





Aparecer

*Intermitências, sobrevivências e hiatos na formação
das imagens pictóricas e cinematográficas*

Aparecer e Desaparecer

Intermitências, sobrevivências e hiatos na formação das imagens
pictóricas e cinematográficas

Margarida Almeida

Dissertação de Mestrado em Estudos de Arte
sob orientação do Professor Doutor Helder Gomes
e coorientação do Professor Doutor Vítor Almeida

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2023

Índice

Agradecimentos • 9

Resumo • 11

Abstract • 12

Introdução • 15

À Procura de Angélica. *Fantasmas e Sobrevivências* • 19

Angélica • 21

O Espectro • 24

História de Fantasmas para Adultos • 30

O Fardo do Tempo • 35

“Olhar para o futuro apoiado no tempo de espera”.

Montagem e Dialética • 39

O Som da Terra a Tremer • 41

Tempo e montagem • 44

A imagem-cristal • 48

Despertar • 58

Epílogo • 63

Bibliografia • 69

Anexos • 73

Nota editorial

As entrevistas realizadas às autoras citadas, assim como as imagens referenciadas, estão presentes nos Anexos, de forma a preservar a fluidez da leitura. Com o mesmo intuito, as citações em língua estrangeira são apresentadas na sua forma original em nota de rodapé.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores,

Ao professor Helder Gomes, pela confiança desde as primeiras linhas escritas e pelas sugestões sensíveis que sempre reverberaram naquilo que gostaria de fazer.

Ao professor Vítor Almeida, pelo entusiasmo contagiante e pelas longas conversas que por vezes se afastavam do nosso tema inicial (e quão importante foi essa deriva!)

Agradeço à Catarina Vasconcelos, Cláudia Varejão, Rita Azevedo Gomes, Manuela Serra e Salomé Lamas, pela generosidade e pela vontade em contar as suas próprias histórias.

Agradeço à minha família e amigos, pela paciência, pela disponibilidade e por acreditarem sempre, mesmo quando eu própria vacilava nas minhas certezas.

Resumo

Partindo da vontade de Deleuze, de que os autores de cinema poderiam não só ser confrontados com “pintores, arquitetos ou músicos, mas ainda com pensadores”, o presente trabalho procurou refletir sobre o modo como o cinema português se articula com as questões do tempo, da permanência e da espectralidade, convocando autores como Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Através da análise de um conjunto de obras de cineastas portuguesas contemporâneas – Catarina Vasconcelos, Cláudia Varejão, Manuela Serra, Rita Azevedo Gomes e Salomé Lamas – são problematizadas diversas questões que se prendem com o efeito do tempo sobre as imagens e sobre a sua relação com o espectador.

Palavras chave: espectralidade; tempo; cinema português; ontologia da imagem;

Abstract

Based on Deleuze's will, that film authors could not only be confronted with "painters, architects or musicians, but also with thinkers", this work sought to reflect on the way in which portuguese cinema articulates itself with the issues of time, permanence and spectrality, summoning authors such as Walter Benjamin, Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. Through the analysis of a set of works by contemporary portuguese filmmakers – Catarina Vasconcelos, Cláudia Varejão, Manuela Serra, Rita Azevedo Gomes and Salomé Lamas – various issues that are linked to the effect of time on images and their relationship with the viewer are problematized.

Keywords: spectrality; time; portuguese cinema; image ontology;

“Para que serve a história de arte? Para pouca coisa, se se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muita coisa, se conseguir pôr o não-saber no centro da sua problemática e fazer desta problemática a antecipação, a abertura de um saber novo, de uma forma nova do saber, senão mesmo da ação.”

Diante do Tempo, Georges Didi-Huberman

“Uma das duas cidades mais poderosas da modernidade é, portanto, construída em torno de um anel opaco de muralhas, de águas, de tetos e de árvores, cujo centro não é mais do que uma ideia evaporada, subsistindo ali não para irradiar algum poder, mas para dar a todo o movimento urbano o apoio do seu vazio central, obrigando a circulação a um perpétuo desvio.”

Império dos Signos, Roland Barthes

“O gosto pelo mundo das imagens não se alimentará de uma obscura resistência ao saber?”

Imagens do Pensamento, Walter Benjamin

Introdução

Durante muito tempo não consegui formular uma questão, relativamente à investigação que estava a desenvolver. Ora, parece um pouco incómodo, para utilizar um termo mais indulgente, investigar sem saber sobre aquilo que se investiga. A verdade é que esta pesquisa partiu de um centro vazio, tal como a cidade de Tóquio que Roland Barthes descreve, dirigiu-me a fugas, desvios e derivas. Em certo sentido, o processo desviado desta investigação fundou-se como um gesto de *décadra*, um gesto perverso, segundo Bonitzer, que desloca ligeiramente a câmara daquilo que esta deveria dar a ver. Apesar de algum desenquadramento, a investigação que foi sendo desenvolvida gravita em torno de um eixo bastante preciso: o tempo e o seu efeito sobre as imagens.

Este trabalho está dividido em duas partes: Aparecer e Desaparecer ou Desaparecer e Aparecer (não existe uma ordem estabelecida para a leitura dos capítulos, assim como muitas vezes não sabemos se as coisas aparecem primeiro para desaparecem ou se só depois de um desaparecimento, é que aparecem, (reaparecem?). Se todos os seres humanos passam por processos de aparecimento e desaparecimento (que seguramente fundam as duas grandes questões sobre a vida e a morte), será então natural que as imagens, que também são, elas próprias, ocorrências humanas, atravessassem esses mesmos processos. Desta forma, a pergunta central desta investigação, que permaneceu durante muito tempo velada,

foi: Como e porquê que as imagens (re)aparecem? Poderá ser uma pergunta demasiado pueril, caprichosa e pouco académica e talvez tenha sido isso que contribuiu para a minha resistência em definir uma questão, *a* questão.

Em “Aparecer”, o primeiro capítulo – cujo título evoca a figura espectral de Angélica – procura tecer considerações sobre o *fantasma*, figura que parece furtar-se a uma vivência de tempo definida, movimentando-se entre tempos, coexistindo entre vivos e não-vivos. Aby Warburg será o autor mais presente neste primeiro capítulo, onde o seu conceito *nachleben* é relacionado com a figura do espectro, evidenciando-se a sua potencialidade teórica para pensar imagens que atravessam os tempos. O segundo capítulo prolonga o questionamento da noção de tempo(s), efetuado no primeiro capítulo, onde são explorados de forma mais intensiva os conceitos de imagem dialética, proposto por Walter Benjamin, e o de imagem-cristal, de Gilles Deleuze – conceitos-espelhos, que parecem influenciar-se mutuamente. Em “Desaparecer”, são tratadas questões de âmbito mais visual, da mesma forma que ocorre quando, no desaparecimento de algo ou de alguém, sentimos o desejo de salvaguardar um último vislumbre do seu corpo, do seu rasto. No primeiro capítulo, que inaugura com uma análise do filme “A Coleção Invisível”, de Rita Azevedo Gomes, são tratadas questões que se prendem com a sombra (na sua aceção quimérica e ilusória), com o vazio e com a invisibilidade, questões que já se encontram latentes na análise do filme de Rita Azevedo Gomes. No segundo capítulo, Roland Barthes e Jacques Rancière são confrontados com o Noël Burch e o seu conceito de “*pillow-shot*”, onde são problematizadas questões relacionadas com o efeito que as imagens exercem no espectador, mesmo depois do seu desaparecimento. Walter Benjamin volta a ser convocado e o seu conceito de “aura” é problematizado no interior da experiência do vazio, algo que Benjamin chegou a apontar,

aquando das suas considerações sobre as fotografias “vazias” de Eugène Atget.

É importante referir que todos os capítulos comunicam entre si, existem questões que por vezes são levemente anunciadas num capítulo para depois serem retomadas num outro e subsistem, ao longo dos textos, como se de guias tratassem, alusões frequentes à figura do fantasma e da falena. Os epílogos de ambas as partes também partilham a mesma referência: o texto que Walter Benjamin escreveu sobre a pintura de Paul Klee, “*Angelus Novus*”. A figura do anjo partilha também algumas similaridades com a do fantasma, no sentido de ser uma figura atemporal, invisível e que estabelece uma mediação entre um mundo terreno e um outro, inacessível.

Este trabalho reflete, ao mesmo tempo, sobre imagens fixas e moventes; sempre considereei que não existe uma diferença substancial entre elas e que deveriam ser mais vezes tratadas paralelamente, assim como ao longo da história sempre se projetaram umas nas outras. Desta forma, são trazidas para reflexão diversas imagens do âmbito da pintura e do cinema, mas também da literatura e ciência.

A escolha dos autores de cinema que me propus estudar está assente na firme convicção de que é necessário produzir pensamento sobre aquilo que nos é mais próximo e específico. Numa primeira abordagem, a minha vontade era escrever e investigar sobre cinema português. Não são raras vezes que nos deparamos com posturas de escárnio perante a produção cinematográfica portuguesa; na maior parte das vezes, contudo, o cinema português é recebido com apenas indiferença. Esta indiferença é sintomática de uma contínua e repetida alienação face aos nossos contextos locais. Referindo apenas a área do cinema (embora o problema seja extensível a muitos outros campos), a estrutura cultural americana, alicerçada nas relações de mercado internacionais (Araújo, 2016, p. 33) captura o espectador através da distribuição

e exibição filmica, a cargo de empresas multinacionais, perfeitamente alheias aos interesses específicos de cada público. Isto reflete-se no modo como as produções nacionais costumam ter um tempo de exibição mais curto ou na forma como são relegadas para espaços fora dos circuitos hegemónicos, distanciando-as cada vez mais dos espectadores (Araújo, 2016, p. 32). Para além de condicionar gravemente o público, que tem uma oferta cultural muito mais condicionada, os próprios autores de cinema são seduzidos pela indústria de Hollywood e pela hipótese de tornarem o seu cinema mais apelativo para as massas, levando-os a mimetizar os modelos norte-americanos. Este domínio cultural norte-americano torna o espectador menos sensível às produções do seu próprio país, “*promotoras de valores plásticos que expressam preocupações com o seu contexto sociocultural*”, empobrecendo a especificidade cultural e a riqueza do património autóctone (Araújo, 2016, p. 34).

Depois de decidir que iria investigar sobre realizadores portugueses, estabeleci um outro filtro de seleção: queria escrever sobre autores contemporâneos e ativos. A última decisão – a de escolher trabalhar em torno de mulheres realizadoras – surgiu nas primeiras pesquisas exploratórias sobre cinema português. Tornara-se bastante difícil encontrar qualquer referência sobre cinema feito por mulheres. Esta dificuldade levou-me a refletir na própria existência fantasmática das mulheres enquanto autoras; decidira naquele momento que a minha investigação seria uma oportunidade para reativar os ecos espectrais das mulheres criadoras, que, sendo muitas vezes representadas no ecrã (através do olhar masculino), raras eram as vezes em que as suas histórias se erguiam da invisibilidade.

À Procura de Angélica

Fantasmas e Sobrevivências

“Todos conhecemos dos sonhos o terror das portas que não se fecham. Em termos exatos, são as portas que parecem estar fechadas sem o estarem. Apercebi-me deste fenómeno de forma potenciada num sonho em que ia acompanhado por um amigo e subitamente me apareceu um fantasma à janela do rés-do-chão de uma casa à nossa direita. E à medida que íamos avançando ele acompanhava-nos do interior de todas as casas. Atravessava todas as paredes e permanecia sempre à mesma altura. E eu via tudo isso, apesar de ser cego. A travessia que fazemos das Passagens é também, no fundo, um destes caminhos de fantasmas em que as portas cedem e as paredes se abrem.”

As Passagens de Paris, Walter Benjamin

Angélica

Durante a noite, que é sempre quando os fantasmas aparecem, Isaac é chamado para fotografar Angélica. Morrerá repentinamente e os pais querem uma última imagem da filha. Angélica encontrava-se deitada num sofá azul, os cabelos loiros que caíam sobre o vestido branco conferiam-lhe uma aparência beatífica. Isaac aproxima-se e ergue a câmara. Enquanto ajustava a focagem no rosto da jovem morta, Angélica abre os olhos e sorri.

É assim que começa o penúltimo filme de Manoel de Oliveira, realizado depois de quase sessenta anos após a escrita do argumento (Araújo, 2014, p. 110). Este desfasamento temporal – o guião é escrito por um Manoel de Oliveira com 44 anos e o filme realizado por um Oliveira com 102 anos – prolonga-se também na personagem de Isaac, que é interpretada pelo próprio neto, Ricardo Trepça. António Preto aponta como a personalidade de Oliveira se identifica com a personagem de Isaac, possivelmente a personagem mais próxima de Oliveira em toda a sua cinematografia (Araújo, 2014, p. 114). Este facto não deixa de ser intrigante na medida em que Isaac fica enamorado, não por Angélica – é importante fazer esta distinção – mas pela *imagem* de Angélica, uma imagem da qual ele é autor, uma imagem que lhe devolve o olhar.

Será também relevante salientar que quando Isaac revela as fotografias de Angélica e as pendura na corda do seu estúdio, para secarem, elas ficam lado a lado com outras fotografias: fotografias de trabalhadores da vinha – “trabalho à moda antiga”, como refere Isaac, que estaria a desaparecer devido à mecanização crescente dos processos de agricultura. As únicas fotografias que veremos de Isaac serão apenas essas: as de uma jovem que desapareceu e as de um trabalho que estás em vias de desaparecimento.

Eis que o espectro de Angélica começa a aparecer no quarto de Isaac, durante a noite¹. E o que é um espectro? Jacques Derrida descreve-o como “*visibilidade do invisível*”, “*o que se imagina, o que se crê ver e o que se projecta*”, e ainda “*aparição desaparecente*” (Derrida, 2021, p. 172). Na primeira visita, o fantasma de Angélica abraça Isaac e, flutuando, os dois saem pela janela, percorrendo as margens do rio Douro, elevando-se no céu noturno, observando os padrões intrincados das vinhas. Depois, com a mesma imprevisibilidade da vinda, também assim Angélica desaparece.

Do grego antigo *φάντασμα*, *phantasm* designa aparição, imagem, espectro, ilusão e quimera, e é derivada do verbo *phantazein* (*φαντάζω*) – “tornar visível” – que por sua vez tem origem na palavra *phainein* – “mostrar”. Uma outra palavra grega, *phasma*, convoca os mesmos significados – “*forma, aparição, visão, fantasma*” e “*presságio*” (Didi-Huberman, 1998, p. 11). Contudo, *phasma* designa também uma espécie animal, popularmente conhecida em Portugal por *bicho-pau*, devido à sua semelhança a um pequeno ramo de árvore. Podem também ser conhecidos por “insetos-fantasma”, uma vez que é muito difícil notar a sua presença, no meio da vegetação. O mimetismo desta espécie não é meramente visual, mas também motor: costumam balançar-se para simularem o movimento oscilante da vegetação ao vento.

Na última visita de Angélica, momentos antes do seu corpo translúcido aparecer, surge uma falena, que esvoaça em círculos no quarto de Isaac, antes de sair pela janela aberta. Só depois surge o espectro. Didi-Huberman aponta para a etimologia da palavra falena:

À semelhança da palavra *phasma*, a palavra falena carrega consigo os valores etimológicos

1. Ver Anexo, fig.1.

da aparição, ou seja, da luz diurna que confere visibilidade (*phaos, phos*) e do clarão noturno que torna impercetível – clarão esbranquiçado (*phalos*), brilhante na noite, ou negro manchado de branco (*phalios*) –, da fenomenalidade em geral (*phainesthai*), enfim, do fantasma e da imaginação (*phasma, phantasia*) (Didi-Huberman, 2015, p. 10).

Note-se que Georges Didi-Huberman se serviu, em várias ocasiões, de insetos (a falena, em “Falenas”, o pirilampo – *lucioles* –, em “*Survivance de Lucioles*” e o bicho-pau, em “*Phasmes*”) para falar precisamente sobre imagens. Talvez seja por isso que também Aby Warburg tenha tido um interesse peculiar por insetos, especialmente pelas falenas que esvoaçavam no quarto da clínica onde estava internado. Alimentava-as com leite e folhas de tília, contava-lhes as suas angústias, dirigindo-se-lhes como “*animaizinhos com alma*” [*Seelentierchen*] (Didi-Huberman, 2013a, p. 214).

De modo a manterem um voo retilíneo, as falenas utilizam uma técnica designada de *orientação transversal*. Esta técnica consiste em utilizar uma fonte constante de luz (como a lua) como regulação do ângulo de voo. Quando as traças encontram uma fonte de luz bastante mais próxima (como os candeeiros das nossas casas) e a usam como referência, o ângulo de voo muda rapidamente em pouco tempo, uma vez que o objeto está demasiado próximo. Para tentar corrigir esse ângulo, as traças acabam por voar em círculos, muitas vezes embatendo na própria lâmpada. Utilizar a lua como orientação para o voo é mais que uma distância espacial, mas temporal. Trezentos e oitenta e quatro mil quilómetros nos separam da lua; uma pesquisa rápida na *internet* nos fará as aproximações necessárias à nossa compreensão humana: demoraríamos catorze anos a caminhar, cinco meses, se optássemos pelo carro. Ora, muito mais tempo nos separa das imagens que perdemos. E, no entanto, caminhamos magneticamente

para elas, como traças. Por vezes encontramos outras, mas estão demasiado próximas; não nos conseguem socorrer, embatemos nelas.

O Espectro

Tal como as falenas que desaparecem e reaparecem na noite, existem também imagens que, parecendo extintas, regressam quando surge um clarão espontâneo. Huberman coloca a questão warburguiana por excelência: “*como é que as formas voltam?*” (Didi-Huberman, 2015, p. 39). Como datar um fantasma, que (re)aparece, atravessa os tempos, mas que não tem lugar nesse mesmo tempo?

