi o filme que fez com que a gente tivesse muito próximo mesmo, como fotógrafo, câmera e diretor, sabe? Ali a gente se divertia muito também. Com os nossos tropeços no meio da caatinga. Maravilhoso. [finaliza em 28’59”]

K.M.: Jacques, daqui a pouco eu volto a você, porque você tocou no assunto do acaso que, inclusive, neste texto do Coutinho ele fala do acaso. Então, guarda aí que daqui a pouco a gente volta. E dizer também que já podemos criar um fã clube. Todo mundo aqui parece que tem um xodó nesse filme, né? E eu queria agora passar a palavra para a Cláudia Mesquita para a gente tocar, especificamente, nesse assunto das fabulações e também essa questão de *O fim e o princípio* no documentário brasileiro contemporâneo. Você que escreve e pesquisa tanto sobre isso. E aí eu vou trazer três trechos do filme que eu transcrevi aqui porque eu acho que é uma síntese, é um gatilho pra você. No começo do filme, ele começa com uma estrada, a viagem, a janela para o sertão. O Coutinho começa falando desse processo. Ele fala “Nós queremos ouvir histórias. Saber de pessoas que falam da vida. Histórias de como se vive ou se vivia no sertão”. Acho que isso resume um pouco do que se trata o filme. Ouvir histórias. O quê que você pensa disso?

Cláudia Mesquita: Boa noite, quero agradecer a Kamilla e ao Cineclube Âncora pelo convite. É um prazer estar aqui ao lado do Jacques, do Carlinhos, de Kamilla também, enfim, para falar desse trabalho, dessa obra tão forte, inesgotável, que nos conecta. Eu tinha pensado, assim, talvez, nessa fala inicial em tentar situar um pouco o filme, *O fim e o princípio*, na filmografia contemporânea do Coutinho, naquilo que

o filme prolonga de características já, de algum modo, trabalhadas antes e naquilo que ele traz de singular. Acho que a gente vai acabar nessa fala encontrando essa questão das fabulações, mas depois, Kamilla, podemos voltar pra isso se você achar que convém. Bem, é também um prazer grande falar sobre esse filme especificamente. Que é um filme que tenho a impressão que não teve no momento em que foi lançado uma acolhida muito entusiástica. Não se escreveu muito sobre ele e é um filme que cresce a cada vez que a gente tem a oportunidade de revê-lo. Talvez ele não seja um marco na filmografia do Coutinho, no sentido de um filme propositivo, de uma guinada metodológica, de uma guinada na abordagem da experiência muito expressiva tal como foram *Santo Forte* (1999) e *Jogo de cena* (2007). Ele se situa aí no meio desses dois marcos, mas mesmo assim é um filme muito singular e muito bonito. Então, de um lado, eu tenho o sentimento que ele [o filme] recoloca o projeto ético e estético desenhado pelo cinema contemporâneo do Coutinho, centrado, como a gente sabe, em atos de fala, em performances verbais de personagens narradores, mas também apresenta deslocamentos que valeria a pena, talvez, sublinhar. Tanto Carlinhos, como Jacques já falaram um pouco sobre isso. Então, Coutinho, na época, depois de ter filmado *Peões* (2004), dizia: “Tô cansado de fazer filmes de cidade grande”. Decide voltar ao Nordeste, essa verdadeira obsessão. Tava até buscando aqui no livro amarelo, da Cosac Naify, esse organizado pelo Milton Ohata. Tem uma entrevista muito interessante que foi feita pelo José Marinho de Oliveira, chama-se *Exercícios para cabra marcado para morrer*, em que ele destrincha super bem essa relação com o Nordeste naquele momento. É de 1976 essa conversa e é da série *Depoimentos cinema brasileiro*, tema Nordeste, coordenada por Maria Rita Galvão. (...) Tem uma conversa ótima sobre Nordeste, aquilo que o Coutinho vinha pesquisando sobre a possibilidade que o Globo Repórter abriu pra ele de fazer filmes com uma certa estrutura, né? Programas com uma certa estrutura no Nordeste, enfim, vale muito a pena. Mas, enfim, decide voltar pro Nordeste, cansado, como disse o Jacques, vendo um certo esgotamento nesse método de pesquisa prévio de personagens que ele tinha praticado nos longas anteriores, desde *Santo Forte*. Então, decide fazer o filme, como ele diz logo no começo com a narração inicial, sem tema definido, sem assunto norteador, só com ideia de localidade, priorizando o acaso como meio de produzir encontros, de se aproximar daquilo que ele não sabia, que ele não conhecia. Ele parece de algum modo radicalizar essa busca, já que os personagens à princípio não são informantes sobre essa ou aquela temática previamente definida, mas são pessoas que a princípio não representam, nem exemplificam, nem tipificam nada, não há um tema prévio, ele parece radicalizar essa busca por narradores. Por bons narradores. Mas quer uma localidade prévia que demarque a busca pelos personagens, nem o tema, como eu disse, que norteie as conversas. Eu acho que fica mais enfática esse interesse do Coutinho pelas habilidades expressivas, performáticas, fabulatórias, de toda e qualquer pessoa. Bem, isso é um dos aspectos. O outro, o fato de que não há uma pesquisa anterior, que já não há entrevistas agendadas com pessoas sobre as quais o Coutinho sabe alguma coisa, sabe o quê perguntar em alguma medida. Radicaliza-se também essa ideia na expressão do Coutinho de um filme que conta a sua própria aventura, cuja construção narrativa tem muito a ver com o