Em “Espectros de Marx”, Jacques Derrida convoca dois fantasmas: o do pai de Hamlet e o do comunismo. A relação entre estes dois espectros, aparentemente arbitrária (embora saibamos que Marx fosse apreciador de Shakespeare) vai permitir a Derrida movimentar-se entre aquilo que aparece e desaparece (para reaparecer). Como nota Derrida, o Manifesto do Partido Comunista, publicado em 1848 – ele próprio documento fantasmal que continua a regressar ao nosso tempo – tem, na sua primeira frase, a palavra espectro: “*Anda um espectro pela Europa – o espectro do Comunismo*” (Marx & Engels, 2010, p. 9). Ora, este espectro é bastante diferente do espectro do pai de Hamlet, que está vinculado a uma presença anterior, a uma vivência física que regressa, que (re)aparece: “*What, has this thing appear'd again to-night?*” (Shakespeare, 1965, p. 28). O espectro do comunismo de que falam Marx e Engels era, no momento da publicação do manifesto, (e, continua a sê-lo) um espectro sem corpo, sem passado ao qual pudéssemos rastrear de volta a sua existência. A ordem do aparecimento foi alterada: o espectro, que comumente associamos a uma

vivência passada, assume-se como uma projeção do (e no) futuro, neste caso, o espectro do comunismo “por vir”.

O próprio de um espectro, se o há, é que não se sabe se, (re-)aparecendo, ele testemunha por um vivente passado ou por um vivente futuro, porque o (re-)aparecente pode marcar já o retorno do espectro de um vivente prometido (Derrida, 2021, p. 170)

Derrida aponta a repetição e a “primeira vez” como experiências fundadoras da espectralidade (Derrida, 2021, p. 35). A primeira vez, no entanto, é também a última vez, porque cada primeira vez se torna a última, devido à singularidade do que não volta a repetir-se. O espectro está sempre marcado pela repetição, é um “(re-)aparecente” [*revenant*] (Derrida, 2021, p. 36): “(...) *um fantasma não morre jamais, permanece sempre por vir [à venir] e por retornar [revenir]*.” Neste sentido, Derrida utiliza o termo “*hantologie*”, (servindo-se da homofonia com a palavra “*ontologie*”), para evidenciar o aspeto de *assombração* e espectralidade na própria ontologia.

O comunismo poderá ser assim entendido como uma assombração. São muitos os que se angustiam pelo espectro que é: ao mesmo tempo que se regozijam com a sua espectralidade, a sua virtualidade, a sua inefectividade, temem, secretamente, a sua vinda, o seu reaparecimento – vivem temendo a assombração:

No porvir, ouve-se hoje em dia por todo o lado, é preciso que ele não reencarne: não se deve deixá-lo (re-aparecer), posto que é passado (Derrida, 2021, p. 75).

Este medo é ainda mais profundo porque persiste a dúvida de se seremos capazes de distinguir o espectro quando este se encontrar diante de nós. Esta imprevisibilidade do fantasma é destacada por Jacques Derrida, quando este sublinha a singularidade do facto de Marxs e Engels alertarem para a transformação das suas próprias teses, ao longo do tempo, acolhendo mesmo a potencialidade de uma ruptura, de uma reestruturação, da mutabilidade do tempo e do saber (Derrida, 2021, p. 39). Somos, desta forma, invariavelmente herdeiros de Marx: *ser é herdar*. (Derrida, 2021, p. 100). A herança articula o passado com o presente, implica necessariamente um movimento de prolongamento, de passagem, de continuidade, mas também de quebra: somos nós que decidimos o que fazer com aquilo que herdamos e, ao mesmo tempo, sujeitamos a herança a uma transformação, ela “*nunca é recebida na mesma língua de quem a ofereceu, (...) nunca é cumprida nos mesmos termos em que foi formulada*” (Cancela, 2014, p. 22). Como afirma Derrida, a herança não é algo estanque que nos é deixado, é, antes de mais, uma “*tarefa*” (Derrida, 2021, p. 100). Esta ideia de herança como *práxis* resolve a questão: “*a quem pertence o passado?*” (Cancela, 2014, p. 62), exigindo uma responsabilização ativa dos vivos que recebem dos mortos, ao mesmo tempo que se estabelece um “*vínculo de dádiva e de dívida recíproco*” (Cancela, 2014, p. 62). Se a dádiva é algo que nos é ofertado, na maior parte das vezes sem o esperarmos (e talvez seja por isso que o recebamos com ainda mais agrado), estar em dívida para com algo ou alguém sugere que existe qualquer coisa por cumprir, alguma coisa por saldar. Esta dádiva que também é dívida pede, por isso, uma responsabilização do sujeito que a recebe; uma responsabilidade, contudo, que não é meramente orientada para a preservação, mas para a problematização, juntando no mesmo espaço “*o apreço e a dessacralização, a reverência e a profanação*” (Cancela, 2014, p. 63). A herança (que não deixa de ser uma outra forma de falarmos

de passado) é mutável, “*um estado provisório do reenvio*” (Cancela, 2014, p. 64), e precisa dessa mutabilidade para se cumprir.

Esta colisão de tempos e vontades é, para Derrida, expressa numa passagem de “Hamlet” – “*The time is out of joint*”. A pluralidade de traduções da expressão de Shakespeare acentua a dificuldade em estabilizar a palavra “*time*”, que tanto se pode referir ao tempo, como à própria História, ao mundo, à nossa vida (Derrida, 2021, p. 47).

(...) o tempo está desarticulado, desconjuntado, desencaixado, deslocado, transtornado, ao mesmo tempo desregulado e louco. O tempo está fora dos seus eixos, o tempo está deportado, fora de si mesmo, desajustado (Derrida, 2021, p. 46).

Ao mesmo tempo, quando Hamlet profere “*the time is out of joint*”, em que o verbo “ser” é conjugado no presente, este presente refere-se ao seu próprio tempo – tempo de Hamlet, tempo de Shakespeare – tempo que para nós, está irremediavelmente afundado no passado, longínquo e inapreensível. Todavia, eis que a frase continua a reverberar no “nosso tempo” – “*the time is out of joint*” – o tempo continua fora dos eixos, o nosso tempo, o tempo de Hamlet, o tempo que virá? Poderá o presente do verbo *to be* ser atemporal? Poderá, como afirma Derrida, “*oferecer uma hospitalidade predestinada ao retorno de todos os espíritos*”? (Derrida, 2021, p. 93).

“*The time is out of joint*” pode também sugerir a experiência do anacronismo. Do grego *ἀνά* “contra” e *χρόνος* “tempo”, dizemos que algo é anacrônico quando não coincide com o seu tempo, quando existe um erro, um desajuste, um “*out of joint*”. Relativamente ao anacronismo, Georges Didi-Huberman afirma que existe um princípio que é aceite de forma quase dogmática – o de que o trabalho de um historiador deve ser regido pela norma de evitar, a todo o

custo, o anacronismo, ou seja, não projetar as suas vivências contemporâneas na sua pesquisa histórica. (Didi-Huberman, 2017, p. 14). No entanto, Huberman admite que nem sempre os contemporâneos se compreendem melhor por serem contemporâneos, por viverem no mesmo tempo, ao mesmo tempo, referindo como exemplo os falsos mármore de Fra Angelico, que não conseguem ser enquadrados no trabalho de teorização do seu contemporâneo Leon Battista Alberti (em *De Pictura*) (Didi-Huberman, 2017, p. 17).

Fra Angelico terá pintado, provavelmente em 1440, uma série de frescos para alguns espaços do convento de São Marcos, em Florença, onde era monge. No corredor de um dormitório, entre duas portas, o monge pintou uma “Santa Conversação” [*Sacra Conversazione*], temática religiosa muito recorrente durante o *quattrocento* italiano, onde era representada a Virgem com Cristo, acompanhada por alguns santos, com os quais manteria uma conversa. A história de arte nomeou esta pintura de “Nossa Senhora das Sombras” [*Madonna delle Ombre*], devido às sombras projetadas à direita dos pilastres. Abaixo deste painel, encontram-se outros quatro painéis retangulares, em vermelhos e ocres, sem qualquer figuração. Estas pinturas seriam “falsos mármore”, artifício usado largamente na pintura toscana do século XIV, mas aqui representados de uma forma estranhamente gestual, com pinceladas largas e manchas que parecem ter sido feitas através de uma projeção à distância da tinta (algo que imediatamente nos transporta para a gestualidade de Pollock)². Segundo o nosso olhar contemporâneo, poderíamos entender estes falsos mármore como pintura abstrata. Huberman reflete que se o historiador, recusando firmemente o anacronismo, se servisse exclusivamente das condições históricas de Fra Angelico, falharia na apreensão completa da sua obra. Desta maneira,

2. Ver Anexo, fig.2.

conclui que “o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficiente” (Didi-Huberman, 2017, p. 21).

Regressando ao filme de Oliveira, António Preto afirma como a experiência de tempo em “O Estranho Caso de Angélica” é profundamente anacrónica – “*roupas, décors e adereços dos anos 50 (...) convivem, deliberada e insistentemente, com temas atuais e com imagens de uma cidade da Régua perfeitamente contemporânea*” (Araújo, 2014, p. 111). A intencionalidade da colisão temporal é verificável no modo como Oliveira foi reescrevendo um dos diálogos mais longos do filme, como refere António Preto:

(...) a cena da longa conversa à mesa do pequeno-almoço foi várias vezes reescrita, tendo passado de uma discussão sobre as perseguições dos judeus, ao problema da Palestina e das ameaças terroristas do Irão, ou ainda por considerações científicas acerca da aceleração de partículas, a antimatéria e o telescópio de Hubble, a crise económica, etc. (Araújo, 2014, p. 111)

“O Estranho Caso de Angélica” é por isso uma tentativa de desafiar o tempo: Isaac parece também querer salvar aquilo que já é irrecuperável. Em certo sentido, o amor de Isaac por Angélica (ou pela imagem de Angélica) poderá ser comparado à história de Orfeu e de Eurídice. Separados pela morte, é concedida a Orfeu a hipótese de levar Eurídice do mundo de Hades, com a condição de este não a olhar enquanto não estivessem no mundo superior. Contudo, *o desejo de olhar* é irresistivelmente mais forte (também Isaac não consegue deixar de olhar as fotografias de Angélica por ele tiradas) e Orfeu perde Eurídice. Por outro lado, a situação de Isaac é diametralmente oposta à de Orfeu: enquanto este último sofre uma dupla perda – como se Eurídice morresse duas vezes – por ter ousado olhá-la, Isaac traz Angélica

do mundo dos mortos, precisamente através do seu olhar (fotográfico).

História de Fantasma para Adultos

A ideia de pós-morte e continuação da vida através da imagem ecoa precisamente naquilo que Aby Warburg irá designar por *nachleben*. Warburg usa o termo *nachleben* para se referir ao retorno das formas, à sua mudança de local e de tempo, à sua movimentação. Segundo Huberman, leitor ávido de Warburg, o retorno das formas é a sua capacidade de “*mudarem de local*” [*se déplacer*] (Didi-Huberman, 1998, p. 41).

Diferente de um fenómeno de “renascimento” ou de uma simples transmissão de “influência”, como se diz, uma imagem sobrevivente é uma imagem que, tendo perdido o seu valor de uso e a sua significação de partida, regressa, porém, como um *fantasma*, a um certo momento da história: momento de “crise”, momento que demonstra a sua latência, a sua tenacidade, a sua vivacidade e a sua “aderência antropológica”, se assim se pode dizer [ênfase meu] (Didi-Huberman, 2015, p. 114).

A tradução da palavra alemã *nachleben* é difícil; Gombrich, biógrafo de Warburg, afirmava que não poderia ser traduzida para inglês como “*after-life*” e que a palavra mais equivalente seria “*survival*”, embora o termo pudesse ser confundido com o conceito com o mesmo nome de Edward B. Tylor (Guerreiro, 2018, p. 38) António Guerreiro propõe uma tradução da palavra para português – “*vida póstuma reativada*” (Guerreiro, 2018, p. 80).

As imagens são, desta forma, ciclicamente reativadas, algo que Warburg se esforçou por comprovar através das

suas investigações sobre o renascimento italiano. Recusando aquilo que designou por “*história de arte estetizante*” [*asthetisierende kunstgeschichte*], Warburg efetuava uma análise das obras de arte que não era meramente estética, mas antropológica. É deste modo que devemos entender o seu interesse pelo período renascentista, que se prendia com o facto de ser um bom exemplo histórico do modo como a memória cultural da antiguidade é resgatada e integrada na produção artística (Warburg, 2015). O resgate da antiguidade é, contudo, inconsciente, manifestando-se, segundo Warburg, como “sintoma” (Guerreiro, 2018, p. 21). E o que é um sintoma? Huberman descreve-o como:

(...) um o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos (Didi-Huberman, 2017, p. 266).

Desta forma, o sintoma pode situar-se no interior da experiência anacrónica (Didi-Huberman, 2017, p. 43) – interrompe o fluxo normal das coisas, reivindica para si uma memória do corpo, ao mesmo tempo que anuncia aquilo que ainda está para se materializar, de modo efetivo. Estas ideias demonstram uma relação com a história bastante diferente da que nos foi deixada por Winckelmann, assente numa visão de temporalidade linear e historicista, que, embora se faça sentir na contemporaneidade, foi arquitetada no século XVII (Didi-Huberman, 2017, p. 22). Por outro lado, o conceito de história de Warburg é fundado na dialética e na tensão bipolar (Didi-Huberman, 2017, p. 27). Este conceito torna-se mais sólido em escritos mais tardios, mas conseguimos entrever o seu desenvolvimento no estudo de 1893 relativo às obras “O Nascimento de Vénus” e “A Primavera”, onde

Warburg demonstra as influências entre a poesia épica e a representação pictórica de Botticelli (Warburg, 2012).

Ao contrário de Winckelmann, Warburg opunha-se à ideia de que o Renascimento tinha sido um período unilateralmente apolíneo, considerando que existia sim uma alternância entre o apolíneo e o dionisiaco, conceção profundamente nietzschiana. (Didi-Huberman, 2017, p. 89). Sabemos que Warburg era um leitor muito atento de Nietzsche, baseando-se em “O Nascimento da Tragédia”, “A Genealogia da Moral” e na segunda das “Considerações Intempestivas”, para, nas palavras de Huberman:

(...) teorizar a primazia do dionisiaco, a “tragédia da cultura”, a estética da intensidade, as sobrevivências do paganismo, as fraturas da história, as inatualidades fecundas ou os contratempos decisivos, a plasticidade do devir, os conflitos inapaziguáveis de que a arte seria o turbilhão central (Didi-Huberman, 2017, p. 95).

Embora Warburg se opusesse a uma análise formalista da história de arte, não era por isso que desvalorizava as formas, como aliás o comprova o facto de ter desenvolvido o conceito de *pathosformel*. Deste modo, não é possível colocar o pensamento de Warburg nas oposições forma/conteúdo ou história dos estilos/história da cultura (ciência sem nome, p.90) – o seu pensamento está imbricado nas tensões entre pensamento lógico-racional e mágico-mitológico. O conceito de *pathosformel*, (fórmula de pathos), conceito central na obra de Warburg, surge pela primeira vez no ensaio de 1905 “Dürer e a Antiguidade Italiana” (Guerreiro, 2018, p. 27) e incide sobre uma “*gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e afecções sofridas pela humanidade*” (Guerreiro, 2018, p. 26). Como no conceito de *nacheleben*, em que as imagens regressam *por causa de e através* da memória histórica, o *pathosformel* constitui-

se através de “*imagens carregadas de tempo, baterias de memória histórica que se reativa através de um processo de polarização e seleção*” (Guerreiro, 2018, p. 121).

Os conceitos de *nacheleben* e *pathosformel* confluem no projeto inacabado do atlas *Mnemósine*. Projetado desde 1905, só começaria a ser produzido em 1924, no momento em que o historiador saía da clínica neurológica Ludwig Binswanger, onde esteve internado durante três anos (Didi-Huberman, 2013a, p. 20). Segundo a mitologia grega, Mnemósine – do verbo *mimnéskhein* (“fazer-se lembrar”, “fazer pensar”, “lembrar-se”) – era a deusa da memória, designando também um rio do reino de Hades, com a função oposta à do rio Lete (voltaremos ao rio Lete mais adiante). As almas beberiam do rio Lete para se esquecerem das vidas passadas; do Mnemósine, beberiam para se lembrarem. Lembrança e esquecimento parecem, por isso, orientar todo o trabalho de investigação de Warburg, ele próprio que mandara gravar o nome Mnemósine no frontão do seu instituto de investigação (Didi-Huberman, 2013a, p. 231). Note-se que um certo carácter espectral que nos remete ao conceito de *nacheleben* pode também ser encontrado no atlas, que Warburg descreveu como “*história de fantasmas para adultos*” (Guerreiro, 2018, p. 80).

O atlas Mnemósine consistia em quarenta painéis de madeira cobertos com um pano preto, onde eram colocadas imagens de variadas fontes: livros, revistas ou jornais. A documentação do resultado era conseguida através da fotografia, após a qual todo o processo era recomeçado. Os painéis não eram, por isso, estanques; as molas que eram usadas para pendurar as imagens incentivavam um processo “*indefinidamente modificável*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 55), o seu esquecimento e apagamento eram necessários para a sua própria rememoração³.

3. Ver Anexo, fig.3.

As legendas que podiam clarificar as intrincadas relações que Warburg estabelecia entre as imagens eram escassas. Isto acontece porque Warburg não pretendia esclarecer, mas talvez mesmo obscurecer, opacificar, apresentar um *“argumento cujos elementos não fossem palavras ou proposições, mas imagens”* (Didi-Huberman, 2013a, p. 229). Esta postura face à História e às suas imagens, revela que estas são instâncias profundamente voláteis e que só podem ser apreendidas *“em termos de montagens, desmontagens e remontagens perpétuas”* (Didi-Huberman, 2013a, p. 236). O projeto do atlas funcionou sobretudo como um instrumento de espacialização da memória, através de um processo de montagem sincrónica, *“em que nada se situa antes ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado”* (Guerreiro, 2018, p. 34). Encontramos abordagens semelhantes em contemporâneos de Warburg como Dziga Vertov, Lázló Moholy-Nagy, Georges Bataille – nas montagens dos *“Documents”* – ou em *“Teoria Geral da Montagem”*, onde Eisenstein se referia à montagem cinematográfica como *“sobrevivência”* ou *“revivescência emocional”* (Didi-Huberman, 2013a, p. 102).

O processo de montagem é também notório em Walter Benjamin, autor intelectualmente próximo de Warburg, mas com o qual nunca teve um contacto direto. Aquando da publicação do seu trabalho sobre o *Trauerspiel* barroco, Benjamin tentara aproximar-se do círculo de Hamburgo (através do seu amigo e protetor Hofmannsthal) onde se encontrava Warburg, mas sem sucesso (Guerreiro, 2012, p. 71). Assim como o atlas de Warburg (montagem de imagens), a obra de Benjamin, *“Passagewerk”* (montagem de citações), também foi deixada inacabada (sobre isto, António Guerreiro comenta como as duas obras inacabadas do século XX nos relembram da falta de completude das utopias modernistas) (Guerreiro, 2012, p. 72). Antes de *“Passagewerk”*, podemos encontrar um processo de montagem incipiente na

obra “Rua de Sentido Único”, onde os textos têm um carácter fragmentário, articulando-se uns com os outros como se através de uma colagem. No contexto português, o exemplo mais significativo do processo de montagem será “O Livro do Desassossego”, de Bernardo Soares, um dos heterónimos de Fernando Pessoa. Escrito ao longo de mais de vinte anos (entre 1910 e 1930), “O Livro do Desassossego” é composto por mais de quinhentos fragmentos, semelhantes a entradas de diário sem data. Devido à sua natureza inacabada e fragmentária, o livro é na verdade uma construção que se estende para lá da intencionalidade do autor (a obra é publicada 47 anos após a morte de Pessoa), em que a organização dos fragmentos varia de acordo com as diferentes edições e editores. “O Livro do Desassossego” desafia o próprio objeto-livro e a sua estabilidade intrínseca, privilegiando um processo de montagem perpétuo e dialético.

O Fardo do Tempo

A par de Mnémossine, Atlas era também um titã, condenado a transportar o fardo do mundo para toda a eternidade. Como aponta Huberman, com a guerra e a ascensão do fascismo na europa, “*o fardo de Atlas foi, na época de Warburg e Benjamin, bem mais difícil de suportar do que em qualquer outra*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 147). A saúde mental de Warburg deteriorou-se consideravelmente: Warburg chegou mesmo a acreditar que era um lobisomem e que deveria matar a família para se suicidar depois (Mendes, 2012, p. 267). Poderíamos dizer que o atlas de Warburg foi uma forma de lidar com o fardo da memória? Sabemos que Warburg não pretendia fazer do seu atlas um arquivo ou mesmo um dicionário. Talvez tenha inventado para si mesmo, como as traças de que tanto gostava, o seu próprio método de orientação transversal. Orientar-se

na noite com uma imagem inalcançável, irrevogavelmente longínqua, mas presente – atemporalmente presente.

Também Pier Paolo Pasolini procurava orientar-se na noite, e, usando a metáfora de um inseto noturno – desta vez, do pirilampo – procurou explicar a ascensão de forças fascistas na sociedade italiana do seu tempo. Escrito em 1975 (poucos meses antes do assassinato de Pasolini), o artigo “O Vazio do Poder em Itália” [*Il Vuoto del Potere in Italia*] – ou como ficou conhecido, “O artigo dos pirilampos” [*L'articolo delle Lucciole*] – reflete sobre o contexto político e histórico italiano, através da imagem do aniquilamento dos pirilampos. Em “*Survivance des Lucioles*” (Didi-Huberman, 2009), e apoiando-se no artigo de Pasolini, Georges Didi-Huberman constrói o conceito de “imagens-pirilampo” [*images-lucioles*], imagens “*que estão no limiar da desapareição, sempre movidas pela urgência da fuga*”⁴ (Didi-Huberman, 2009, p. 135). Estas imagens emitem uma luz trêmula e intermitente, aparecem e desaparecem, cintilam, esmorecem, descobrem-se e perdem-se nas trevas. Existe, por isso, a possibilidade de uma mudança de sentido; a imagem desaparece, mas ao desaparecer, sentimos que pode reaparecer ainda. A desapareição não é completa ou absoluta. Em contrapartida, Huberman compara a luz errática dos pirilampos à luz dos “ferozes projetores” que “cegam” as massas e que compõem todos os dispositivos de difusão fascista (Didi-Huberman, 2009, p. 99).

Um outro autor cuja obra faz transparecer o peso da guerra e da opressão, citado também por Huberman, é o filósofo italiano Giorgio Agamben. No seu ensaio “O que é o Contemporâneo?”, a noite volta a ser uma imagem profícua para pensar sobre sobrevivências e hiatos temporais. Agamben começa por afirmar que só se é verdadeiramente contemporâneo quando não existe uma coincidência total com o tempo, quando existe um “deslocamento” e

4. “(...)au bord de la disparition, toujours mues par l'urgence de la fuite”

um “anacronismo”, através dos quais se torna possível um distanciamento face ao tempo em que se está inserido (Agamben, 2009, p. 58). Segundo Agamben, quem adere ao seu próprio tempo, não é contemporâneo precisamente porque não consegue ter o distanciamento para conseguir “ver” o seu tempo, apreendê-lo, problematizá-lo (Agamben, 2009, p. 59). Mais à frente, Agamben explica que o verdadeiro contemporâneo consegue entrever para lá das luzes da sua época, recebendo, *procurando* a treva, a obscuridade: “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). A luz e a obscuridade voltam a surgir numa outra metáfora, sugerindo a experiência da contemporaneidade: o autor dá o exemplo de que, olhando para o céu noturno, a obscuridade que vemos é na verdade uma luminosidade sempre adiada. Essa luz que nunca chega até nós – porque a galáxia da qual provém se encontra demasiado longe de nós – é profundamente temporal, e até mesmo anacrônica. Inversamente, muitas das estrelas que vemos no céu, já se encontram há muito tempo extintas. Ser contemporâneo seria a capacidade de interpelar a treva e ver nela a luz que se dirige a nós, mas que ainda não nos alcançou.

“Olhar para o futuro apoiado no tempo de espera”

Tempo e Dialética

“—Você é católica? Foi educada catolicamente? Então deve lembrar-se, como eu, daquela história que os padres contavam a propósito da Imitação de Cristo. Que se abrisse o livro ao calhar, se encontrava sempre a resposta exata para o problema que se estava a sentir na altura. E olhe que é verdade. E não é só com a Imitação de Cristo. É com todos os livros. Abre-se um livro ao acaso e o acaso dá-nos a resposta que queremos e precisamos de ter. Só que os acasos, é preciso merecê-los.”

O Som da Terra a Tremex, Rita Azevedo Gomes

O Som da Terra a Tremer

O processo de montagem está patente naquela que terá sido a obra (inacabada) que mais tempo ocupou Aby Warburg: a sua biblioteca. À data da sua morte, a biblioteca – *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) – que funcionava também como instituto de investigação, era constituída por cerca de sessenta mil volumes e vinte cinco mil gravuras e ilustrações. Em 1933, como forma de proteção da perseguição nazi – não esquecer que a família de Warburg era das mais importantes famílias judaicas da Alemanha – foi transferida para Londres, constituindo a base do *Warburg Institute* (que foi incorporado na Universidade de Londres, em 1944) (Didi-Huberman, 2013a, p. 17). É através da biblioteca de Warburg que conseguimos aceder de forma imediata à sua metodologia: o local de cada livro, que não era determinado por ordem alfabética, numérica ou temática, poderia parecer arbitrário, mas estava intimamente ligado com as necessidades práticas do autor alemão. (Didi-Huberman, 2013a, p. 51). Esta ordenação, ao mesmo tempo secretiva e dialética, seguia um preceito que Warburg cunhou de “lei da boa vizinhança”, em que os livros estabeleciam, para além de uma proximidade física e espacial, uma relação de proximidade afetiva e intelectual, proporcionando o esbatimento de fronteiras disciplinares estanques – “*Deste modo, cada livro prolongava-se e potenciava-se no próximo*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 53). A biblioteca pode ser considerada como um projeto transformativo, sempre em aberto, uma vez que Warburg a reorganizava regularmente, motivado pela investigação que o ocupava num determinado momento. As reorganizações constantes tornavam a busca de um determinado livro difícil, muitas vezes os visitantes sentiam-se confusos, e perdidos (Warburg chega mesmo a referir-se à sua biblioteca como um “labirinto”) (Didi-Huberman, 2013a, p. 56). A ideia de

biblioteca-labirinto é também encontrada na obra de Jorge Luís Borges, nomeadamente no conto “A Biblioteca de Babel”:

Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique o sítio de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim por diante até ao infinito...(Borges, 2003, p. 70)

Assim como na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ou na Biblioteca de Babel de Borges, onde o processo de busca por um livro organizava e conferia sentido à própria estrutura da biblioteca, também em “O Som da Terra a Tremer” (1990) – primeiro filme de Rita Azevedo Gomes – é o objeto-livro que vai formar o tecido do filme, sugerindo bifurcações, hiatos e remontagens.

Como no início de “Altar” (2002), a primeira cena do filme mostra-nos um vulto de costas, sentado a uma mesa. À sua frente, uma janela fechada, de que a câmara se aproxima lentamente. Os vidros são foscos, não deixando entrever mais que uma folhagem (aqui podemos ter um vislumbre de uma possível alusão à metáfora pictórica da representação enquanto janela). A voz *off* descreve um lugar, possivelmente aquele que se encontra para lá dos vidros foscos. Descobrimos que o homem sentado à mesa, Alberto, escreve um livro intitulado de “O Som da Terra a Tremer”. Só esta cena inicial provoca no espectador um estado de indiscernibilidade face ao título do filme e ao título do livro que é representado no filme; a ficção é por isso dupla, duvidamos desde logo sobre aquilo que estamos a ver.

Alberto esclarece-nos sobre o conteúdo do seu livro (que, através do título, podemos entendê-lo como um duplo ou reflexo do próprio filme): “É a história de um homem numa terra rodeada de pântanos”, “é a história de quem não pode viajar”, “é a história de um marinheiro que se contenta com o simples facto de os dias

se sucederem”⁵ ou “*é a história de um homem que vivendo num pântano não se esforça por de lá sair, pelo contrário, contenta-se*”⁶.

Apercebemo-nos, no decorrer do filme, que a personalidade passiva e contemplativa de Alberto se assemelha com a personagem que este constrói no seu livro, a do marinheiro Luciano. Muitas das vezes, quando em conversa com outras personagens, Jean Pierre, Isabel ou Cipriano, não sabemos se as palavras são realmente proferidas ou se permanecem como divagações do escritor. Quando Isabel lhe pergunta porque escreve, Alberto responde “para agir”; ideia que é transversal ao facto de este manter uma agenda, onde planeia os seus dias com sete dias de antecedência. Existe, assim, uma relação direta entre aquilo que é escrito e aquilo que é concretizado, no mundo material. No entanto, esta relação contém ela mesma um desvio; Alberto dividiu a agenda em duas partes, numa delas escrevia o que tinha de fazer e na outra, aquilo que realmente foi feito, por vezes as duas partes não são reflexo uma da outra. Isto é visível no momento em que Isabel convida Alberto para fazerem uma viagem juntos, convite ao qual Alberto parece concordar; no entanto, é impossibilitado pela agenda, na qual tinha sido escrito algo diferente para esse dia.

A duplicidade desta condição complexifica a forma como nos relacionamos com o filme e a sua temporalidade. Deleuze vai teorizar sobre essa mesma duplicidade nos dois livros que dedica ao cinema. Quer no primeiro livro, “*Cinéma 1. L’Image-mouvement*”, publicado em 1983, quer no segundo, “*Cinéma 2. L’Image-temps*”, publicado dois anos mais tarde, Deleuze vai expandir os estudos cinematográficos, articulando-os com a filosofia. É nas primeiras páginas que Deleuze expressa esta vontade, dizendo que “*os grandes autores de cinema podem, não só ser confrontados com pintores, arquitetos, ou*

5. Minuto 3.

6. Minuto 10.

músicos, mas ainda com pensadores” (Deleuze, 2004, p. 9). Este confronto será estabelecido a partir de Henri Bergson, principalmente através da sua obra “*Matière et Mémoire*”. Assim, Deleuze começa por apresentar as teses de Bergson sobre o movimento; a primeira consistiria em que “*o movimento não se confunde com o espaço percorrido*”. O movimento seria o presente, mutável, heterogêneo, enquanto que o espaço percorrido seria o passado, homogêneo e estante (Deleuze, 2004, p. 11). Ora, nos primórdios do cinema, o plano era uma categoria espacial, uma vez que era os planos eram sobretudo fixos. (Deleuze, 2004, p. 13). A imagem-movimento surge quando o plano deixa de ser apreendido espacialmente, mas temporalmente, seja pela mobilidade da câmara, “*tornando-se móvel o próprio plano*” ou pela montagem, “*isto é, pelo raccord de planos com que cada um ou a maior parte podiam perfeitamente manter-se fixos*” (Deleuze, 2004, p. 42). É através do *raccord* que se garante a correta continuidade temporal ou espacial entre dois planos consecutivos, no entanto, uma mudança de plano constitui sempre uma descontinuidade temporal; os primeiros espectadores de cinema chegavam mesmo a protestar contra “*a violência visual e intelectual*” da montagem (Aumont, 1990, p. 129). Todavia, são raros os filmes que não são alvo de montagem, sendo esta considerada por Deleuze como “*o acto principal do cinema*” (Deleuze, 2015, p. 59).

Tempo e montagem

Andrei Tarkovsky, por outro lado, sempre se manifestou bastante crítico relativamente à montagem excessiva; afirmava que a montagem enquanto mecanismo era demasiado coerciva face às próprias experiências do espectador – apelava à sua capacidade intelectual, mas não permitia que o filme continuasse “*para lá das margens do ecrã*” (Tarkovsky, 1989, p.

118). Tarkovsky refere também como algumas soluções de montagem existem como meros *clichés*, cristalizados pelo hábito, apontando o exemplo de Dovzhenko e como a ausência de som influenciou a montagem. Em “Terra” (1930), para mostrar o assassinato do herói, acontece um corte para um campo onde cavalos agitados levantam a sua cabeça (só esta imagem poderia mostrar – e *mostrar* é a palavra certa – o som do tiro da espingarda). Tarkovsky afirma que quando o som começa a ser integrado no cinema, deixa de haver necessidade para este tipo de montagem – “*A convenção ditada pela necessidade tornou-se num preconceito, um cliché*” (Tarkovsky, 1989, p. 70).

Relativamente ao contexto português, podemos dizer que a negação do protagonismo da montagem é uma característica bastante regular, onde o plano-sequência é privilegiado, dilatando o tempo. Em Portugal, o plano-sequência é usado pela primeira vez em 1956, por Manoel de Oliveira, no filme “O Pintor e a Cidade” (Araújo, 2016, p. 246).

Tarkovsky vai sublinhar a expressividade do plano-sequência através do exemplo do filme de Pascal Aubier “*Le Dormeur*” (1974), onde não existe montagem (o filme consiste num único take de nove minutos), nem performance particularmente significativa do único ator que surge, a dois minutos do fim. “*Le Dormeur*” consiste numa espécie de flutuação por aquilo que parece ser um bosque. A câmara vai percorrendo o espaço natural, por vezes junto ao chão, outras vezes elevando-se um pouco, outras ainda subindo à copa das árvores, suspensa no céu como um pássaro, descendo, realmente perscrutando o espaço, como se de facto fosse um *fantasma*, que não conhece limites relativamente aos seus movimentos no espaço. Este percurso flutuante e orgânico, onde o espectador se encontra também viajante, imerso nos sons dos pássaros e dos cursos de água, tem o seu

ritmo constante subitamente interrompido quando a câmara-fantasma encontra um jovem deitado no campo, de olhos fechados, que parece usufruir da serenidade da natureza⁷. A câmara-fantasma detém-se alguns momentos no seu rosto e começa a afastar-se um pouco. Vemos a mão esquerda que repousa sobre o peito nu e, imediatamente a seguir – não sem alguma perplexidade – vemos uma espingarda ao seu lado. O movimento de recuo da câmara mostra-nos também as calças furadas por balas. A câmara continua a afastar-se. Começamos a ficar um pouco ansiosos. A serenidade do corpo do jovem é indesmentível, a atmosfera sonora da natureza acentua essa mesma calma. A câmara volta a aproximar-se do rapaz, flutuando sobre o seu rosto. É nestes instantes que tentamos perceber a sua suave respiração, o breve estremecimento na garganta, o balancear do peito. Nesta avidez e neste terror – será que respira? – a câmara desliza para o lado direito do rapaz; vemos a camisa branca coberta de sangue, que continua a jorrar, como um regato.

Como afirma Tarkovsky, o tempo é a “*única força organizadora*” da situação que é descrita (Tarkovsky, 1989, p. 114). Primeiramente, a cadência calma e beatífica do passeio pelo ambiente natural, depois, a curiosidade do encontro: a vontade de saber porque dorme ali aquele rapaz acelera o tempo; e acelera cada vez mais na medida em que aumenta o nosso desconforto, culminando na descoberta da ferida aberta, a confirmação do nosso terror. Todavia, nada se alterou. O rapaz continua deitado, os pássaros continuam a ouvir-se; a natureza trata com a mesma indiferença o enlevo do sono ou a violência de uma morte prematura.