seu próprio processo, com o seu fazer-se. O filme não tem um objeto, anteriormente, delineado. É claro que esse objeto, por assim dizer, ou pelo menos o seu dispositivo, ele vai sendo como que delineado no percurso. E disso resulta... Ele [Coutinho] acaba, como o Jacques relatou, optando por fazer muito por obra do acaso mesmo, a partir do encontro com a Rosa, a partir desse intervalo na filmagem em função do deslocamento dele para o Rio de Janeiro. Enfim, ele acaba fazendo esse recorte numa localidade, numa comunidade rural que é o Sítio Araçás, e um pouco explorando ali aquilo que ele pode extrair das conversas com os moradores que lhe são apresentados pela Rosa. É interessante perceber que na ausência da pesquisa anterior, o papel de mediadora da Rosa é muito decisivo. Ele vinha trabalhando com mediadores nos seus processos anteriores, mediadores que muitas vezes abriam o caminho para a pesquisa de personagens, para a escolha daquele elenco de entrevistados que acabaria presente no filme, mas o papel da figura mediadora cresce muito em *O fim e o princípio* em função não realização de pesquisa anterior, de não combinação prévia em relação às entrevistas e tudo. A gente nota que é um papel que não se atém ao bastidor só. Ela está presente em cena. Aliás, bastidor e cena nesse filme não se separam tanto assim, né? É intensamente processual. Ela [Rosa], inclusive, participa das conversas, dirige perguntas também para as filmadas e os filmados. Ela, por vezes, intervém quando alguém não compreende o que o outro diz ou perguntou. Coutinho disse uma coisa, a entrevistada ou entrevistado não entende ou vice-versa. A Rosa intervém e repete alguma coisa. Ela tem uma participação muito fundamental. Além disso, dessa presença decisiva da Rosa, outro aspecto que eu gostaria de destacar assim de saída é uma coisa que tem a ver com proximidade. Achei bonito o que o Jacques falou sobre o filme em que ele se lembra de talvez ter se aproximado mais do Coutinho. Ele guarda lembranças disso. Eu acho que esse filme é também marcado por uma proximidade física entre Coutinho e os personagens e as personagens. Muito interessante. Tem a ver, claro, com a proximidade da câmera dos corpos. Depois queria até dirigir uma pergunta ao Jacques como que foi planejada essa *mise-en-scène*, essa construção do espaço da entrevista, mas me parece que a câmera está perto dos corpos, o Coutinho está próximo aos entrevistados e entrevistadas, talvez para que se vejam e escutem melhor. Tem toda uma construção do rosto, rostos muito marcados pelo tempo, são imagens muito expressivas, essas dos narradores, dos seus corpos, dos seus gestos. É uma proximidade meio paradoxal porque, claro, que são pessoas muito diferentes do Coutinho e essa diferença nunca é elidida por ele em seus filmes. São velhos, sertanejos, camponeses, pessoas da zona rural paraibana, enquanto ele, um cineasta de classe média, morador do Rio de Janeiro, enfim, têm muitas diferenças em jogo. E tem também esse fato de que não havia nenhum tipo de combinação prévia, vínculo anterior, de construção prévia da possibilidade que o filme fosse feito através de um processo de pesquisa. São encontros muito, assim, o filme registra realmente encontro à quente, meio que construídos muito com base na mediação da Rosa, mas ao mesmo tempo tem isso, tem uma proximidade física, tem uma proximidade existencial, talvez, que faz com que se trate de um filme muito pessoal, no qual me parece que o Coutinho diz um pouco de si através dessas outras e desses outros. Não por acaso, as pessoas se sentem, muitas vezes, à vontade para dirigirem perguntas a

ele também. Devolverem perguntas que ele lhes faz. É o caso da Mariquinha quando ele pergunta sobre a morte, sobre se ela não teme a morte e ela já devolve a pergunta para ele, não é? Tem alguma coisa ali que parece realmente uma conversa.

C.A.M.: É uma proximidade até corporal, né, Cláudia? Têm personagens que tocam no Coutinho, batem no ombro dele. É incrível isso.

C.M.: Isso, é o caso da própria Mariquinha. Convoca, inclusive, com gesto, né? Toca no corpo dele convocando um pouco a cumplicidade dele atrás da câmera. O modo como a questão da morte, da pergunta sobre a morte retorna em várias das entrevistas. Parece que de algum modo, o Coutinho está elaborando questões que são caras para ele também naquele momento. Ele tinha mais de 70 anos, acredito que sim, como a maioria delas e deles, dos entrevistados. Era um outro aspecto que eu queria destacar. E também, talvez, chamar atenção para o fato que muito embora haja talvez essa radicalização, como eu disse na aposta e no desejo de filmar... Como é que o Carlinhos falou? Formas linguísticas e performáticas, algo que estava na sinopse do projeto *As palavras*, antes dele se tornar *O fim e o princípio*. Enfim, essa aposta nesses atos de fala, nessas performances verbais de personagens narradores, tem alguma coisa e talvez uma pouca preocupação em dar conta das linhas de força da experiência histórica daquela localidade, daquela situação especificamente. Um interesse muito maior nos filmados, nos seus usos, nos seus falares. Nos seus usos da língua, nas suas performances verbais como eu já disse, tem alguma coisa em comum que vai aparecendo nessas narrativas que têm a ver, por um lado, talvez com a coisa fabulatória mesmo, relacionada à região, ao catolicismo, ao trabalho na rossa, a maneira como eles se lembram desse trabalho e são até nostálgicos, alguns deles, nessa fase da vida. E também com um... como é que eu diria? Uma coisa que me faz pensar até naquela ideia do narrador benjaminiano. Os narradores ao contar alguma coisa transmitem conselhos. Contam histórias que têm uma dimensão utilitária, no sentido de que aquilo pode servir para alguém. Aparecem muitos ditos nas falas, inclusive, ditos que formulados, diferentemente, recorrem nas falas de mais de um narrador ou narradora. Vai aparecendo isso, um narrar que é também um aconselhar, que é também dizer que pode servir, que podem ser levadas, conselhos morais sobre a vida, enfim, tem essa dimensão da narrativa aí que me parece forte e que conecta também esses narradores e narradoras.

K.M.: Cláudia, você tocou num ponto que, inclusive, aparece em um outro debate no qual a Jordana Berg, montadora da maioria dos filmes do Coutinho, ela comenta isso. Como se os filmes do Coutinho fossem um manual de como viver, com esses conselhos. A cada filme você vai pegando essas experiências dessas pessoas.

C.A.M.: A Jordana tem essa teoria de que o Coutinho nasceu sem manual de instrução e que ele colhia das pessoas que ele conversava as formas de lidar com a vida, de lidar com o casamento, de lidar com a morte, lidar com o mundo em geral. Essa é a teoria da Jordana. É muito interessante porque realmente o Coutinho era uma pessoa, assim, despreparada para a vida. Ele era tão preparado para esse tipo de cinema que fazia, quanto ele era despreparado pra vida.

K.M.: Sobre essa questão que a Cláudia trouxe dessas aproximações corporais, que o Carlinhos também trouxe, tem uma cena específica do filme que me marca muito. São duas, a da Mariquinha quando eles estão lá conversando sobre a morte e de repente ela quebra totalmente a expectativa e olha pro lado e diz “Aquele cara é tão sério, né?”. E todo mundo começa a rir e dali vai se deslocar para uma outra coisa. Mas a cena que eu quero trazer, pedir para o Jacques falar é mais pro final do filme quando o Leocádio, ele já fora daquele “castelo”, daquela janela obscura dele, ele já de chapeuzinho conversando com o Coutinho. Tá falando sobre poesia, sobre vento e não sei o quê, a vida, o espírito, a fé... E de repente, eles estão próximos, e ele tá tão embebido assim dessa essência que ele bate na câmera, né, Jacques? Você, melhor do que ninguém, pra falar pra gente a história dessa cena. Porque aquilo ali também quebra um fluxo de uma conversa e vai para um outro lugar. Tá tão próximo que a imagem dá um solavanco. Como foi para você estar naquele momento? Como você sentiu aquilo? E queria que você comentasse essa questão que a Cláudia pediu, essa questão dessa proximidade. Por favor.

J.C.: A Cláudia falou coisas interessantíssimas. A gente poderia ficar conversando aqui muitas horas sobre cada posição dessa, do Carlinhos também. Aquele encontro com o Leocádio a gente tava na frente de uma outra casa de uma outra pessoa, acho que da Dona Vermelha, não sei. Quando apareceu o Leocádio – *plum* – a câmera vai em cima dele. Porque, enfim, tinham coisas que já aconteciam no cinema do Coutinho que era óbvio. Se aparecesse o Leocádio, é claro que eu ia em cima do Leocádio. Vou filmar o quê, né? Vou esperar o quê? E o Coutinho adorava essa coisa da atitude da gente resolver o quê que ia filmar sem que ele dissesse “Ah, olha o Leocádio, vamos ali!”. Sabe? Tinha umas coisas que eram automáticas, fazia parte já da nossa... Meio como um time. Às vezes, era muito parecido com isso. O que aconteceu foi que o Leocádio se empolga com aquela história da palavra falada, da palavra e aí eu estava com a lente bem próxima a ele, mas eu acho que no momento em que ele dá a pancada no parasol, ele se assusta e quebra um pouco o assunto. O assunto estava fluindo, ele leva um susto e percebe que não estavam só ele e Coutinho ali. Foi uma quebra, não foi bom, mesmo que eu me afastasse e tal. Ele ali já se sentiu constrangido.

C.A.M.: Pediu desculpas, né?

J.C.: É, talvez ele, inconscientemente, soubesse que não deveria bater na câmera, né? E não foi ele quem bateu, eu que fui chegando perto, na verdade. Ele era um senhor muito educado, ele tinha essa cultura não compreendida na região porque lá ele era tido como meio “fora da casinha”. Ele não era uma pessoa que as pessoas levassem em consideração, ele era meio escondido ali naquela casa escura. E como a gente deu atenção e ele encontrou no Coutinho ouvidos para aquelas coisas que ele gostava de falar, o almanaque, etc e tal. Ficou super feliz, sabe? Ele se sentiu bem mesmo, como os outros personagens. O que acontece é que o Coutinho também estava numa zona de conforto. Quando ele descobriu Araçás, uma das primeiras cenas que a gente filmou quando chegamos de volta foi aquele papel em cima da mesa em que a Rosa traça todo o caminho, a região com as casas. “Essa é fulana de tal, etc”. E aí fecha. Quando fecha era o que o Coutinho gostava. Ele precisava dessa...

C.A.M.: Prisão.

J.C.: É, no meio do mundo. Mesmo que ela não fosse visível, mas ela existia. Então, quando ele fez isso ficou fácil. Do ponto de vista de que tem muita coisa ali que a gente filmou como se fosse o *Edifício Master*, sabe? Entrar na casa das pessoas sem saber o quê que vai acontecer. Claro que no *Edifício* ele sabia quem era, mas o jeito de filmar era muito parecido.



Figura 1: Captura de tela da live realizada em 17 de novembro de 2020 sobre o filme *O Fim e o Princípio* (2005), dirigido por Eduardo Coutinho. Na imagem, do lado esquerdo, temos de cima para baixo: Jacques Cheuiche, Kamilla Medeiros, Cláudia Mesquita e Carlos Alberto Mattos e ao centro uma foto still das gravações em Araçás. Já a Rosa, é ela quem aparece de costas na foto, do lado direito junto à porta. (Acervo pessoal)