Paralelamente, existe uma fotografia que atua da mesma forma que o filme de Pascal Aubier⁸. O autor é Paul Dorsey – pertencia ao exército americano e era fotojornalista

7. Ver Anexo, fig.4.

8. Ver Anexo, fig.5.

para a revista “LIFE”, registrando episódios de operações militares. Em 1944, Dorsey é contratado para documentar o avanço das tropas americanas nas Ilhas Marianas e é neste contexto que surge uma fotografia mostrando um jovem deitado numa maca pousada no chão. Na metade superior da fotografia, vemos três pares de pernas cortadas pelo joelho, acentuando a perspectiva levemente picada. Se nos focarmos unicamente no rosto do rapaz deitado, obtemos a mesma sensação de serenidade da do rosto do filme de Pascal Aubier. A cabeça ligeiramente inclinada, os olhos fechados, a boca entreaberta: indicadores de uma expressão sonhadora. Contudo, o peito nu e sujo, o braço ligado, a chapa militar que pende do pescoço, tudo isso desmente a configuração de um descanso ingênuo. O título da fotografia – “*Marine PFC Arthur N. Robinson, Wounded during the Fighting on Guam, Receives Plasma at a First Aid Station, July 1944*” – esclarece-nos. No entanto, voltaremos a olhar o rosto para tentar redescobrir nele a calma, a certeza de que respira.

No filme “A Torre” (2015), Salomé Lamas estabelece uma relação semelhante com o corpo, a natureza e o tempo. Construído a partir de algumas cenas do filme “Extinção” (2018), que reflete sobre as noções de fronteira, território e nacionalidade, “A Torre” inclui uma sequência bastante aproximada do filme “*Le Dormeur*”. Com movimentos de câmara um pouco mais restringidos (é utilizada a panorâmica vertical, mas principalmente o *zoom*), o espectador depara-se com uma grande massa de árvores, de que se aproxima lentamente. Tal como no filme de Pascal Aubier, é o tempo que organiza e transforma o nosso olhar; só ao final de alguns minutos nos apercebemos que o *zoom* é na verdade dirigido a uma figura humana, perfeitamente vertical, que emerge do topo de uma árvore, como se fosse mais um ramo. Não lhe distinguimos feições, sabemos que é um corpo, e, no entanto, é com facilidade que se integra na textura das copas, desafiando

também a fronteira entre o humano e o natural, entre a terra e o céu⁹. Assim como o rapaz do filme de Pascal Aubier é afinal um soldado morto, a figura humana que se funde com as árvores é Kolya, moldavo, mas que se afirma como nacional de Transnístria, estado não reconhecido, estado fantasma.

A imagem-cristal

Tanto no filme de Pascal Aubier como no de Salomé Lamas, a percepção do tempo é conseguida através de pouco ou quase nenhum movimento. Deleuze vai categorizar este tipo de imagens como “imagens-tempo”, que começam a surgir no cinema pós-clássico. A imagem-tempo é por isso uma reação à imagem-movimento, que estaria, por sua vez, dividida em três tipos de imagens: imagens-percepção (onde predomina o processo perceptivo), imagens-ação (onde predomina o processo narrativo) e imagens afeção (onde predomina o processo expressivo). A cada tipo imagem corresponderia um tipo de plano: o plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio uma imagem-ação, o grande plano uma imagem-afeção (é comum que um filme apresente a dominância de um tipo de imagem) (Deleuze, 2004, p. 102). Segundo Deleuze, a partir do neorrealismo, ocorre uma crise no interior da “imagem-ação”, onde as situações sensoriomotoras da imagem são substituídas por situações ótico-sonoras (Deleuze, 2015, p. 14). Esta substituição vai potenciar um esbatimento das fronteiras daquilo que é real e daquilo que é imaginário, assim como entre o que é objetivo e subjetivo, físico e mental (Deleuze, 2015, p. 19). Esta indiscernibilidade vai construir aquilo que Deleuze designa por “imagem-tempo”, uma imagem que já não precisa de movimento (aliás, implica, muitas das vezes,

9. Ver anexo, fig.6.

a sua rarefação) para expressar o Tempo. Ocorre, segundo as palavras de Deleuze, uma “*inversão da subordinação*”, isto é, o tempo não se subordina ao movimento, mas o contrário (Deleuze, 2015, p. 426). O conceito de imagem-tempo vai ser alicerçado mais uma vez em Bergson, que Deleuze sintetiza da seguinte forma:

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se do seguinte modo: o passado coexiste como presente que ele foi; o passado conserva-se em si como passado em geral (não cronológico); o tempo desdobra-se a cada instante em presente e passado, em presente que passa e passado que se conserva (Deleuze, 2015, p. 132).

Deleuze vai explicitar o desdobramento temporal de Bergson no par imagem atual e imagem virtual. A imagem atual estaria ligada ao presente e ao real, enquanto que a imagem virtual estaria associada ao passado – recordações, sensação do já vivido – e ao futuro – sonhos, devaneios, fantasias, desejos, hipóteses. (Deleuze, 2015, p. 127). A interação entre estas duas imagens, muitas vezes sobrepostas e indissociáveis, criaria a *imagem-cristal*.

A imagem-cristal começa a desenvolver-se no cinema europeu, depois da segunda guerra-mundial. De modo a romper com os trâmites do cinema americano, o cinema europeu serviu-se de recursos como a “*amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões dos moribundos*” e “*pesadelo e sonho*” (apontando para uma aproximação com o surrealismo ou psicanálise), proporcionando uma expressão temporal de carácter diferente ao da imagem-movimento do cinema clássico (Deleuze, 2015, p. 90). O uso do *flashback* não está, contudo, integrado nesta nova aproximação, uma vez que, segundo Deleuze, se limitava a reproduzir a mesma

linearidade narrativa da situação sensoriomotora (Deleuze, 2015, p. 79). Para o autor, o flashback é um “*simples letreiro convencional*”, uma vez que não mostra verdadeiramente o passado (o tempo), mas apenas recupera o presente que este foi (Deleuze, 2015, p. 88).

Para Deleuze, a imagem-cristal é uma imagem biface, “*ao mesmo tempo atual e virtual*” (Deleuze, 2015, p. 112). Ou seja, à imagem atual corresponde sempre uma imagem virtual, como se de um duplo ou sombra se tratasse. As duas faces da imagem-cristal não se confundem e, no entanto, são intercambiáveis, fluídas e mútuas.

Desta forma, “O Som da Terra a Tremer” é um filme verdadeiramente cristalino na sua natureza; desde logo quando descobrimos que o título do livro que Alberto escreve é também o nome do filme que assistimos; mas principalmente a partir da segunda parte do filme, em que deixamos de ver Alberto para seguir a vida de um jovem marinheiro, que intuitivamente assumimos como sendo Luciano. É neste momento que a imagem cristal começa a adensar-se; não sabemos se estamos dentro do livro de Alberto, não sabemos se aquele marinheiro tem uma existência efetiva, autónoma e real. Como dirá Deleuze:

Cai-se com efeito num princípio de indeterminabilidade, de indiscernibilidade: já não sabemos o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não porque se os confunda, mas porque não se tem de o saber e nem sequer cabe perguntá-lo (Deleuze, 2015, p. 17).

Luciano encontra uma jovem mulher no comboio onde viajava. Olham-se, mas a mulher abandona o comboio antes do marinheiro. Ao anoitecer, Luciano dirige-se ao mar. Existe um corte para um espaço que em nada reconhecemos

como fazendo parte de uma paisagem marítima ou costal: uma grande escadaria em pedra, de onde surge a mulher que Luciano vira no comboio. No fundo, algo que poderiam ser cortinas, como se se tratasse de um palco. A mulher, muito pálida, desce as escadas lentamente, no seu vestido claro, estranhamente fantasmagórico, longo, esvoaçante. A luz que a ilumina, que poderia ser a do luar, conserva, contudo a artificialidade e o dramatismo de um holofote. Corte para um plano brevíssimo (como um lampejo) de Luciano a cobrir os olhos (lembra-nos a frase proferida por Alberto, “*Só quem está em perpétuo movimento, ao fechar os olhos, pode ver*”¹⁰). Novo corte para o vulto em contraluz da mulher do comboio. Luciano destapa o rosto, erguendo-o para a luz, e coloca-se diante da mulher. Toca-lhe no rosto. A mulher abandona o plano. Luciano tira do bolso uma mão cheia de sal e atira-o para o ar¹¹. Esta sequência, marcadamente onírica e irreal, expande a própria ficcionalidade que atribuímos a Luciano, sendo ele uma personagem escrita por Alberto. Todavia, a partir deste momento, o filme começa a justapor a vida de Alberto com a de Luciano. Alberto adia o encontro com Isabel e instala-se numa pensão para escrever. O par marinheiro/mulher do comboio torna-se uma imagem dupla e reversível do par Alberto/Isabel. Desta forma, o tempo já não pode ser apreendido de modo sequencial, mas sincrónico. As interações de Luciano com a mulher ocorrem virtualmente, interiormente, em Alberto, que, devido à sua personalidade melancólica, não consegue agir (ou agindo, fá-lo exclusivamente através da escrita). Esta dicotomia entre imobilidade e movimento também está patente no fascínio de Alberto por pântanos – locais de estagnação – e pelo mar (através do marinheiro Luciano), em constante mobilidade e mutabilidade.

10. Minuto 26.

11. Ver Anexo, fig. 7.

A metáfora marítima também vai ser usada por Deleuze para explicitar o seu conceito de imagem-cristal. Referenciando Herman Melville e a sua obra “*Moby Dick*”, Deleuze explica que o navio da obra de Melville estaria dividido em duas partes: a parte superior corresponderia à imagem atual, límpida, onde tudo é visível e claro, e a parte inferior, opaca, que estaria escondida debaixo de água, corresponderia à imagem virtual (Deleuze, 2015, p. 116). Encontramos a mesma metáfora no filme-documentário “*Ama-San*” (2016), de Cláudia Varejão. Este documentário tinha como objetivo registrar a vida e ofício das *Amas* (em japonês, “mulher do mar”), mulheres que mergulham em alto-mar, em apneia, e sem qualquer botija de oxigênio – respeitando a tradição milenar – em busca de ostras e suas pérolas, algas, ouriços ou abalones. “*Ama-San*” acompanha assim a vida e o ofício de três mulheres japonesas – Mayumi, Masumi e Matsumi –, na vila piscatória de Wagu, na península de Ise-Shima, criando desde logo uma relação cristalina entre imagens virtuais – imagens do fundo do mar, imagens das *amas* do passado que se atualizam nas *amas* do presente – e imagens atuais, que se formam assim que as *amas* sobem à superfície para respirar. É interessante notar como o som quase desaparece, assim que as *amas* entram debaixo de água. O tempo fica suspenso: o movimento debaixo de água é sempre mais lânguido, ondulante, dilatando o tempo. Os fatos de mergulho que as *amas* usam (tradicionalmente mergulhavam nuas) assim como os lenços que lhes cobrem a cara, despessoalizam as mergulhadoras, transportando o espectador para um tempo que não é o tempo da filmagem, mas um tempo recuado e impreciso. A própria imagem virtual contém em si mesma uma duplicidade. Como refere Cláudia Varejão:

Nós vemos as imagens e é tudo muito bonito, mas também é muito perigoso. Todos os anos morrem

mulheres no fundo do mar, ficam presas nas algas.
Elas vão-se espalhando em pontos diferentes, não
se veem umas às outras. E são algas gigantes, por
vezes o corpo fica preso e elas ficam lá em baixo
(Santos, 2017).

A beleza das imagens subaquáticas e a leveza que elas transmitem ocultam uma outra face, a da dureza física, o perigo, a morte. Assim que voltam à superfície e despem os seus fatos, seguimos a vida destas mulheres, que se reveste de domesticidade, cuidando da casa e dos filhos. No entanto, atividades que considerariamos inócuas e familiares, – como a cena em que as mulheres cantam em *karaoke* – mantêm uma face virtual e opaca (neste caso, o canto seria uma forma de avaliar a capacidade torácica de cada mulher).

Deleuze vai explorar alguns aspetos que, segundo ele, contribuem para estabelecer uma imagem-cristal; o primeiro de que nos fala é o uso do espelho. O autor enuncia que o espelho – assim como o reflexo da água – devolve à personagem um duplo, virtual e fictício e, no entanto, provoca a mesma virtualidade na personagem real, quando é apenas o reflexo que o espectador vê. A personagem real torna-se imagem virtual e vice-versa – as imagens trocam de lugares, impossibilitando o espectador de distinguir o que é real do que é virtual, o que é reflexo do que é corpóreo. A multiplicidade de espelhos, como “*nas facetas de um anel ou um ator visto numa infinidade de binóculos*”, aumenta a potência da imagem cristalina, uma vez que a indiscernibilidade entre o real e o fictício se torna mais acentuada (Deleuze, 2015, p. 113). O espelho surge várias vezes na obra de Rita Azevedo Gomes; é frequentemente usado quando uma personagem, mais próxima do espelho, fala com outra, fora de campo, apenas visível como reflexo. Vemos a nuca da pessoa real, corpórea, mas é o seu reflexo que constrói a conversa, é a sua

boca que se move, é o seu rosto que vemos, e é também a um reflexo que se dirigem as suas palavras; como na cena em que Alberto conversa com Isabel (O Som da Terra a Tremar) ou na cena em que a duquesa D’Arcos de Sierra Leone – nesse momento, como prostituta – fala com Roberto (Vingança de uma Mulher). Sobre essa cena, Rita Azevedo Gomes explica:

Ou seja, o que eu estava a pedir era que dentro do mesmo plano em que estamos dentro de um quarto, neste caso, todo iluminado com a luz que já lá está, de repente, a duquesa sai da cama, passa não sei quê, dá a volta, e, quando passa, lá atrás, no plano, que nós estamos a ver refletido no espelho, é luz-de-dia, sobre ela, dentro de um plano que está todo iluminado com luz-de-noite. Portanto, amarelos e não sei quê. É uma coisa muito subtil. Ela reaparece ao fundo, já com outro fato e não sei quê e vai entrar pelo outro lado do plano. Ora bem, aquilo faz todo o sentido ali ela estar no espelho. É o reflexo que ele viu, ele está a descrever o que que viu, lá não sei onde, no casamento, em S. João não sei quê, acho que resolve muito bem o que está na cabeça dele. Depois ela aparece-lhe como a Sanzia Florinda e não como a puta atual que está lá na sua alcova. E vai para o espelho e fala no espelho: “eu era...” e lá diz o nome todo, que tem cinco quilómetros: “eu era Sanzia Florinda Conception de Turre Cremata...” no espelho, está a perceber? Porque ela estava agarrada àquele reflexo do que foi a Sanzia Florinda lá nas dunas, quando ele a viu no passado e não sei quê. (Gomes, 2023)¹²

As personagens reais, que encetam o discurso, são sempre dúplices – um corpo fora e outro para lá do espelho – enquanto que o interlocutor conserva apenas a sua virtualidade de reflexo. Um reflexo cujo referente está ausente;

12. Ver Anexo, fig.8.

um reflexo que poderia ser da outra personagem, a que vemos fora do espelho, como se afinal a conversa fosse na verdade um monólogo.

As condições atmosféricas também são um factor decisivo para a criação de uma imagem dúplice. Nesse sentido, Deleuze dá os exemplos de Werner Herzog, Orson Welles e Andrei Tarkovsky. Em “O Mundo a seus Pés” (1941), quando Kane deixa cair um globo de neve no momento da sua morte, vemos a cena ser inundada por um nevão, como se a neve encurralada no pequeno globo se tivesse apropriado de todo o espaço, conseguindo escapar aos limites de vidro do globo. Esta transferência simbólica esbate uma vez mais os limites entre o real e o virtual, criando um verdadeiro estado cristalino. Relativamente a Tarkovsky, a abundância de imagens relativas a água, chuva, fumo ou fogo prende-se com um certo escamotear da realidade. Não sabemos se estes estados constituem o real ou se, pelo contrário, são um mero reflexo da vivência interna das personagens (tal como acontece com o globo de Kane, quando a neve que se transfere do objeto para o meio). Deleuze aponta também que a preferência por “matérias pesadas” e “naturezas-mortas densas” é característica de algum cinema soviético, algo totalmente contrário ao que se praticava no cinema ocidental (Deleuze, 2015, p. 121). Sobre a insistência dos elementos naturais nos seus filmes, Tarkovsky refere que:

A chuva é, de qualquer modo, algo muito típico da paisagem onde cresci; na Rússia acontecem estas chuvas longas, lúgubres e persistentes. (...) Chuva, fogo, água, vento, orvalho, o forte vento da terra – tudo isso faz parte do ambiente material em que nos movemos; eu até diria, da verdade das nossas vidas¹³ (Tarkovsky, 1989, p. 212).

13. “Rain is after all typical of the landscape in which I grew up; in Russia you have those long, dreary, persistent rains. (...) Rain, fire, water, snow, dew, the driving ground wind — all are part of

A indiscernibilidade entre real e virtual será também conseguida através do uso do mecanismo “filme dentro de filme”, que, segundo Deleuze, contribui para a criação de uma imagem-cristal (Deleuze, 2015, p. 135). Esta estratégia é usada de forma recorrente por Rita Azevedo Gomes. Em “Vingança de uma Mulher” (2012), o filme começa desmascarando a sua própria artificialidade: vemos o que parecem ser os bastidores de um palco, com holofotes, adereços, roupa e maquetes. Um homem, segurando um cabide com um casaco, fixa a câmara e interpela-nos – “Venham”¹⁴ – fazendo um gesto para que o sigamos. O homem do cabide, que nos créditos é designado por “apresentador”, leva o casaco até aquele que será uma das personagens centrais do filme, Roberto. É quando Roberto começa a vestir o casaco que começamos a ouvir os seus pensamentos, fazendo-nos entrar na ficção. Ainda o olhamos como um ator, contudo; os cenários de exterior são obscenamente falsos, pintados. Um outro plano mostra-nos mesmo um pássaro de pelúcia, colado no ramo de uma árvore; ouvimos o seu chilrear, fazendo-nos questionar da veracidade das próprias divagações (em voz *off*) de Roberto¹⁵. A artificialidade vai-se diluindo, todavia, com o decorrer do filme. Em “A Coleção Invisível” (2009), conseguimos observar um mecanismo semelhante: sensivelmente a meio do filme, obstruindo parcialmente a cena a que estávamos habituados, vemos duas mãos a segurar uma claquete aberta. Ouvimos uma voz, que não pertence a nenhuma das personagens – “Cena onze, plano quatro, sétima vez” – e logo de seguida o trepidar característico da claquete. Este desmascaramento do dispositivo cinematográfico, lembra-nos que aquilo que vemos é um artifício, as pessoas que vemos são atores, falam através de uma personagem e não através deles próprios.

the material setting in which we dwell; I would even say of the truth of our lives”

14. Minuto 2.

15. Ver Anexo, fig.9.

Em “O Som da Terra a Tremer”, atualidade e virtualidade são interpenetráveis. Num primeiro instante, pensamos que as imagens de Luciano e da mulher do comboio são meras materializações poéticas da vida de Alberto. No entanto, surge uma outra personagem, alheia tanto a Alberto como a Luciano, que dilui as nossas certezas relativamente ao real e ao imaginário. Esta personagem sem nome (interpretada por João Bénard da Costa), conhece a mulher do comboio num café, ficando com o livro que esta deixara para trás, quando se fora embora. Este livro tinha-lhe sido oferecido por Luciano e continha uma carta, escrita por ele e endereçada à jovem. A carta é descoberta por João Bénard da Costa por um *acaso*: no processo de procura por um livro na estante, o livro que continha a carta é derrubado e cai no chão, deixando escapar um envelope que se encontrava entre as páginas. João Bénard da Costa abre o envelope e ouvimos a voz *off* de Luciano a ler a carta, depois a de Alberto, confirmando que tanto o par Luciano/mulher como o próprio homem que ficara com o livro eram uma construção literária de Alberto. No entanto, e a poucos minutos do fim, vemos Alberto a cruzar-se, na rua, com Bénard da Costa, que lia a carta enquanto caminhava. O acaso do encontro com um único livro tem a capacidade de opacificar as fronteiras entre o que é real e o que é ficção. Duvidamos da existência real de Luciano e da mulher à qual oferece um livro. Duvidamos, por conseguinte, da existência desse mesmo livro, que faria parte, ele mesmo, do livro de Alberto “O Som da Terra a Tremer” (e que também ele faz parte de um filme com o mesmo nome). Só através do acaso – e lembremos as palavras de Bénard da Costa, *é preciso merecer os acasos* – é que as nossas ilações ficam mais frágeis. O livro que Luciano oferece à mulher do comboio é encontrado (por um acaso) por João Bénard da Costa, que, (por um acaso) encontra a carta que o livro continha. Estes acasos, protagonizados por uma personagem

que escapa à duplicidade real/ficção e Alberto/Luciano, organizam também o cerne de indiscernibilidade do filme de Rita Azevedo Gomes.

Despertar

Note-se como Félix Guattari, que co-escreveu várias obras com Deleuze, define cristal do tempo, comparando-o a um *ritornello*, termo do âmbito da música que indica a ação de retorno de um determinado trecho musical (como no caso dos refrões, estribilhos, entre outros) (Deleuze, 2015, p. 147). Assim, a imagem-cristal pressupõe sempre um retorno, mas também uma projeção no futuro, pois conjuga duas forças, duas tensões heterogêneas – “*uma que se lança para o futuro e outra que cai no passado*” (Deleuze, 2015, p. 130).

A colisão temporal para a qual a imagem-cristal remete, pode ser encontrada no conceito de imagem dialética, caracterizado como um “*dos pontos mais enigmáticos*” da obra de Benjamin, “*nunca desenvolvido sistematicamente*” (Guerreiro, 2012, p. 73). Sobre a imagem dialética, encontramos apenas alguns trechos em materiais preparatórios para as suas teses sobre a filosofia da história e em “*Passagewerk*” (ou “As Passagens de Paris”), na secção que dedica à teoria do progresso e conhecimento (Guerreiro, 2012, p. 73). Embora muitas das formulações relativas ao conceito de imagem dialética sejam de pendor aforístico-poético, conseguimos entender que a chave do conceito se associa intimamente com a forma de Benjamin se relacionar com o tempo e a história:

Não se pode dizer que o passado lança a sua luz sobre o presente, nem que o presente lança a sua luz sobre o passado; a imagem é antes aquilo em que o que já foi converge com o agora numa constelação fulminante. Por outras palavras,

a imagem é a dialética em repouso. De facto, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a do que já foi com o agora é dialética: não é decurso temporal, mas imagem, surge abruptamente. – Só as imagens dialéticas são imagens autênticas (...) [N 2 a, 3] (Benjamin, 2019, p. 591)

A relação que Benjamin estabelece com a História não se efetua através de um ponto de vista objetivo-científico; Benjamin via a História como um exercício de *rememoração* – algo que é censurado por outros autores (nomeadamente Horkheimer) que o consideram demasiado místico (Guerreiro, 2018, p. 118). Também Adorno tecia críticas severas relativamente ao conceito de imagem dialética, considerando-o reacionário e aproximando-o do pensamento de Jung e da sua ideia de inconsciente coletivo. No entanto, ao contrário de Jung, o conceito de imagem dialética de Benjamin está assente na História (diferentemente dos arquétipos junguianos) (Guerreiro, 2018, p. 120), quebrando, tal como Warburg, a “*linearidade e a lógica da causalidade*” (Guerreiro, 2012, p. 74).

Walter Benjamin sintetiza o processo de rememoração na experiência do despertar, “*o caso exemplar da recordação*” [K,1,2] (Benjamin, 2019, p. 514). Começando por explicar a “*revolução copernicana*” – como antes de Copérnico se acreditava que o centro do universo era a Terra, e todos os planetas giravam à sua volta – Benjamin aponta como também se acreditava que “*aquilo que já foi*”, o passado, era um ponto fixo, à volta do qual se aproximava o “*presente*”. Benjamin propõe que esta relação seja invertida. *Despertar do sonho* é uma experiência profundamente dialética; Benjamin afirma que “*o novo método dialético da historiografia*” está assente na experiência do sonho, “*aquilo que já foi*” integrado no presente, na rememoração do vivido durante o sono: “*Ou seja, a recordação e o despertar estão intimamente ligados. O despertar é,*

de facto, a revolução dialética, copernicana, da rememoração” [K 1,3] (Benjamin, 2019, p. 514) . O sonho estabelece-se no momento da espera pelo despertar, que, embora traga o seu fim, enuncia também o seu único nascimento, através da rememoração consciente, daquele que acorda e recorda [L 2,7] (Benjamin, 2019, p. 536) . Huberman refere que através da experiência do despertar, Benjamin convoca o “limiar” [*schwelle*]. O termo *schwellen* (“encher de ar, inchar, dilatar-se”) configura, com *schwelle*, um território de fronteira e ao mesmo tempo de intercambialidade, de fluxo e de movimento, de hibridização (Didi-Huberman, 2017, p. 139).

O exercício de rememoração transparece também nos relatos autobiográficos deixados por Benjamin e na importância que este conferia às suas próprias memórias de infância, (que estão integradas na obra “Rua de Sentido Único”) assumindo que estas constituíam uma profecia selada do futuro, uma vez que “*o trabalho da memória (...) anula o tempo*” (Benjamin, 1992a, p. 13). O tempo, para Benjamin, parece dilatar-se indefinidamente; quem o conhecia, caracterizavam-no como uma pessoa dotada de uma paciência invulgar, algo que Benjamin não considerava como virtude, justificando-se que apenas gostava de ver as coisas que lhe eram importantes “*aproximarem-se de longe*” (Benjamin, 2004a, p. 92).

Assim, tiravam-me uma grande alegria se, numa viagem, não pudesse esperar muito pelo comboio na estação; e pelo mesmo motivo, dar presentes tornou-se em mim uma paixão, pois, sendo eu aquele que dá, antevejo a muito grande distância a surpresa dos outros. Enfim, a necessidade de olhar para o futuro apoiado no tempo de espera (...) [ênfase meu] (Benjamin, 2004a, p. 92).

Talvez olhar para o futuro apoiado no tempo de espera seja aquilo que Benjamin designa por “*dialektik im*

stillstand” (dialética em repouso). Esta dialética em repouso vai problematizar, associar e substituir, a noção de origem [*ursprung*] (Molder, 1999, p. 114), que Benjamin distingue da de génese [*entstehung*]:

A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arraste no seu movimento o material produzido no processo de génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só de revela a um ponto de vista *duplo*, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto ou inacabado. (...) A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história [ênfase meu] (Benjamin, 2004b, p. 32).

Huberman vai associar o conceito de origem de Benjamin ao do anacronismo, referindo que a origem “*cristaliza dialeticamente a novidade e a repetição, a sobrevivência e a rutura*” (Didi-Huberman, 2017, p. 103). A origem é sempre de natureza polar, reúne elementos dispares e conflituosos, associando-se e sendo absorvida pela imagem dialética. Neste sentido, o passado é percecionado como algo incompleto, reatualizável, de onde e para onde o presente jorra, tornando a localização da “origem” obsoleta, desajustada. Isto porque, segundo Benjamin, a História avança acronologicamente, “*por saltos*” – a História de Benjamin é “*imaginal*” [*bildlich*] (Guerreiro, 2012, p. 74). A história imaginal é também uma história de montagens e desmontagens. Huberman afirma que a imagem “*desmonta a história*”; a imagem que desmonta “*é uma imagem que me detém, que me interpela, uma imagem que me lança para a confusão, privando-me momentaneamente dos meus meios, fazendo-me perder o pé*” (Didi-Huberman, 2017, p. 15). Ao mesmo tempo, usando a terminologia da caça, designamos um pássaro “desmontando”, quando um projétil embate na sua asa e o

faz cair no chão. Para além disso, desmontar implica também uma atitude de desconstrução mecânica: retirar todas as peças de um mecanismo, na tentativa de compreender melhor o funcionamento desse corpo ou mesmo para resolver um problema. Huberman dá o exemplo da desmontagem de um relógio: podemos desmontá-lo para “*aniquilar o insuportável tiquetaque do tempo*”, ou, através desta paragem momentânea, deste *time out of joint*, poderá surgir uma melhor compreensão, uma reconstrução, uma nova contagem do tempo.

A revolução poderá ser entendida como o desmontar do relógio; por breves momentos, enquanto os ponteiros não recommencem o seu trabalho, estaremos em suspensão histórica. Esta interrupção temporal pode ser apreendida de modo literal, como aconteceu com a instauração do calendário revolucionário francês, aquando da revolução de 1789. Este calendário fora criado de modo a substituir o calendário gregoriano, que por sua vez era uma atualização do calendário juliano, feita pelo papa Gregório XIII, em 1545. O calendário revolucionário foi adotado a partir de 1793, mas a contagem do tempo começaria no dia 22 de setembro de 1792, o dia em que foi instaurada a República. Os meses do ano também foram alterados, passando a nomear flores, frutas, animais, instrumentos agrícolas ou pedras. O desmontar do relógio durou apenas até 1805, contudo. O tiquetaque recomeça, o calendário gregoriano é reestabelecido.

Epílogo

“Se eu gritar, quem poderá ouvir-me, nas hierarquias dos Anjos? E, se até algum Anjo de súbito me levasse para junto do seu coração: eu sucumbiria perante a sua natureza mais potente. Pois o belo apenas é o começo do terrível, que só a custo podemos suportar, e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha destruir-nos. Todo o Anjo é terrível.”

As Elegias de Duíno, Rainer Maria Rilke

Existe um texto de Walter Benjamin que descreve uma pintura de Paul Klee, que o próprio adquirira em 1921 e da qual nunca se separou, enquanto viveu. A pintura chama-se “*Angelus Novus*” (Anjo Novo). Segundo a tradição hebraica, um “anjo novo” é criado para executar uma ordem de Deus ou cantar um cântico novo para imediatamente se extinguir. Esta pintura representaria, segundo Benjamin, o anjo da História. Para Benjamin, este anjo estaria a preparar-se para se afastar do local onde se encontrava, “*o seu rosto está voltado para o passado*” enquanto volta as costas ao Futuro. Uma grande tempestade o impele para este Futuro, mas o anjo está imóvel, mantém o olhar fixo no passado. Perguntamo-nos se o fará por algum tipo de nostalgia. Mas Benjamin esclarece: é o horror que mantém o anjo incapaz de se mover. Enquanto nós vemos “*uma cadeia de acontecimentos*” (Benjamin, 1992b, p. 162), o anjo da História vê apenas ruínas, ruínas que se amontoam incessantemente sobre mais ruínas. O anjo da História, assim como o fotógrafo Isaac, quer salvar o irrecuperável, quer “*despertar os mortos e reunir os vencidos*” (Benjamin, 1992b, p. 162), mas já não é possível. É aqui que reside a verdadeira mágoa deste anjo.

Se para os gregos, a História é cíclica, para os medievais, é linear, tem um início e um fim (e o fim seria Deus). Se para os renascentistas, a História recupera o seu aspeto cíclico, de resgate e atualização, para os modernos, é linear, tem um início e um fim (e o fim seria o progresso). O otimismo da modernidade relativamente ao progresso é rapidamente desmentido pelas duas grandes guerras que Benjamin viveu e por causa de uma das quais cometeu suicídio, em 1940. A tempestade que arrasta o anjo da História em direção ao futuro chama-se *progresso*, diz-nos Benjamin. O progresso impede que voltemos a face para as nossas pegadas e para os destroços que elas forjaram. O progresso é unidirecional, não permite retrocessos ou hesitações, descarta a possibilidade

das sobrevivências, anula o brilho trémulo dos pirilampos, exorciza todos os seus fantasmas.

Este trabalho fundou-se no mesmo desejo do anjo da história que olha para trás e que quer fazer *aparecer* novamente aquilo que se julgava perdido por entre os escombros. Assim como Angélica renasce através da fotografia de Isaac, assim como o Atlas de Warburg articula imagens que distam umas das outras centenas de anos, assim como o filme de Manuela Serra integra o circuito comercial apenas 36 anos após a sua estreia, as imagens estão carregadas de tempo, e, por vezes, a sua presença faz-se sentir somente após o seu desaparecimento, através da *assombração* que exerce sobre o espectador.

Ao longo das entrevistas realizadas, principalmente no caso de Rita Azevedo Gomes e Manuela Serra (porque a longevidade dos seus percursos permite que considerações retroativas sejam desenvolvidas), existiu sempre a sensação de um tempo que nunca aderiu verdadeiramente ao tempo dos seus trabalhos filmicos. No caso de Rita Azevedo Gomes:

Às vezes penso que durou muito tempo, não é, para que agora se comece a olhar para o primeiro filme que eu fiz, que eu acho uma certa graça, que foi um filme completamente lançado ao ostracismo, nem querem saber, nem querem ver e agora de repente deu-lhes uma coisa e virou um *cult movie*. (Gomes, 2023)

Em Manuela Serra, o tempo faz-se sentir de modo mais trágico, através da experiência do *tarde de mais*. A falta de apoio levou-a a afastar-se da realização. Quando inquirida sobre a possibilidade de voltar a filmar, afirma:

Não tenho força. E não tenho suporte, não tenho retaguarda, não tenho família. Não tenho

condições para isso. É um bocado irônico, não é? [risos] É um bocado agri-doce, não é? (Serra, 2023)

A capacidade de pensar criticamente sobre o passado, reativando fantasmas e possibilitando vidas póstumas, demonstra que pensar a imagem é pensar o tempo. A imagem, afinal, dura e durará, mesmo depois do desaparecimento daquele que a encara. A imagem aparece, reaparece, mesmo quando a julgamos desaparecida. Como a falena, como o espectro, como o anjo, a imagem não conhece barreiras temporais; avança, recua, esconde-se ou presentifica-se, mas, ao mesmo tempo, paira, flutua e reage.

*

Eis que olhamos e sabemos que qualquer coisa emerge, qualquer coisa aparece diante de nós. As asas estão abertas, parecem um pouco como mãos que se erguem, lembram aquele gesto que fazemos quando nos queremos desresponsabilizar de algo, quando nos rendemos ou mesmo quando queremos acalmar alguém, parar alguém. Pode ser um gesto de urgência ou de calma, mas é sempre uma interpelação, exige a nossa atenção – alguma mensagem nos será transmitida. Sopra uma tempestade que impede que as suas asas se fechem. No entanto, resiste em mover-se. É um anjo, portanto. Os olhos escancarados e a boca aberta. A aparição vai falar-nos.

Bibliografia

_____. Dicionário infopédia de Inglês - Português. Em Infopédia. Consultado 2022-11-18 09:51:57, em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/phantasm>

Agamben, G. (2009). *O que é o Contemporâneo?* (V. N. Honesko, Trad.). Editora Argos.

Araújo, N. (2014). *Manoel de Oliveira. Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*. Edições 70.

Araújo, N. (2016). *Cinema Português, Intersecções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX*. Edições 70.

Aumont, J. (1990). *L'Image*. Éditions Nathan.

Barthes, R. (2007). *O Império dos Signos* (L. Perrone-Moisés, Trad.). Livraria Martins Fontes Editora Lda.

Benjamin, W. (1992a). *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900* (I. d. A. e. Sousa & C. d. M. Rodrigues, Trad.). Relógio D'Água Editores.

Benjamin, W. (1992b). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'Água Editores.

Benjamin, W. (2004a). *Imagens do Pensamento* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2004b). *Origem do Drama Trágico Alemão* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.

Borges, J. L. (2003). *Ficções* (L. Editorial Teorema, Trad.). Público Comunicação Social SA.

Cancela, H. G. (2014). *O Exercício da Violência. A Arte enquanto Tempo*. Companhia das Ilhas.

Deleuze, G. (2004). *A Imagem-Movimento, Cinema 1* (R. Godinho, Trad.). Assírio & Alvim.

Deleuze, G. (2015). *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Sistema Solar.

Derrida, J. (2013). *Dar a Morte* (F. Bernardo, Trad.). Palimage.

Derrida, J. (2021). *Espectros de Marx* (F. Bernardo, Trad.). Palimage.

Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes, Essais sur L'Apparition*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2001). *L'Homme qui Marchait dans la Couleur*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des Lucioles*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013a). *Atlas ou a Gaia Inquieta* (R. C. B. e. R. P. Cabral, Trad.). KKYM+EAUM.