J.C.: Isso. Ali ó! Essa foto é linda. É na porta da casa de alguém, eu não me lembro mais quem. As casas eram muito escuras, então eu tinha uma diferença de luz muito grande, fora e dentro da casa. Eu, por sorte, sempre a sorte, né? Eu adoro a sorte. Levei uma lente que era maravilhosa que eu conseguia expor pra fora, para o sol nordestino pancada e ela conseguia enxergar dentro de casa com detalhes, então, foi incrível ter escolhido essa lente sem ter pensado nisso previamente, sabe? Nem ter testado. Mas, enfim, ela resolveu. E aí quando a gente entra na primeira casa que eu acho que é aquele senhor. Só três irmãos, né? Um irmão e duas senhoras. Aquele cara é muito engraçado porque ele declama uma poesia e fala do plano do cinema. Quando ele fala do plano aí o Coutinho se encantou, né? Quando ele fala “O plano...”. Aí, [o Coutinho], “Opa, tem história aqui!”. É um personagem, assim, incrível. E aí, uma escuridão dentro daquela casa e só tinha uma luz pela porta. De repente, eu vejo uma janela abrir o lado direito. “Pô, quem tá abrindo essa janela?”. Era o assistente, Ivanildo, maravilhoso, que fez a maioria dos filmes com a gente,

com o isopor do lado de fora da janela. Então, da cabeça dele. Eu não pedi, não tinha como, não tinha tempo para pedir pra ele fazer isso. Era uma coisa que podia até atrapalhar, mas como ele sabia do nosso ritmo, ele aos pouquinhos ficava cercado as casas com esse isopor do lado de fora quando a gente fazia esse tipo de entrada. Na Dona Mariquinha ele fez.

C.A.M.: O poeta era o Zeca Amador.

J.C.: Zeca Amador, exatamente.

C.A.M.: E a Mariquinha?

J.C.: A irmã dele é madrinha da Rosa. Aquela senhora que tá deitada.

C.A.M.: Você estava começando a falar da Mariquinha.

J.C.: Ah sim! A Mariquinha foi um encanto pro Coutinho. Eu acho que de todos os personagens da vida dele, das pessoas que ele entrevistou, que ele chegou perto, ninguém teve o encantamento que a Mariquinha teve para o Coutinho. E vice-versa. Eles realmente tiveram uma troca ali de... uma troca sensorial, uma troca de vida. Eles se entenderam e a gente brincava muito que Coutinho tinha adorado ela. E a gente volta para se despedir da Dona Mariquinha e é aí que ela fala dessa parte da morte que eu acho que é esse dia aqui que ela tá sentadinha. Ela ficou realmente triste ao saber que a gente estava indo embora. E eu quis chegar perto também dessas pessoas velhas, idosas, porque eu acho que a ruga conta muita história e no Nordeste as pessoas são muito enrugadas, o sol é muito forte. Os velhos vão ficando carcomidos porque não tem tratamento de beleza e vai ficando aquelas “ruas”, aquelas marcas que são incríveis. Porque, assim, o que acontece é que se a gente pensar, os filmes do Coutinho, eles são áridos, de certa forma, em função da fotografia. Não tem grandiosidade, grandiloquência, são filmes muito crus. A crueza é aquilo ali e eu tentei sempre desde o *Babilônia* (2000), que o Carlinhos estava, tirar alguma coisa desses momentos que é só aquilo ali. Eu me lembro no *Babilônia*, desculpa voltar, a gente encontrou um cara na praia... Você estava, né, Carlinhos?

C.A.M.: Estava na noite das filmagens.

J.C.: E na virada do ano, ele é um cara que tava na beira no mar, no Leme, e ele viu que a câmera tava chegando e ele começa, pega uma garrafa e começa a gritar. Foi totalmente cinematográfico. Ele entendeu que a cena era ele, era essa, não era mais os fogos. Então, eu sempre tentei tirar proveito um pouco dessas coisas. E no *fim e o princípio* o meu proveito era exatamente as marcas das pessoas, das casas. Aquela senhora Vermelha que tá numa rede fumando cachimbo numa casa escura, escura, escura. Para ter um pouco mais de interesse ali, para não ficar aquela coisa... Claro, as personagens são esse interesse, mas eu tentei sempre compor com um pouco mais, sabe? Até para eu me divertir mais também. Também tem isso, não era só porque eu achava legal. Eu queria curtir um pouco mais. E o Coutinho, cada vez mais, foi me deixando fazer o que eu queria. A cada filme eu tinha mais espaço para iluminar, para fazer coisas que eu achasse legal, porque por mais que os planos fossem fixos, eles não são parados. A câmera está sempre se mexendo. Alguém um dia falou “Os filmes do Coutinho a câmera é travada”. Não existe câmera travada nos filmes do Coutinho, nenhum. Nunca fiz câmera travada e não faria. A não ser que ele pedisse, “Olha, esse filme vai ser todo câmera travada”. Mas mesmo os planos, por exemplo,

que só têm um fundo monótono, *Canções* (2011), aquele fundo preto ali. A câmera não para um minuto nas pessoas. Ela passeia pelo rosto, pelo cabelo, para onde for. Ainda mais com as pessoas cantando, vira meio clipe. Então, eu sempre busquei ter um pouco mais de informação ali e como o Coutinho ia gostando, cada vez mais,... Aquele senhor da água, por exemplo. Aquele senhor da água em *O fim e o princípio*.

C.M.: Nato, né?