Didi-Huberman, G. (2013b). *Blanc Soucis*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas, Ensaios sobre a Aparição* (A. Preto, E. Brito, M. P. d. Santos, & V. B. Rui Pires Cabral, Trad.). KKYM.

Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do Tempo* (L. Lima, Trad.). Orfeu Negro.

Gomes, R. A. (2023, 2023-07-05). [Entrevista].

Guerreiro, A. (2012). O Pathosformel e a Imagem Dialética: Correspondências entre Warburg e Benjamin. Em *Qual o Tempo e o Movimento de uma Elipse? Estudos sobre Aby Warburg*. Universidade Católica Editora.

Guerreiro, A. (2018). *O Demónio das Imagens*. Língua Morta.

Marx, K., & Engels, F. (2010). *Manifesto do Partido Comunista e Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* (J. Barata-Moura, Trad.). Editorial “Avante!”.

Mendes, A. (2012). No Limiar da Dispensa da Normalidade: Aby Warburg, a Arte e a Doença. Em *Qual o Tempo e o Movimento de uma Elipse? Estudos sobre Aby Warburg*. Universidade Católica Editora.

Molder, M. F. (1999). *Semear na Neve - Estudos sobre Walter Benjamin*. Relógio D'Água Editores.

Rilke, R. M. (1993). *As Elegias de Duíno* (M. T. D. Furtado, Trad.). Assírio & Alvim.

Santos, A. A. (2017). “Ama-San”. O Mergulho de Cláudia Varejão com as Japonesas Encantadas. *Observador*. <https://observador.pt/especiais/ama-san-o-mergulho-de-claudia-varejao-com-as-japonesas-encantadas/>

Shakespeare, W. (1965). *The Tragedy of Hamlet*. Blackie & Son Limited.

Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art* (K. Hunter-Blair, Trad.). University of Texas Press.

Warburg, A. (2012). *O Nascimento de Vénus e A Primavera* (A. Mourão, Trad.). KKYM.

Warburg, A. (2015). *Domenico Ghirlandaio* (A. Mourão, Trad.). KKYM.

Anexos

I. Imagens • 75

Figura 1 . p77
Figura 2 . p78
Figura 3 . p79
Figura 4 . p80
Figura 5 . p81
Figura 6 . p82
Figura 7 . p83
Figura 8 . p84
Figura 9 . p85

II. Entrevistas • 87

Catarina Vasconcelos • p.91
Rita Azevedo Gomes • p.105
Manuela Serra • p.131

I

Imagens



Fig.1 - Frame de “*O Estranho Caso de Angélica*” (2010), Manoel de Oliveira
Fonte: <https://m.imdb.com/title/tt1282153/mediaviewer/rm583645697>



Fig2 - Falsos mármore em “*Senhora das Sombras*”, Fra Angelico, fresco e tempera, 193 x 273 cm, (1450), São Marcos, Florença
Fonte: <https://www.goodreads.com/review/show/1237098715>



Fig.3 - Painel 39 do *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, (1924-1929)

Fonte: <https://artishockrevista.com/2020/09/14/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-the-original/>



Fig.4 - Frame de “*Le Dormeur*” (1974), Pascal Aubier
Fonte: <https://mubi.com/fr/pt/films/le-dormeur>



Fig.5 - *"Marine PFC Arthur N. Robinson, Wounded during the Fighting on Guam, Receives Plasma at a First Aid Station, July 1944"*, Paul Dorsey, (1944)

Fonte: <https://emuseum.mfah.org/objects/75480/marine-pfc-arthur-n-robinson-wounded-during-the-fighting-o>



Fig.6 - Frames de "*A Torre*" (2015), Salomé Lamas
Fonte: Cortesia de Salomé Lamas



Fig.7 - Frames de “*O Som da Terra a Tremer*” (1990), Rita Azevedo Gomes
Fonte: Cortesia da Produtora Basilisco Filmes



Fig.8 - Frames de “*A Vingança de uma Mulher*” (2012), Rita Azevedo Gomes
Fonte: Cortesia da Produtora Basilisco Filmes



Fig.9 - Frames de “*A Vingança de uma Mulher*” (2012), Rita Azevedo Gomes
Fonte: Cortesia da Produtora Basilisco Filmes

II

Entrevistas

“Imagos, não estaremos privados da nossa possibilidade de mudar de pele – de forma e de cor –, asfixiados pelas sábias simetrias dos nossos belos adereços? E, por conseguinte, votados a servir de troféu, de representação, de antepassado trespassado, nas mãos daqueles que em breve nos vão utilizar como fantasmas, transmitindo o nosso nome às suas pequenas larvas, e così via...?”

Falenas, Georges Didi-Huberman

Entrevista a Catarina Vasconcelos

7 de Julho de 2023

M.A: Como é que tu vês, no contexto português, a relação entre a mulher que é representada no cinema e a mulher que é autora e que cria as suas próprias histórias?

C.V: Bom, é uma pergunta, no fundo um bocadinho grande, não é? Nem sei se sou a pessoa mais indicada para falar sobre isso, uma vez que tenho colegas realizadoras que fazem filmes há muito mais tempo do que eu, e que têm feito um percurso muito mais vincado nesse sentido. Portanto, não sei se sou eu a pessoa certa para responder isso, muito honestamente. Até porque, de alguma forma, os filmes que tenho feito não têm a ver com a condição feminina ou estão muito mais relacionados com uma relação com a morte e com a perda e com a ideia de como é que de alguma forma continuamos e nos apaziguamos com essa ideia. Eu não creio que isto tenha só a ver com o contexto português, acho que tem a ver com o contexto internacional. O cinema quando surge, as mulheres estão no início do cinema, para falar verdade, há uma série de mulheres que estão em vários cargos desde a fotografia à montagem e aos poucos, esses cargos começam a ser tomados por homens. Há casos de realizadoras que foram completamente esquecidas. O que acontece em Portugal é, como nós estamos no início do cinema, como acontece nos Estados Unidos, Inglaterra, França, quando o cinema acaba

por chegar a Portugal, já vem de outros locais e a mim parece-me que o que acontece em Portugal acaba por acontecer no mundo todo. E nesse sentido, em Portugal, temos a ditadura mais longa da Europa do século XX, portanto, 48 anos onde temos um sistema ditatorial, um sistema altamente concentrado numa ideia também muito masculina, ambos os ditadores portugueses são homens, António Salazar e Marcelo Caetano. E, portanto, as mulheres não tinham direito ao voto, não havia propriamente uma ideia de voto, mas as mulheres não a tinham. E por isso eu acho que o que acontece no cinema acaba por ser só um espelho daquilo que acontece, não é só, mas é também, mais um espelho daquilo que acontece a nível do que acontece no próprio país. E daí que os raros exemplos do cinema português feito por mulheres, desde a Barbara Virgínia à Noémia Delgado, a Noémia Delgado que é a primeira mulher em Portugal a fazer uma longa, um documentário, o “Máscaras”¹, em Trás-os-Montes. E é bastante impressionante que isso, que nós temos tão poucos exemplos, mas que de alguma forma eles sejam tão fortes. Se calhar o exemplo mais paradigmático diria que é efetivamente o caso da Manuela Serra, com “O Movimento das Coisas”. E como a história de “O Movimento das Coisas” se relaciona com a história da Manuela Serra. Não creio que existam muitos filmes que tenham como personagem principal, no início, chamo-lhe início, mas nesta nova vaga de cinema português, António Reis e Margarida Cordeiro, Manuela Serra, que tenha uma mulher como protagonista. O filme da Manuela Serra tem. É um caso singular, nesse aspeto. Do meu conhecimento, se calhar há outros, dos quais eu não estou tão inteirada. Mas sobretudo, o que faz dela um exemplo muito paradigmático, é uma mulher a fazer um filme sobre um contexto rural, sobre um contexto onde tem uma mulher como protagonista, ou as mulheres como

1. “Máscaras” (1976)

protagonistas. Pelo menos foi assim que eu senti o filme. E é claro que é impossível não ligar o filme “O Movimento das Coisas” à história da própria Manuela Serra, que de alguma forma depois acaba por ser impedida de filmar, um filme tão extraordinário como este, tem uma visibilidade demasiado curta, já para não falar de quase nula. E por isso eu acho que isso aconteceu, o quê que eu acho que está a acontecer neste momento? Outra vez, está relacionado com o que se passa no mundo. As mulheres estão a reclamar cada vez mais o lugar de fala, de voz. E, portanto, cada vez mais há filmes, creio eu, que colocam, não só filmes feitos por mulheres, mas também colocam histórias de mulheres, no centro. O caso da Teresa Vilaverde, que é paradigmático disso. Ou a Cláudia Varejão, com o seu último filme “Lobo e Cão”². Aliás, aí até é uma coisa mais interseccional. A mim parece-me que estas várias visões estão cada vez mais a existir. E o cinema está a tornar-se mais interessante por isso, para mim. Por isso, eu acho que as coisas estão sempre muito interligadas, o que se passa no mundo e o que se passa depois nos vários nichos, nas várias áreas. Acho que é isso.

M.A: Mas no teu percurso, no teu crescimento, na tua formação, na tua absorção de filmes, tu sentias essa falta de representatividade ou era algo sobre o qual não pensavas?

C.V: Não, eu nasci em 1986, não sei quando é que tu nasceste, mas é tão simples quanto isso. Eu estudei na Faculdade de Belas Artes, eu não estudei cinema, eu estudei, portanto, fiz Belas Artes, fiz design de comunicação em Belas Artes, mas estudei história de arte durante muitos anos, desde o secundário, desde o 10º ano, quando vais para artes, até ao final da Faculdade de Belas Artes. O livro seminal da história de arte é “A História da Arte” do Gombrich, que é um volume

2. “Lobo e Cão” (2022)

que tem cerca de seiscentas e cinquenta páginas e nessas seiscentas e cinquenta páginas, está lá uma mulher. Sempre foi assim. Eu cresci assim, foi natural. Eu estudei Fra Angelico, eu estudei Da Vinci, estudei Michelangelo, Rafael..., portanto, e vamos por aí fora. Tu não colocas em causa quando isto é o paradigma que te está apresentado. Quando tu comesças a colocar isso em causa, tu comesças a sentir que “ah, mas calma, será que há mulheres que também fazem?” Tive muita sorte, andei numa escola pública chamada Vieira da Silva, uma pintora, e isso foi muito importante porque, ia com os meus pais, a minha mãe, especialmente, também gostava muito de Vieira da Silva e isto fez com que eu fosse várias vezes ao museu “Vieira da Silva”. E, portanto, tive muita sorte de poder contactar com uma arte feita por uma mulher. E que teve um impacto brutal e extraordinário, e que nem por isso teve a vida facilitada, acaba por morrer como francesa, nem como portuguesa. Sabemos a relação que o nosso país tem com a arte. E por isso, eu acho que essa consciencialização do que se está a passar com os movimentos “Me Too”, por mais questões que se possam agora ter em relação a eles e tudo mais, eles acabam por ser altamente fundamentais, para percebermos que todas nós partilhamos uma certa noção de injusta, de falta de visibilidade, de violências e tudo mais, mas pronto. Isto para dizer que não, no meu crescimento eu não senti isso. E até de uma forma um bocadinho ignorante, se calhar, diria eu. O que nos era dado, pronto, isto era a história. E mesmo em termos do cinema, creio que era igual. Lembro-me que na Faculdade de Belas Artes, os filmes que nos deram para ver, era a retrospectiva do Antonioni, os filmes do Bergman, o Rossellini. Por acaso, vimos Agnès Vardá, “As Respigadoras”³, mas pronto. Mas quer dizer, se não se mostrasse a Vardá, parece-me que era uma coisa absolutamente criminosa, não é? Mas de resto, a mim parece-

3. “Les glaneurs et la glaneuse” (2000)

me que nem mesmo os próprios professores que dão as aulas, estão cientes disso. Ou, se quiseses de outra forma, a maior parte dos professores que eu tive enquanto meus professores foram homens, e mesmo mulheres que eu tive enquanto minhas professoras, davam referências de homens. E por isso, tu estás nesse sistema contínuo de passar referências e estás dentro de um determinado sistema e passas esse sistema ao próximo. O próximo, só com as mudanças sociais é que pode começar a por em causa aquilo que lhe é dado pela academia, também. Portanto, eu acho que nesse sentido, a academia precisa de forma fulgurosa das mudanças sociais que se passam. Porque se não, a academia torna-se um sítio muito morto e muito pouco interessante.

M.A: Catarina, vamos continuar um pouco com o teu percurso pela Faculdade de Belas Artes. A história da pintura está muito presente no teu filme, vemos referências a Sorolla, Brueghel, Rousseau, Magritte... Qual é que achas que é a principal diferença entre a pintura e o cinema? E de que forma é que se aproximam?

C.V: Pois, olha... Eu acho que nós acabamos por nos tecer com as coisas que nos são mais próximas. Eu não estudei pintura, eu estudei design, gostava muito de ter estudado pintura, mas pensei que não tinha um jeito tremendo e acho é preciso uma certa genialidade para isso. Mas como acabei de referir, acho que a história de arte para mim é uma coisa muito próxima, uma coisa que me absorveu muito e que estudei muito. E por isso, lá está, “A Metamorfose dos Pássaros” é também ela um seguimento, de, em termos visuais, de coisas que me eram muito próximas. E as pinturas que me influenciaram foram fundamentais para construir o filme. E também é importante referir que o diretor de fotografia com que trabalhei, o Paulo Mendes, estudou pintura, ele próprio, então foi muito

interessante porque aquilo que aconteceu no filme foi, quando estávamos na rotação do filme, foi pensar cada momento, como tínhamos orçamento reduzido e tínhamos muito pouca película, pensar cada momento, ensaiar cada momento como se fosse um quadro. Portanto, esse *background* de pensar as coisas, de estudar a luz, ter as referências dos quadros muito presentes, fez com que nos ajudasse a criar um determinado ambiente muito pictórico, que era mais como um “*tableau-vivant*”, um quadro que se mexia, quadros com vida. E isso era uma coisa que nos interessava muito. E eu acho que o cinema também só existe porque existe a fotografia, a fotografia só existe porque existe a pintura, a pintura só existe porque existiu a necessidade de representar alguma coisa. Portanto estas coisas vêm todas no seguimento umas das outras. É uma coisa que eu acho que se vê muito bem na história da pintura, que é não é possível chegarmos ao Da Vinci sem passarmos pelo Brueghel, não é possível... Há uma escola de pensamento, estudam no ambiente uns dos outros, tens Rafael porque tens Fra Angelico. É interessante ver coisas do Giotto que são aperfeiçoamentos do Cimabue, o seu mestre. É muito interessante perceber como é que de alguma forma as coisas estão sempre a evoluir. E como sem um degrau, não pode existir o outro. E eu sinto que o cinema acaba por ser uma arte muito jovem, se a compararmos a outras artes, e acaba por ir buscar coisas a outras áreas, ou pelo menos, eu assim o sinto. Essa necessidade de ir buscar referências a áreas que são próximas para construir determinados ambientes, que acabam por ter esta familiaridade. Determinadas pinturas, que no mundo ocidental nos são próximas, porque as pinturas que eu usei são de arte ocidental. Não sei se respondi à pergunta...

M.A: Gostava que me falasses da importância da materialidade no teu filme. Não só pelo facto de uma parte ter sido filmada em película, mas toda a atenção que dás aos objetos, aos

espaços da casa, à própria casa. Essa materialidade torna as coisas mais reais, mais presentes? E é algo que gostaria de explorar em próximos filmes?

C.V: Em relação ao futuro não sei. Até porque eu acho que a melhor coisa que temos é a liberdade e acho que também é bom pensarmos em cada filme com a liberdade que ele merece e não estando presa a coisas que necessariamente fizemos no passado. Acho que isso é a primeira coisa. Em relação aos objetos que aparecem na casa, eles acabam todos por terem um valor simbólico para mim e também porque cada um deles, em última análise, como são objetos da casa dos meus avós, alguns deles, outros não são, outros são ficcionados, e portanto, isso para mim é importante, poder jogar com isso, muitos desses objetos, senti que eles tinham sido escolhidos pelas mãos da minha avó, eles tinham sido escolhidos pelo olhar da minha avó. Por isso para mim eles eram a invocação de um desejo, de uma presença. E isso tornava os objetos muito mais importantes do que aquilo que eles aparentavam ser, tornavam-se coisas mais poderosas do que aquilo que podiam ser, ao meu olhar. Portanto, eu até acho que acabam por ser mais importantes para mim do que para o filme ou para o espectador do filme. Eles não têm nada de extraordinário, são objetos banais, mas para mim eles acabavam por ser o fruto de uma decisão, de um gosto, que é isso que cria as pessoas, os seus gostos, as suas particularidades, as coisas que gostam e não gostam. Então, eu acho que a necessidade de ter os objetos foi a necessidade de ter uma pessoa que já não existe. Os objetos apareciam como uma forma de... E mesmo os objetos que eu trouxe para o filme, os cavalos marinhos, por exemplo, eram de uma coleção da minha mãe, não era da minha avó. Por isso, a possibilidade de misturar as histórias todas, que de alguma forma é o que acontece nas famílias, as histórias, eles misturam-se todas, e nós já não sabemos se

a história é daquela tia ou daquele tio. E isso também me interessava, poder trocar as biografias, e o universo maternal poder ser trocado entre mim e o meu pai. Então acho que os objetos me ajudaram no sentido de serem uma espécie de âncoras, nessa continuação. Creio que foi isso.

M.A: Na tua primeira longa metragem, decidiste trabalhar com não-atores e, mais que não-atores, pessoas próximas de ti, familiares e amigos. Como é que foi o processo de trabalhar com pessoas tão próximas de ti e gerir todas essas nuances de contacto e de intimidade entre eles todos?

C.V: Para mim, não foi sempre evidente com quem é que eu ia trabalhar. E depois começou-se a tornar evidente que, à medida que eu ia escrevendo o filme, que eu precisava de pessoas para fazer esta parte da infância, do crescimento. E como tenho uma família muito grande, e os meus primos estavam na idade em que o filme se estava a passar, batia tudo certo. E também eu achei que isso podia trazer, eu fiz teatro durante alguns tempos, mas como nunca tinha dirigido ninguém, achei que jogar nesse ambiente familiar me podia trazer coisas de maior proximidade. E também podemos estar a contar uma história que dizia respeito àquela família. E isso teve coisas muito, muito boas, tive um grande apoio, uma enorme generosidade, por parte de todos os familiares que entraram. Claro que houve coisas mais complicadas e que são mais sensíveis e que faz com que, também para existir essa proximidade, exista a possibilidade de saber colocar em causa o que está a ser feito. Eu acho que nos momentos de rodagem, sobretudo com o meu pai, que foi fundamental para este filme, sem o qual este filme não existiria, o meu pai, pela sua posição central e também por uma certa necessidade, que eu compreendo, de manter uma história, pessoal e familiar, estava com um bocado de medo do quê

que eu poderia fazer, e eu entendo perfeitamente isso. Há este dizer que me contaram agora recentemente, um realizador amigo, o Andreas Fontana, contou-me que há um dizer na Suíça, que quando nasce um escritor numa família, é uma desgraça, porque toda a gente começa a pensar que o escritor precisa de histórias para escrever, para se inspirar. E, portanto, a família começa logo a ficar com medo, do quê que aí vem, porque se vai inspirar aí, não é? E eu acho que na relação com a minha família, acabou por necessariamente acontecer exatamente o mesmo, que é, primeiro até gostaram da ideia de eu fazer o filme, depois começaram a perguntar como é que vais fazer, depois acharam “não, nem pensar”, porque há uma determinada narrativa que também já está criada para eles, e que é importante manter e quem sou eu também, claro, quem sou eu para ir pôr em causa outras narrativas? Portanto, esta é a minha visão desta história e que tem muita ficção nela e eu acho que acabei por ter muita sorte na liberdade enorme que me foi dada para eu fazer o que quiser.

M.A: Achas que este processo tao próximo com o teu pai vos aproximou numa perda comum, entre vocês os dois?

C.V: Sim, acho que sim. Antes de mais tenho mesmo muita sorte, tenho um pai que sempre falou muito das coisas, comigo. Portanto, o processo da morte da minha mãe, foi e é, porque o processo da morte é uma coisa que é para sempre, portanto, o processo de luto é uma coisa que é para sempre, foi sempre profundamente presente, muito apologista da conversa, muito apologista de expor as coisas, para a partir daí podermos melhorar. Por isso vem desse privilégio de ter uma relação, ter tido e ter, uma relação de enorme abertura e de horizontalidade, por assim dizer. Acho que já me perdi no que te queria dizer... Mas eu acho que o que é importante dizer é que sem esta relação de proximidade, nada disto seria

possível, porque tinha de haver uma grande sinceridade, mas isto não fez com que em determinados momentos fosse muito duro e muito difícil. E sobretudo eu acho que a experiência da morte da mãe do meu pai, em 1984, é muito distinta da morte da minha mãe em 2003. A minha mãe teve um cancro, é uma doença longa, a minha avó teve uma morte de rompante. Os lutos são muito distintos, os lutos são profundamente distintos. Eu acho que é mais violento, é difícil comparar, mas eu acho que de alguma forma, na morte de rompante, não há nada que te prepare para isso, a morte dolorosa e que toma tempo, tem outras coisas, vais ganhando um endurance, todos os dias vês a pessoa a morrer, não é? São outro tipo de violências. Mas acho que sim, acho que houve um processo de aproximação, de perceber que passamos pelas mesmas coisas e isso senti não só com o meu pai, mas também com os meus tios, que foram muito generosos nas conversas que tiveram comigo e ao expor o quê que sentiam na morte da mãe, a forma como se comoveram ainda hoje, o que te faz pensar que a morte é para sempre, é das poucas coisas que é para sempre, na nossa vida. E por isso, eu acho que sim, acho que nos aproximou a um nível de relação com a ausência da mãe.

M.A: Queria agora que me falasses da cena da *polaroid*, que seria a imagem do teu nascimento, mas também do nascimento da tua mãe como mãe. E escolhes este momento para falar precisamente da morte da tua mãe.

C.V: Bom, eu acho que é a primeira fotografia que temos juntas, por isso para mim era uma fotografia muito importante. Acho que há uma grande proximidade entre o nascimento e a morte, são ambos momentos onde antes não existia nada e depois não existe nada, portanto há esta ideia de encontro dos limites da vida, não é? E eu acho que é nesse sentido, eu acho que os nascimentos são muito celebrados mas eles

também podem ser muito estudados, porque são momentos em onde, pronto, agora vem a vida e tem estas coisas que são absolutamente dramáticas e traumatizantes e difíceis como uma mãe ficar doente como a minha mãe que morreu com 49 anos, que é absolutamente injusto e absolutamente dramático e trágico, e por isso eu acho que todas essas coisas, mesmo não acreditando numa ideia de destino, todas essas coisas já estão dentro do nosso corpo, no sentido em que o nosso corpo vai passar por determinadas coisas, eu não acredito mesmo na ideia de destino, acho que não existe uma coisa predestinada a cada um de nós, mas há uma coisa que todos temos, que é a nossa ideia de morte. A morte vai acontecer. Portanto, o nosso nascimento já tem dentro de si a sua morte. E por isso, este momento da morte, este momento da vida, este encontro onde, olhando hoje em dia para ele, e sabendo o que aconteceu à minha mãe e a idade que eu tenho, ele é preconizador de uma relação que vai ficar pela metade e por isso é que eu acho que foi nesse sentido que aconteceu assim, na criação da *polaroid*, digo.

M.A: Na tua curta “Metáfora ou tristeza virada do avesso”, “A Metamorfose dos Pássaros” e agora no teu próximo filme “A Pintura Inacabada”, parece existir uma vontade em construir algo a partir de uma ausência, de um espaço vazio. Na “Metamorfose dos Pássaros”, querias traçar um retrato da tua avó através das cartas que foram trocadas com o marido, cartas essas que foram destruídas. Vemos, no filme, uma cena em que tu montas um *puzzle* da cara da tua avó. Existem peças que faltam. Ou seja, é a partir de uma irrecuperabilidade, da ausência, em última instância da morte, que surge o impulso criativo para colmatar esse espaço vazio?

C.V: A mim parece-me que é a ideia que a mim me inquieta muito que é como é que nos podemos lidar com essa ideia,

com a morte e com a morte de alguém que nos é fundamental porque não é só a morte da pessoa, é a nossa morte também, há uma parte de nós que morre. Por isso, também há esse lado que tem muitas perguntas. E acho que enquanto tivermos perguntas, podemos continuar a caminhar e a trabalhar sobre isso. Ou seja, a mim parece-me que isso acontece no trabalho de alguns pintores, passam a vida a trabalhar em torno de uma coisa, como se quisessem chegar a um núcleo, a um centro, que nunca seria possível, se não fosse ao longo de um determinado percurso. E por isso eu acho que sim, não sei se terá um efeito reparador, acho que efeito reparador tem a terapia. Eu não acho que a arte se possa sobrepor à terapia, não acredito nisso. Acho que a ajuda médica, acho que a ajuda terapêutica, isso pode-nos ajudar. Fazer arte depois a partir disso, cinema ou literatura ou o que for, vem depois. Para mim! Não acho que seja reparador. Quanto muito, eu posso fazer essas coisas porque faço terapia há não sei quantos anos, e porque ando a pensar muito nisto há não sei quantos anos. Não é ao contrário. Não é o cinema que me ajuda... Faço porque já estive a pensar há não sei quantos anos e isso possibilita-me falar sobre as coisas. Mas acho que a arte não deve jamais sobrepor-se a um processo terapêutico.

M.A: Estás agora a preparar o teu novo filme “Pintura Inacabada”. Disseste numa entrevista que estás a fazer este filme para dar à tua mãe uma boa morte. Em que medida é que achas que o cinema pode trazer justiça à realidade?

C.V: Justiça não consegue, porque os filmes, o cinema e a vida movem-se em planos distintos, não é? Eu acho que o que o cinema possibilita é dizermos “E se?”. E se nós não tivéssemos que morrer, e se nós pudéssemos morrer bem? E se a eutanásia tivesse sempre sido possível no nosso país? E se não tivéssemos de morrer mortes medievais em pleno século XXI?

E, portanto, eu acho que quanto muito, o cinema às vezes até pode dar luzes para pensarmos em coisas para o futuro ou para pensar que se existissem determinadas coisas, as coisas poderiam ter sido distintas e diferentes. E por isso, eu acho que sim, o cinema possibilita-nos uma certa romantização das coisas, mas possibilita-nos também olhar para elas e pensar que há um efeito espelho. Quando vamos ver um filme, há uma sensação de ir ver filmes e de nos revermos na história ou de sentirmos que aquilo é sobre nós, ou mesmo quando não é sobre nós, aquilo toca-nos de tal forma que se torna nossa. E, portanto, eu acho que ao fazer estes filmes, pode haver qualquer coisa de “E se isto pudesse ter sido possível?”, “e se nós pudéssemos fazer assim?”. E por isso, não creio que seja tanto para mudar o passado, porque o passado não é mutável, mas a forma como olhamos para o passado pode ser, a forma como contamos a história, o ângulo pelo qual estamos a olhar para a história e que isso nos possibilite ter um futuro melhor. A minha mãe já morreu, ela não volta mais. Mas eu gostava que ninguém tivesse de passar pela morte que a minha mãe passou. E nesse sentido, que este filme, se ele acontecer, gostava que sim, que ele possa falar sobre as mortes melhores, as boas mortes, todos nós merecemos.

M.A: Existe alguma imagem cinematográfica que tenha ficado sempre consigo? E porquê?

C.V: Sim, há várias. Há muitas. A Agnès Vardá a caminhar pela praia nas praias de Agnès, a dizer que se abrissemos as pessoas, certamente teríamos paisagens. É muito forte no seu olhar sobre as pessoas. A imagem também do olhar... acho que é o “Olhar de Ulisses”⁴ do Theo Angelopoulos, deste momento em que esta mão é levada por um helicóptero... Aliás, quase todos os filmes do Theo Angelopoulos, diria que

4. “To vlemma tou Odyssea” (1995)

estão muito presentes e que eu retomo muitas vezes, acho que há uma sensibilidade e um olhar muito justo, muito terno, que a mim me inspira muito. Quem é que eu acho mais...? Eu acho que, sem dúvida, determinadas imagens dos filmes do Bergman... Mas eu diria talvez que as imagens da Vardá e do Angelopoulos são duas coisas que guardo muito, a Agnès mais, no sentido dos pensamentos que estão atrás das imagens. Creio que é isso.

Entrevista a Rita Azevedo Gomes

5 de Julho de 2023

M.A: Como é que a Rita vê, no contexto português, a relação entre a mulher que é representada no cinema e a mulher que é autora e que cria as suas próprias histórias?

R.G: Não é uma coisa que me encha a cabeça; não é um tema meu, não é o meu elemento. Esta coisa agora muito fulgurante de apontar, ou pelo menos pôr ao sol, pôr à luz do dia, certas personalidades que são mulheres... Toda a gente sabe que a igualdade não existe, que não está estabelecida, que se procura um equilíbrio, que se procura, ou pelo menos que se tenta ir por um caminho em que as pessoas sejam tratadas da mesma forma e que tenham os mesmos direitos. Sim, mas não é o meu tema. E quando penso nisso, não penso na mulher como vitimizada. Sim, há situações de desequilíbrio total. Eu vivi toda a vida com essas coisas, mas acho que quando se começa a levantar muitas bandeiras, de repente o assunto perde-se. O que eu fiz, o que eu faço, o que eu tento fazer, de melhor ou pior, é no que eu posso, no que tenho à mão. Portanto, dizem-me: “Não fazes filmes!”, “Ah, a menina quer fazer filmes, olha que bem! Ui, que engraçadinho”. Paternalismo... tudo está lá, não é? Mas já na altura quando eu comecei a querer fazer coisas era “Olha esta agora com a câmara”. É terrível, não é? Porque dificulta muitas coisas, mas eu acho que no cinema, sobretudo no cinema português, as dificuldades são imensas, mas não creio que sejam fáceis em alguma parte do mundo. Ou

seja, eu sou mais do género de pessoa que perante a situação de improvável, de obstáculos, de dificuldades, dos “não, não, não”, “talvez depois”, eu, digo: “Ai não? Então eu vou fazer!”. Acho que é uma forma que eu tenho... é fazer. E isto também nas coisas da vida do dia-a-dia, portanto é um tema que não me preocupa dessa maneira. A minha posição é fazer o que posso e dentro do mundo como ele está e como ele é, como ele foi, como ele se vai transformando, vou fazer aquilo que eu entendo segundo as minhas convicções de ética (que são coisas que estão um bocado esquecidas), de justiça, etc. Eu tento posicionar-me o melhor possível nisso tudo e sobretudo fazer as coisas com imensa independência. E independência também dessas conotações. O facto de se pôr logo “feminino” numa coisa, ou “mulher”, estamos já a discriminar. Não gosto. Ou “filmes de mulheres”. Então porque não “filmes de homens”? Filmes! Pessoas! Há muita coisa por fazer, há muita coisa que está mal, mas há de haver sempre diferenças, não é? Graças a Deus que somos diferentes, até na identidade sexual, porque isso estimula a vida, não é? Há um feminino, há um masculino. Agora, feminino ou masculino, são indivíduos. E como tal, têm de ser ouvidos e respeitados e têm que ter os direitos e os deveres de viver em sociedade. É para isso que eu acho que, apesar de tudo, as coisas se estão a transformar, não é? Se calhar muito graças a essa força, a esse punho, de reivindicar e de lutar por isso. A minha luta vai por outro lado: é fazer.

M.A: Sim, claro. Quando lhe fazia essa pergunta, não queria dizer que é uma ideia que está presente nos seus filmes, mas mais como é que a Rita lidou, durante o seu percurso, com o facto das referências que ia absorvendo serem, provavelmente, na sua maioria, de autores homens, e se isso a inquietou de alguma maneira? Foi um processo natural, não pensou muito na questão?

R.G: É como estou a dizer, o processo foi natural, dentro do pouco natural que as coisas eram. Estávamos no país tal, as coisas eram muito fechadas. Ainda é um país com uma distinção muito rude entre o homem e a mulher, enfim, paternalismos. Portanto, é aí que tudo começa. Essa era a minha realidade, portanto é aí que eu tenho de funcionar. Eu não posso mudar o país nem o mundo, nem a família, nem os amigos, portanto era naquele *habitat* que eu podia ou não respirar. E eu naturalmente fiz o que pude como podia, mas não foi fácil. Às vezes penso que durou muito tempo, não é, para que agora se comece a olhar para o primeiro filme que eu fiz, que eu acho uma certa graça, que foi um filme completamente lançado ao ostracismo, nem querem saber, nem querem ver e agora de repente deu-lhes uma coisa e virou um *cult movie*. Onde é que está a verdade? No “isto não vale cheta” ou de repente é uma obra prima? São dois opostos, eu acho graça. Eu prefiro que me digam que é uma obra prima, porque isso me incita a fazer mais filmes e ajuda à credibilidade, digamos, da parte mundana e etc. Este reconhecimento agora, ao fim de trinta e tal anos, deixa-me espantada. Claro que mais vale tarde do que nunca, mas eu às vezes penso: “Caramba, se isto tivesse sido há vinte anos, dava-me um jeitão, que eu ainda estava com mais genica”. [risos] Agora põem-me estas coisas aos setenta e eu digo: “Caramba, agora?”. Ainda bem, mas era muito bom se fosse um bocadinho antes ou talvez não, se fosse antes se calhar eu não tinha feito os filmes que fiz a seguir. Eu continuo um bocadinho com este espírito do início, que é “Não podes fazer, não te queremos”, e a minha teimosia: “Mas eu quero experimentar, eu quero experimentar”. E pronto, contra todos os não, fui fazendo, mas era terrível. Ainda por cima era uma pessoa que não tinha feito escola, eu não andei na escola de cinema, não sei nada de cinema, começo por lá ao pé, deixem-me ver como é que isto se faz.

M.A: Sim, a Rita estudou na Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Sente que existe alguma contaminação entre as artes visuais e o seu cinema?

R.G: Acho que em tudo, não é? Sim, eu gosto muito de arte, de manifestações artísticas, sempre gostei. Desde miúda. É uma coisa natural em mim, gosto de ir para os museus e ficar diante das imagens que não pedem nada em troca e me dão tudo. E fico ali, passa sempre um estado emocional, não é? E as imagens e a pintura têm esse poder, nós damos o tempo que queremos, ninguém nos impõe, cinco ou dez ou meia hora ou se vou lá cem vezes ou se vou lá só uma. Portanto, deixa-me esse espaço de liberdade e são coisas que eu gosto: pintura, música, escultura. Portanto, é natural que eu continue a gostar dessas coisas e que elas interfiram nos meus filmes porque interferem na minha vida, não é? Mas não ando aqui à procura de fazer um cinema à pintura, não, a coisa vem.

M.A: É interessante porque a questão do tempo na pintura e no cinema é bastante diferente. No cinema, o tempo é impingido ao espectador e a pintura é quase atemporal.

R.G: Mas o cinema é o tempo, não é? O plano começa ali e acaba ali. Esta relação de tempo está estabelecida no filme, não somos nós. Podemos adormecer, isso já é outra coisa. De qualquer maneira, estamos lá e estamos a ouvir. Mas sim, o cinema é o tempo.

M.A: Qual é que acha que seria a diferença principal entre a pintura e o cinema?