J.C.: Nato! O senhor da água é maravilhoso porque ele é uma performance. Não precisava fazer nada. Era só ir atrás dele. Aqueles braços incríveis. Então, assim, essa forma tem a ver com a liberdade que Coutinho começou a dar para todos nós de compor mesmo o quadro. E no final, eu acho que ele gostava. Eu via, às vezes, o olho dele brilhar com o que a gente estava filmando. Eu acho que *O fim e o princípio* é o filme que mais chegou perto da identidade dele. Da identidade interior. Ele tem uma vida no Nordeste. Todos os trabalhos, o casamento, o filme melhor... Cabra [Marcado para Morrer]... Ele usou o Nordeste como locação na maioria dos trabalhos. Então, quando a gente voltou para Araçás, a gente entrou numa zona de conforto. E ele [Coutinho] deixou eu fazer um plano que não tem em lugar nenhum no filme dele. Nenhum filme dele dessa fase tem este tipo de plano. São dois: o pai da Rosa quando vai buscar o gado que é um plano sequência que eu vou atrás com a câmera meio... ali tinha muito buraco. Aí ele deixou o plano inteiro. «Pô, Coutinho, era pra pegar só depois que eu chegasse perto dele». Não, ele achou legal aquela chegada do Seu [Geraldo]. E depois teve um plano... Eu falei «Coutinho, a Rosa anda muito de motocicleta». Ela tinha uma lambretinha, uma motinha assim. Eu falei «Coutinho, eu vou filmar ela chegando de moto». Ele «Não, não filma que eu não vou usar». Eu falei «Mas, Coutinho, por que você não vai usar?». «Tá bom, filma, mas eu não vou usar.» Eu acho que é um plano lindo, ela vem lá de trás da estrada, é quase um 360°. E ela entra na frente da casa dos pais... É um plano lindo. Ele acabou usando. Então ele tinha muito essa coisa de só filmar, só usar o que tivesse texto, palavra e tal. Então em *O fim e o princípio* tem também esses planos da cidade, vendo a cidade. Ele se permitiu também esse tipo de coisa. Olha... Eu não vou dizer que... Não, eu vou dizer sim. Para mim é o melhor filme que eu fiz com ele, com certeza. Hoje eu sei.

C.A.M.: É o mais querido mesmo. Em termos de afeto porque tem filmes melhores, digamos assim, em critérios mais gerais, mas em termos de afeto, realmente *O fim e o princípio*... E essa coisa da oralidade, eu acho muito engraçado porque a Rosa... Que acaso fez com que Rosa fosse o nome de um dos filmes mais *roseanos*⁸ do cinema brasileiro. Eu acho *O fim e o princípio*, assim como *Terra deu, terra come* (2010, de Rodrigo Siqueira), talvez os dois filmes mais *roseanos*, onde essa palavra inesperada, essa palavra, às vezes, inventada, ela surge, ela irrompe da boca das pessoas. Esse palavreado meio arcaico misturado com uma coisa que é inventada também. Eu acho essa dimensão *roseana* do filme incrível e ela propicia a fabulação. Ela encaminha as pessoas para a fabulação. Na época em que *O fim e o princípio* foi

8. Referência à obra de Guimarães Rosa (1908-1967).

lançado eu fui contratado para fazer o material de imprensa do filme, release, essas coisas. A gente fez um pequeno livretinho e eu pincei frases incríveis do filme. Se você transcrever esse filme é um livro, um volume de literatura inestimável. A mera transcrição daquelas frases. Eu acho que essa forma de narrar, essa forma de falar, ela já induz a uma certa fabulação, ela já induz esses vôos de imaginação, como Chico Moisés falando do sonho dele com o inferno. O quê é aquilo, né? Até que ponto é sonho, é invenção, ele tentando enredar o Coutinho, que era típico dele enredar o Coutinho nessa fabulação particular dele. O Leocádio com a história de Babel. A Cláudia e a Consuelo⁹ trouxeram para a questão do Walter Benjamin, da língua adâmica. Seria interessante até a Cláudia falar um pouco disso. Enfim, eu acho que tem uma identidade entre palavra e fabulação ali que é uma das marcas desse filme.

K.M.: Antes de passar para a Cláudia, eu queria somar mais uma coisa, um aspecto que pelo menos me afeta muito, que é isso que o Jacques falou. Dessa liberdade, dessa criação com a câmera e imagino, com o som, em alguma medida também, né? Mas vamos aqui focar na imagem. A escuridão dessas casas, dessas janelas, dessas portas, pelo menos, me remete a uma certa fabulação também desse espaço. As pessoas que saem daquela escuridão, surgem nas portas e nas janelas de suas casas como se fosse uma outra dimensão, de um outro espaço, para contar aquelas histórias. Esse contraste do claro e do escuro, essa sombra, dá uma atmosfera pro filme. (...) Eu queria só adicionar isso para além do que a Cláudia possa dizer agora, de como a imagem tá lá compondo também uma fabulação. Eu acho que isso é importante em *O fim e o princípio*. E como a Rosa, uma rosa dos ventos, praticamente, fazendo aquele mapa com o Coutinho, ela é um arauto. Ela chega, ela não é só uma mediadora, ela canta isso de alguma forma para as pessoas receberem a equipe. Não só o Coutinho, mas a equipe.

C.A.M.: As portas e janelas são tão incríveis nesse filme, né? Porque no *Edifício Master* tinha as portas de entrada dos apartamentos, mas eram só porta de passagem. No *fim e o princípio* as portas são o lugar onde as coisas acontecem.

J.C.: Isso que você falou, realmente, é incrível, porque tinha hora que eu me sentia meio em Macondo¹⁰, sabe? Pra mim Macondo é meio como aquelas casas. A Remedios¹¹ morava ali, com certeza. Aquela coisa escura, aquele solzão lá fora e aquelas pessoas... (...) E que bem lembrado essa história da Rosa. Agora, que sorte a gente teve. Que pessoa mais generosa. A família da Rosa também. Ela é uma mulher inteligente, impressionante, inteligente. Que entendeu perfeitamente. Ela tinha um carinho pelo Coutinho que parecia que conhecia há tantos anos. Tinha essa coisa do carinho porque a gente não deixava ninguém chegar perto se não gostasse do Coutinho. Se não gostasse, rapidamente, alguém tirava de cena. É sorte... Filme tem essa quantidade de sorte, né?

9. Referência ao artigo *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena*, publicado em 2014 por Cláudia Mesquita e Consuelo Lins. Ver bibliografia.

10. Macondo é uma cidade fictícia onde se passa toda a história da família Buendía, narrada no livro *Cem anos de solidão*, publicado em 1967 por Gabriel García Márquez (1927-2014).

11. Referência à Remedios, a bela, personagem de *Cem anos de solidão*.

C.A.M.: Documentário, então...

C.M.: Adorando ouvi-los. Gostei muito do que Kamilla disse. É muito bonito. Pensando alto, não tinha elaborado nada antes sobre coisa das portas e das passagens. A começar pela casa da Mariquinha que é a primeira a ser realmente adentrada pela equipe e acho que na casa da Rosa quando eles conhecem a família, tem toda aquela apresentação inicial, a conversa com a avó. Eles não chegam a entrar na casa não. Ficam ali na entrada, na varanda.

J.C.: Ali foi na primeira fase.

C.M.: Sim, no primeiro momento, né?

J.C.: A casa da Rosa foi antes da volta. A avó rezando, fazendo uma reza. Foi na primeira fase, a gente ainda não sabia das portas.

C.M.: E é lindo porque é o primeiro encontro filmado com a Rosa e a inteligência dela já aparece tão fortemente. Coutinho diz algo assim: “A gente quer ouvir histórias. A gente tá aqui para ouvir histórias”. E a Rosa já indica a avó, sugere que a avó seja ouvida e já se coloca ao lado, fazendo aquilo que ela fará com os outros entrevistados depois. Numa construção da entrevista que singulariza esse filme porque Rosa está ao lado da filmada, da própria avó que atua sobre ela, que age sobre ela com a benzeção. Tem uma relação ali mais horizontal que se coloca na cena que ela mesma propõe. Ela que propõe pro filme parece, propõe, talvez, a própria ênfase na velhice ao sugerir que a avó seja ouvida quando o Coutinho diz que quer ouvir histórias. E já na segunda fase, quando se filma na casa da Mariquinha, só complementando o que Kamilla trouxe, tem a equipe que entra, a casa branca ou parede clara, caiada, parece. A equipe adentra e a Mariquinha vem lá do fundo da casa. Ela vem realmente do escuro, com os olhos assim fechados e incomodados pela luz que vem de fora. Fortíssima aquela chegada, no sentido mesmo que vocês estão dizendo. Bem, eu queria também reforçar a força da oralidade que Carlinhos chamou a atenção, chamando o filme de *roseano*, né? Que tem a ver, me parece, claro, com a relação com o trabalho, com a relação com a terra, com a experiência de uma espiritualidade, de uma religiosidade compartilhada, com essa dimensão moral das narrativas típicas de uma cultura oral e também com esse atravessamento metafísico que o próprio Coutinho parece desejar. Coutinho também estava afim disso, no sentido como ele pergunta sobre a morte. Como ele, de algum modo, provoca essa dimensão que faz com que as fabulações girem muitas vezes em torno do fim e do princípio mesmo. Tem esse lado aí metafísico forte que não se faz presente nos outros filmes, pelo menos não na maioria das conversas. Inclusive, eu me lembro de algo que aparece nos livros sobre Coutinho, sobre o método dele, dessa indicação que ele costumava dar para a equipe de pesquisadores que se ativessem mais sobre as trajetórias de vida dos filmados, não ficassem fazendo grandes perguntas abstratas ou que suscitassem opiniões ou coisa parecida, mas que ativessem sobre cotidiano, trabalho, casamento, enfim. Aqui é ele, Coutinho, que parece desejar esse atravessamento metafísico que ele intui fortíssimo naquela cultura, naquela oralidade, naquela experiência de mundo. Coletei aqui dois ditos populares que recorrem, reaparecem, às vezes, de diferentes formulações nas falas dos entrevistados e entrevistadas. O Zé de Sousa diz: “O cabra que diz tudo o que sabe fica besta”. O Chico Moisés diz: “Tudo o que se sabe não se pode dizer”.

Inclusive, no final ele faz aquele jogo com o Coutinho. Coutinho diz que ele é sabido e Chico Moisés diz que o Coutinho que é sabido, e Coutinho diz “Não sabido é o senhor”. E ele [Chico] diz: “Ah, que pena! Mal comecei. Só fiz começar. Não disse nada do que sei, disse muito pouco, só fiz começar”. É lindo, né? O diálogo entre Coutinho e Chico Moisés é realmente uma coisa ontológica.

K.M.: Voltando só o que você comentou da Rosa, lá quando ela vai falar com a avó dela, parece que naquele momento ela já matou a charada. Ela fala assim no pé do ouvido: “Vó, conta um pouquinho pra gente, resume a sua vida, o começo da sua vida até agora”. Como resume uma vida inteira, né? Mas o interessante é isso. “Conta pra ele”. E aí o filme vai se diluindo nessa potência da fala da Rosa. (...) A gente tá quase no fim, tem alguns comentários e perguntas do chat. Olha, o Fernando Leão, pergunta: “Aquela cumplicidade com Dona Mariquinha, tão sensível, quando ele diz que tem que ir embora”. Aquela despedida, ela sente, né? Não foi nem um dia que eles se encontraram e tem uma saudade ali já gerada. E aí ele continua: “Coutinho comentou algo a mais sobre Dona Mariquinha depois? Acho tão lindo aquele momento”. O Jacques meio que já começou a falar sobre isso. Porque ele [Coutinho] volta, né? Uma das poucas vezes que ele volta, durante a gravação, à personagem, né? Ele chegou a comentar mais sobre a Mariquinha?

C.A.M.: Isso era uma coisa que eu queria até perguntar pro Jacques também porque... Bom, ele [Coutinho] ficou apaixonado pela Mariquinha. Ele se dizia apaixonado pela Mariquinha, assim, abertamente. E acho que vice-versa também. Isso era uma coisa que eu queria que o Jacques contasse, essa relação de afeto que ele estabelece com esses personagens até pela condição um tanto vulnerável dele naquele momento saúde e tal, possibilidade da morte, etc. Ele desenvolve uma relação de afeto muito especial com aqueles personagens, mais do que, talvez, em qualquer outro filme anterior e no filme [*O fim e o princípio*] tem o retorno dele para se despedir das pessoas. Uma única vez que aparece isso num filme dele é no *Cabra marcado para morrer*, quando ele se despede da Dona Elizabeth, naquela famosa cena final, quase, penúltima cena. Aqui é quando ele volta a aparecer para se despedir das pessoas pela primeira vez. Ele costumava se despedir das pessoas, Jacques? E isso não entrava na montagem? Ou só aqui ele voltou para se despedir?

J.C.: Ele não voltava não. No *fim e o princípio* ele voltou, ele queria voltar para se despedir de alguns e a Dona Mariquinha com certeza. Ele nunca falou nada sobre a Dona Mariquinha. A equipe que percebeu e botou pilha também. Ele, imagina, ele não ia dar esse mole. A equipe que percebeu que havia uma coisa além, que era só encantamento, era platônica a parada, mas eu não me lembro dele ter falado algo, a gente que percebeu que era de verdade mesmo. O entrosamento, sabe? Entre eles. E a gente curti muito quando acontecia isso também porque a vida no set pro Coutinho era praticamente a vida dele. Esse é o lance. Ele curti muito filmar. Então, todas aquelas coisas que ele tinha de mau humor... De manhã acordava de mau humor e aí não queria tomar café. Nesse hotel, por exemplo, tinha um café especial do Coutinho. As moças da cozinha botavam o café na frente dele e aí ele ficava ali. Ele gostava desse tratamento, sabe? Ele tinha essa coisa de reclamar porque fazia parte

do ser, uma proteção até contra os chatos, eu acho. Mas era cômico também, a gente ria muito dessa coisa mau humorada dele de xingar... “Putaquepariu!” e aí jogava a bolsa. Tem uma hora que ele esquece a bolsa na casa do Seu...

C.M.: Assis, né? Eu acho.

J.C.: E ele vem entregar a bolsa pro Coutinho e pede pra prometer que a gente vai voltar. Umass pessoas que ele nunca tinha visto uma hora antes e virava um afeto só, sabe? Essa afetuosidade é impressionante.

C.A.M.: Mas eu via ele comentar sobre a Mariquinha de uma maneira extremamente carinhosa, de uma forma, assim, incomum para ele. Depois ele ainda voltou lá para mostrar o filme.

K.M.: Ele voltou também pro pessoal do *Cabra*.

C.M.: *A família de Elizabeth Teixeira* (2013).

C.A.M.: Que é um extra do DVD.

K.M.: Ainda tem os *Sobreviventes de Galileia* (2013). Ele volta também.

C.A.M.: À família e aos camponeses que tinha ajudado na filmagem.

K.M.: Interessante isso.

C.A.M.: Retornos de fim de vida, né? Porque ele [Coutinho] dizia que não se volta ao local do crime. Ele não fazia mais contato depois, a não ser que fosse casual, em estreia de filme ou encontrar por acaso. Mas, à medida que ele foi ficando mais velho, foi amolecendo o coração, digamos assim.

J.C.: O Coutinho não revia os filmes dele depois de lançados. Nunca mais ele revia. Se tivesse que apresentar, mostrava o início e aí ele ia lá pra fora fumar.

K.M.: Quero finalizar o nosso encontro com um aspecto que também me afeta muito, que é o acaso. O acaso apareceu para mim em 2018 quando a Beth Formaggini, ela veio aqui em Fortaleza passar uma semana aqui dando uma oficina sobre documentário brasileiro e ela comenta duas coisas. Foi ali que ela plantou uma sementinha que está até hoje aqui em mim e por isso estou fazendo essa mostra. A primeira, ela falou que pro Coutinho quando o acaso surgia na imagem ele virava destino. E a segunda, que quando você trabalha bem o acaso, o acaso te retorna, ele trabalha a seu favor. E aqui quero pinçar uma citação do Coutinho, também do livro da Consuelo [Lins] onde ele fala sobre o acaso.

Não é que a pesquisa não seja necessária. É que, em um lugar que é longe, primeiro, você diminui o custo; e segundo, parte para a surpresa total. É o acaso mesmo. Mas o negócio é que você já está no campo, tem um prazo de filmagem, e nesse prazo tem que descobrir as pessoas, criar o filme e filmar. Pode dar certo ou não. Você chega em uma cidade, conversa, pede, liga a câmera no tripé ou na mão. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190).

E aí ele diz assim: “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil.” (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190). O Jacques já comentou sobre essa camada do acaso no filme, porque, enfim, se você está em busca, você tem um desejo, uma vontade, mais ou menos um norte do que você vai encontrar nesse lugar, mas você se põe a mercê, o barco tá ali um pouco à deriva. E como o Coutinho diz nessa citação, você tem que controlar de alguma forma porque senão não existe o filme. Eu queria ouvir de vocês três, para finalizar, como vocês se sentem, assistindo ou lembrando falas do próprio Coutinho, sobre essa dimensão do acaso. E se quiserem relacionar esse acaso com a fabulação. Por exemplo, pra mim, o Leocádio é puro acaso e uma fabulação. E eu queria saber especificamente do Jacques, como você sentia isso na hora, em *O fim e o princípio*.

J.C.: Eu acho que falei um pouco, mas acho que é exatamente o que você leu agora. Coutinho sabia delimitar as coisas, ele não era deslumbrado. Nunca. Pelo contrário, ele não tinha um deslumbre “Ai que cena maravilhosa!”. O acaso em *O fim e o princípio* é fundamental. E todas as histórias, as fabulações, vamos dizer assim, as pessoas que não teriam mais do que, sei lá, 10, 20 anos de vida pela frente, sendo bem otimista, o próprio Coutinho, né? Enfim, eram pessoas que sabiam que já estavam indo para o outro lado de certa forma, mas que estavam ali ainda vivendo e pensando, tendo sua rotina. Não tinha ninguém jogado fora ali, todo mundo com sua personalidade, sabe? Isso que é muito bonito no filme. Não importava a quantidade de pobreza ou não, o Coutinho sabia entender isso, ele tinha essa coisa na cabeça dele de saber delimitar. Isso é a grande obra dele, a grande maestria de não deixar que essas situações se transformassem em um filme só de acasos. Hoje a gente vê os acasos, mas na época ninguém falava de acaso. Hoje a gente percebe que tem um acaso muito grande que conduziu o filme. Mas ele não deixou que isso tomasse conta do filme. Se você for no *Jogo de cena*, não tem acaso nenhum, ali é tudo fabricado mesmo e de uma maneira totalmente diferente. Então, a mágica do Coutinho que as pessoas perguntam, como é que as pessoas se abriam, de todas as classes sociais, de todas as idades, como é que essas pessoas se abriam pra ele e falavam coisas íntimas? Por quê? Da onde? Eu tenho uma explicação só: porque o Coutinho tinha paciência de ouvir. E perguntava coisas que mexiam dentro delas. E o momento certo de perguntar aquilo ali. Era isso e o afeto que ele dava, né? Isso tudo tinha uma verdade, então, a verdade acabava aparecendo. É mais ou menos isso. Foi o que eu acompanhei nesse tempo.

K.M.: “Mais ou menos isso” é maravilhoso.

C.A.M.: Sou eu agora? Eu acho que a gente não deve mitificar muito o acaso nos filmes do Coutinho porque eu sempre achei que os filmes dele são um misto de acaso e controle. Uma permanente negociação entre acaso e controle. Por exemplo, quando ele sai para buscar personagens como para *Jogo de cena* ou *As canções* (2011) que um é anunciado em jornal, o outro procurando pela cidade pessoas que tivessem música para cantar, etc. Aí isso é uma rede que é jogada e não se sabe o quê que vem. Tem uma parcela de acaso nisso aí, mas depois há todo um processo de seleção dos personagens para que ali então entrem os critérios de escolha de persona-

gens que não tem nada mais a ver com o acaso. O acaso houve na primeira jogada da rede, depois vem a seleção dos peixes, e depois você volta para uma segunda camada de acaso que é a conversa. Embora existisse uma pauta preparada pelos pesquisadores, alguns temas, algumas coisas que ele sabia que as pessoas tinham vivido, que pensavam, o que achavam da vida. E aí ele partia com essa pauta e depois novamente o acaso se apresentava porque aquela conversa podia ir pra rumos inesperados. E na montagem já vinha outra camada de critério para selecionar o que entra, quando entra e como entra. O tempo todo nas três fases: pesquisa, filmagem e montagem tem os dois aspectos, acaso e critério. E no *fim e o princípio* eu acho que existia uma coisa de acaso, a partida pra Paraíba para procurar um lugar, depois há um critério que é o encontro da Rosa e o que ela vai apontar. Aquele mapa que a Rosa desenha é um dispositivo que já reduz a parcela de acaso muito para aquele pequeno universo. Depois volta o acaso nas conversas, você não sabe pra onde a conversa vai evoluir, e nesse caso, não tinha nem pauta. Então ali, realmente, o acaso ocorre, incide fortemente. E na montagem, novamente critério. Então eu acho que essa alternância entre acaso e critério atravessa esse cinema de conversa do Coutinho. Não sei o quê que a Cláudia acha disso.

C.M.: Concordando total, nem precisaria acrescentar. É interessante que realmente *O fim e o princípio* que é aquele, talvez, mais nostálgico, de filmes mais abertos ao acaso e ao risco do real¹² tal qual ele havia feito com o *Boca de lixo* (1992). Num momento anterior ele se abre pra essa nova proposta, mas ele vai logo contendo o acaso à medida que vai desenhando junto com a Rosa um dispositivo, no processo, no percurso. Concordo inteiramente com o que o Carlinhos disse. A própria criação desse dispositivo, a “prisão” como ele dizia, a demarcação espacial de uma localidade, era ao mesmo tempo uma forma de lidar com o disforme, com aquilo que é abrangente demais, dispersivo, etc. De conter um pouco, mas também de se abrir pro desconhecido, pro não sabido, pras invenções, pras elaborações de si verbais que nem um roteirista poderia imaginar encontrar. Abrir mão de critérios de tipicidade, de representatividade para se abrir, em alguma medida, pros atos de fala desconhecidos. Por outro lado, a partir dessa pesquisa prévia, o quê que se faz? Conter o acaso, evitar o risco do disforme. Quase como que para criar uma espécie de dramaturgia prévia a partir da seleção e daquilo que se sabe previamente de cada pessoa, abrindo-se de novo no momento da interação, da conversa, para aquilo que pode aparecer, que vai surpreender.

K.M.: É uma dança, né? Uma tentativa de um equilíbrio desse acaso porque ele é bom, traz isso, a surpresa, o inesperado, traz esse frescor. Coutinho falava: “O acaso é esse frescor da realidade, do real”.

C.A.M.: Kamilla, deixa eu só acrescentar uma coisinha. Você falou pra relacionar o acaso com a fabulação... Eu acho que é na hora da conversa, na própria seleção de personagem, ele já tava de olho nisso, ele já tava de olho na capacidade de fabulação daquela pessoa. Pelas entrevistas de seleção, ele já se interessava por alguém

12. Referência a um texto do livro *Ver e poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, escrito por Jean-Louis Comolli e publicado no Brasil pela UFMG, em 2008.

que podia ter ali uma fagulha de teatro, uma fagulha de invenção, de reinvenção da própria vida. Isso era um critério dele. Então, acaso e fabulação estão juntos por aí, com certeza.

Referências bibliográficas

- Lins, C.; Mesquita, C. (2014). *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena*. Novos estudos – CEBRAP (99), Julho. Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/nec/a/jZW7CjJYGtVjS98cXVYntRK/?lang=pt>>. Acesso em 20 jun. 2022.
- Lins, C. (2004). O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles.

Filmografia

- O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Produção de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1 DVD (109 min).