R.G: Eu não sei explicar uma diferença enorme. Às vezes digo que o cinema é pintura feita com luz, o que é totalmente verdade. Eu tenho muito cuidado com as cores, com as luzes,

porque é um quadro, é um quadro onde as coisas se movem. Mas é uma simulação da vida. A pintura representa as coisas na imagem plana, numa superfície que tem profundidade ou não, mas é uma superfície. O cinema tem um caráter onírico, são fantasmas, não é? E que se impõem como sendo a realidade. É uma coisa misteriosa. Porque a gente vê um filme e acredita, eu acredito firmemente. Agora já sei que há truques, mas antes eu sofria muito, porque achava que, por exemplo, num filme do Ford⁵ ou num *western*, que os cavalos morriam de facto, que os heróis também e se calhar essa interpretação desses estados extremos da vida das vítimas criou-me um efeito mais autêntico do que a própria vida. Porque nós ficamos com o registo do que foi naquela altura, aqueles atores. A Ingrid Bergman é, para mim, aquilo que nós vimos nos cinemas. Não é tanto a Ingrid Bergman, pessoa na sua vida, é a imagem que fica do cinema, que é diferente de uma fotografia, que é diferente de um quadro que façam da senhora. Porque nós vemos realmente aquilo existir à nossa frente, mesmo que seja com fantasmas, com coisas que já não estão e que ficam ali. Portanto, há uma diferença grande, mas nem sei se é muito interessante estarmos à procura dessas diferenças ou semelhanças. As coisas entrelaçam-se. Às vezes na pintura, há uma coisa engraçada. Acontece-me, quando entro num museu, naquela sala toda, há um quadrinho lá ao fundo que “Ai, é aquele que eu quero ver”. A gente vê na sala que é aquele e nem sabe o que é, está lá um quadrinho lá ao fundo que nos chama. O que é que eu faço? Vejo a sala toda, vejo tudo, deixo aquele para o fim, para aquele encontro. E há um quadro, por exemplo, às vezes falo desse quadro, porque é um quadro que me tocou, que me causou impressão, que é um quadrinho do Antonello de Messina⁶, que está no Prado, que é um Cristo, uma coisa pequenina, não sei, o

5. John Ford (1894-1973).

6. “Cristo Morto Apoiado por um Anjo”, Antonello da Messina, 1475 - 1476.

quadro deve ter uns sessenta centímetros, talvez. É um Cristo, suspenso por um anjo. Eu digo sempre que são dois, porque na minha memória estavam dois anjos, afinal é só um anjo; há um anjo que que o suspende e ele está morto, descido da cruz, mas é um quadro maravilhoso. Este quadro, cada vez que eu voltava ao Prado: “onde é que está o Antonello da minha vida?”. E o quadro ia mudando de posição no museu e os parceiros da sala iam mudando, o conjunto de quadros à volta era outro e aquilo altera tudo. E dava-me sempre uma certa pena: “porque é que que não o deixaram onde ele estava tão bem? Onde eu o descobri”. Portanto, há estas deslocações que dão outra posição ao quadro. A museologia tem isso, não é? Eu acho que eles às vezes não percebem nada do que estão a dispor nas salas, mas isso sou eu. Mas aquele conjunto de imagens em redor daquele quadro causou aquele efeito e eu pensei quando lá voltei e andei a procura e nunca mais via o quadro e depois lá o descobri, estava noutra sala, perfeitamente diferente e eu pensei: “mas se calhar se eu entrasse aqui e não tivesse entrado na outra sala, isto se calhar não tinha tido o mesmo efeito em mim. Ou eu provavelmente também já não estou no mesmo sítio”. São estes encontros. Se eu tiver um quadro em casa e estiver a olhar para ele e depois um dia eu oferecer a um museu e for lá visitar, o quadro passa a ser outra coisa.

M.A: É um pouco como a montagem no cinema...

R.G: Há um exemplo enorme daquilo que disse que é o “*Ecce Homo*”, que está no Museu de Arte Antiga, no “Janelas Verdes”. Agora fizeram daquilo o ícone do museu. E eu adorava aquele quadro, a tal ponto que cheguei a filmá-lo. Existem várias réplicas deste quadro, não é uma peça única como eles anunciam. E a maneira como o expuseram matou-me o quadro. Porque agora, entra-se no museu, e como

é o ícone, a imagem do Museu das Janelas Verdes, o “*Ecce Homo*” que é aquele Cristo que tem a coroa de espinhos e está de olhos fechados, de uma beleza estonteante, este quadrinho agora está no cimo das escadas, tem um painel enorme de alto a baixo, de encarnado, encarnado *marlboro*, e o quadro está naquela parede encarnada, todo retocado, todo restaurado. Fiquei aterrorizada quando voltamos lá, porque íamos com a ideia de filmar o quadro e desistimos. Porque não era aquilo. Ou seja, aquele quadro ali posto daquela maneira, eu nunca o encontraria como o encontrei quando ele estava lá esquecido no meio das outras peças do museu. Agora ali posto, já nem olho para ele. E sobretudo com aquele encarnado. Que maluqueira é esta? Não sei...Os senhores dos museus lá saberão. É a venda, não é? Porque é o que vende. Eu gosto muito daqueles museus onde há poucas indicações, não há um guarda, e vai-se descobrindo as coisas. Já não existe muito. Mas tem um bocadinho a ver também com esta relação desta loucura de corridas, sai um filme e vai tudo a correr ver o filme e depois o filme é uma obra prima, não é o painel encarnado, mas tem a passeadeira encarnada às costas. Estou-me nas tintas para isso. Quer dizer, não é para isso que nós estamos aqui, acho eu. Eu não estou para isso. Claro que: “ah que bom, prémio, outro festival, a tapete vermelha, todos os galardões e glórias”. Antes assim, mas para mim serve só para me acalmar e dizer: “pronto, foste aceite, isto agora vai correr melhor. Pode ser que o próximo filme se consiga fazer”. Os que nos dão apoios para fazer filmes, desde o ICA⁷ a seja quem for, para onde olham é isso: quantos prémios teve, quantos espectadores, é os números. Mas eu não trabalho para isso, percebe? Eu trabalho para fazer um filme e não vou escolher a atriz porque aquela atriz vai vender. Já passei por isso, não é? “Ah, porque é que não escolhes a não sei quantas? Eu arranjo-te a Isabelle Huppert, eu arranjo-

7. Instituto do Cinema e do Audiovisual.

te a não sei quem”. Mas eu não quero a Isabelle Huppert, eu quero a outra. Não vai lucrar, mas para mim vai lucrar e muito. São essas cedências que eu não faço, percebe? E depois paga-se essas coisas, esses caprichos pagam-se. “Porque é que não pões a música tal? É sucesso garantido.” Mas porquê? Se é útil ao filme, maravilhoso, então estamos todos de acordo, se vai ajudar a que as pessoas se interessem pelo filme, se estiver dentro do contexto do que se pretende. Se não, muito obrigada. Isto vale para tudo, atores e, sobretudo, o assunto. Qual é o tema do filme? E hoje eu vejo muita gente, para não dizer quase todos, a fazer filmes que de certa maneira podem ser interessantes do ponto de vista da utilidade, do tema que abordam. E quais são esses temas? São sempre os mesmos, vão variando. Até aqui, houve uma espécie de “ditadura gay”, agora é o feminismo. Depois era a pedofilia, depois eram os refugiados... São os temas, entre aspas, preocupantes. A mim preocupam-me outras coisas e não vou atrás dessas marés, porque se calhar há pessoas que fazem isso muito melhor que eu e eu não me sinto atraída para ir agora construir um filme que eu sei à partida que vai ser um tema que “pica”. E são esses temas que estão escondidos em todos estes filmes que andam agora por aí, não é? Há lá sempre um assunto que é “ou a mãe que quer salvar a filha porque leva pancada do pai,” ou “a mulher sofrida, a mulher batida, a mulher vítima”. Eu fico muito indignada, sinto-me ofendida quando me dizem que o filme é escolhido porque é um filme de mulher. Quando a gente faz um filme, está sempre a tomar uma posição, não é? Mas não é: “vou fazer um filme que defende esta causa e este filme por aí vai encontrar o seu caminho”. Eu podia facilmente pegar num desses temas, e não quer dizer que não pegue neles, mas se calhar de outra maneira. Por exemplo, “A Portuguesa”⁸ não tem nada a ver com o tempo atual e tem tudo a ver. Quando fiz aquele filme, estávamos no surto

8. “A Portuguesa” (2018).

dos “exilados”, aqueles povos desgraçados à procura de um centímetro de terra para se poderem sentir seguros... E n’ “A Portuguesa” isso está contido de forma indireta: aquela rapariga, por causa das lutas de poder, de propriedade, de tudo isso, acaba por se ver exilada no mundo. É um destino forçado. Ou seja, por muito fora do contexto da atualidade que o filme esteja, eu encontro sempre conexões com o tempo presente. Há sempre uma relação com o que se vive hoje em dia, com o que se está a viver na altura.

M.A: Estávamos a falar dos museus... aproveitava para perguntar sobre uma questão. Agora existe uma certa tendência de algum cinema de autor ocupar os espaços das galerias, dos museus através das projeções, o público entra, sai... O Manoel de Oliveira desconfiava muito desse mecanismo.

R.G: E acabou por fazer, depois na exposição em Serralves. Achei aquilo um folclore, mas pronto. Claro que nós entramos e de repente vemos uma cena da “Francisca”⁹ ou do “O Passado e o Presente”¹⁰ ou d’ “A Caça”¹¹ e “olha aquilo, olha aquilo”. Mas é um carrossel aquilo, é outra coisa. É outra coisa... Não tem nada a ver com o cinema.

M.A: Para si é relevante o espaço da sala de cinema?

R.G: O meu conceito de cinema é isso, compro um bilhete, entro na sala, há uns zunzuns, baixam as luzes, agora já não é bem assim, porque semibaixam as luzes, porque temos dez minutos de anúncios de um *shampoo* e da coca-cola. E depois escurece e cá vamos nós. Mas é o nós. É muito diferente.

9. “Francisca” (1981), Manoel de Oliveira.

10. “O Passado e o Presente” (1971), Manoel de Oliveira.

11. “A Caça” (1964), Manoel de Oliveira.

Há uma sala viva, à frente da tela. E quando eu estou num cinema em que há um ecrã e há o projetor atrás, qualquer coisa de mim se projeta na tela, eu entro no filme (ou não). Eu vou atrás daquilo, totalmente. Adiro aos personagens, vivo com eles. Nem olho para o filme. Às vezes tenho experiências, perguntam-me “Viste aquele corte?” Não vi nada, não estou a dismantelar o filme tecnicamente e a dizer: “olha boa, bem feito.” Numa segunda, terceira visão, há realmente cenas onde se sentem efeitos de expressão cinematográfica que causam um impacto e dizemos: “oh, caramba, aquilo resultou porque houve aquela proposta de montagem, ou houve ali aquele som que causa o efeito, não é?” Mas isso é depois. Agora quando estou a ver o filme, se estou a seguir o filme, eu deixo-me ir. E isso acontece particularmente quando estou num cinema, não é quando estou a rever um filme em casa. É muito diferente. Em casa é ao contrário.

M.A: Mas a experiência coletiva é importante para si? Estarem várias pessoas a partilhar aquele tempo, aquele espaço?

R.G: Sim, é importante, é uma experiência perfeitamente diferente. Havia uma coisa muito gira que uma vez o [Peter] Kubelka¹² fez. Ele esteve na cinemateca, também fazia filmes muito experimentais, *art movies*. E o Kubelka fez uma conversa lá na sala, começando com tudo às escuras. Ele trazia uma lamparina de barro que tinha comprado no Egito, depois passava para a vela, depois passava para... havia aquelas televisões pequeninas que apareceram na altura (não sei se apanhaste essa fase), onde a gente via filmes. E toda a gente queria uma televisãozinha daquelas, punha no carro, no quarto do hotel, ainda não havia filmes no telemóvel. Portanto aquelas televisões eram uma excitação. E ele trazia

12. Peter Kulbeka (n.1934), de origem austríaca, é realizador, arquiteto, músico e curador.

uma televisãozinha dessas e mostrava e depois no fim dizia: “não é o mesmo efeito a gente estar a fazer cócó no meio do pinhal, com um televizorzinho destes, e a ver um bocadinho do “Vampiro” do Dreyer¹³”. É qualquer coisa, mas não tem nada a ver com o filme, percebes? E depois dizia: “o que será, daqui a, imagine-se, trezentos anos, quatrocentos anos, alguém chegar a uma sala destas e isto está tudo em ruínas e perguntar: “O que é que se passava aqui? Isto é um género de um templo com uma superfície branca com uma quantidade de cadeiras viradas para lá, o que é que eles faziam aqui? Que raio de peça arquitetónica é esta? Se ninguém souber o que é o cinema, o que é que eles fazem aqui? E realmente a sala é criada para isso, para as pessoas estarem todas a olharem para o nada, porque é um ecrã branco, onde passam fantasmas e a gente está agarrada àquilo, mais às vezes que à própria vida. Já aquela sensação que acontece no cinema, quando o filme é bom, quando estamos envolvidos no filme, e quando aquilo acaba, nós dizemos “oh não” e acendem-se as luzes e “oh, agora tenho de voltar, acordar e ir para vida, e ir apanhar o metro e ir jantar”. E essas saídas também só acontecem no cinema, não é?

M.A: A Rita falava de fantasmas. Tinha dito numa entrevista sobre o “Frágil como o Mundo”, que “o cinema é o sítio certo para representar a coexistência das pedras e dos fantasmas”. Que fantasmas são esses?

R.G: Disse isso? Se disse já não posso desdizer. Não sei o que estava na minha cabeça para falar das pedras, mas sim. Tem alguma graça. É evidente que o que está ali não existe, são fantasmas. É o fantasma da pessoa. Não é uma suposição, não é uma invenção. Uma pessoa disse aquilo, emocionou-se, esteve ali, expôs-se totalmente para nós diante de uma

13. “Vampyr” (1932), Carl Dreyer.

câmara, ou de uma objetiva, diante de uma equipe, depois passará para o público. A primeira coisa é a da rotação. A pessoa está ali. E o que fica é aquele momento que existiu. Mas é um fantasma da vida. Aquilo não existe, a gente apaga a luz e não está lá nada, não é? Portanto, são uma espécie de fantasmas, sim. E eu não tenho nada contra os fantasmas. E acho que os fantasmas se sentem melhor de dia do que à noite. Por vezes temos, assim de repente, aquela sensação de reconhecimento: “já estive aqui algures mas nunca aqui estive. Mas sim, eu conheço isto”. Nunca lhe aconteceu? Há essas estranhezas que para mim são fascinantes porque não as entendo. E tudo o que eu não percebo, que é de certa maneira um enigma para mim, um mistério, de onde é que veio, o que é que acontece exatamente, como é que se explica... interessa-me. Gosto de ficar a olhar para lá e pensar naquilo.

M.A: Por falar em enigmas... Existe uma imagem bastante frequente nos seus filmes, que é a de uma mulher que segura um castiçal com velas, a passar, que também tem muito esse carácter de fantasma. Está presente em “Vingança de uma Mulher”, “O Som da Terra a Tremer” ou “A Coleção Invisível”. Porquê a insistência nesta imagem?

R.G: Pode ser que tenha repetido isso, mas há realmente um movimento estranho: uma pessoa vai com a luz descobrir o que está à frente. Eu gosto dessa coisa, de iluminar o escuro e alguma coisa se vai revelar. Não sei se será por isso.

M.A: Em muitos dos seus filmes, a Rita denuncia o próprio aparato cinematográfico; em “A Vingança de Mulher”, vemos o estúdio onde são gravadas as cenas, em “A coleção invisível” vemos a claquete que inaugura a cena, em “Frágil como o Mundo”, existem momentos em que as personagens encaram

a câmara, o espectador. Porque é que sente a necessidade de lembrar ao espectador que está a ver um filme?

R.G: Não sei porquê, mas eu reparei que neste último filme que fiz¹⁴, que isso está completamente exposto. E já estava anteriormente. Em “Vingança de uma Mulher”¹⁵, que eu batalhei durante dezasseis anos para conseguir filmar num estúdio, não conseguia fazer o filme em *décors* naturais, não me apetecia nada castelos em Itália... O filme está tangente à vida e nós chegávamos ao fim do dia às tantas da manhã, saíamos da Tobis¹⁶, era um horror das bichas na autoestrada e na IC19, era o cansaço, era o ter de estar lá outra vez às cinco da manhã para acabar qualquer coisa no *décor* que não estava bem... Era duro. E depois chegava a casa e não tinha ovos, nem leite nem manteiga, aquelas coisas todas que acontecem nas rodagens. E isso inevitavelmente contagia o filme. O estado em que estamos, o que somos. Eu tenho essa necessidade da desconstrução, do aparato da construção e dizer: “é uma representação. É uma representação da realidade. É uma interpretação da coisa”. Não sei, porque essa coisa da realidade...o que é a realidade? É que eu não sei muito bem o que é. Se eu quiser dizer: “a realidade é...” Não sei. Eu acho que se calhar eu tenho uma noção do que é a realidade muito diferente daquela que tu possas ter ou do que o outro possa ter... Para mim só há uma realidade....que é quando se efetiva no corpo... Quando a gente sente na pele... Quando sangra em nós. Quando não é fantasia nem é irreal, concretiza-se. Mas o resto... Tudo o que anda à nossa volta? Os factos

14. Refere-se a “Trio em mi Bemol” (2022)

15. “Vingança de uma Mulher” (2012)

16. Tobis, acrónimo de *Tonbild-Syndikat* (Sindicato do Som e Imagem) foi criada em 1932 com o intuito de apoiar o desenvolvimento do cinema português, prestando serviços nas áreas de laboratório, pós-produção de imagem e som, transcrição de arquivos para formato digital e aluguer de estúdios.

históricos, a trapalhada toda que nos contam. O que se está a passar hoje em dia, aquilo que nos dizem, aquilo que nos encobrem, supostamente a gente julga que está a acontecer. Para onde nos obrigam a olhar, omitindo, para nos desviarem o olhar de outro sítio qualquer. E é muito improvável que seja realmente uma coisa palpável, a realidade. Há zonas em que as coisas se misturam. E para mim, a fantasia é uma realidade pura. A necessidade de fantasiar, de dissertar sobre uma coisa, acrescentar coisas que não existem... Supostamente é uma realidade, caso contrário não teríamos essa capacidade. A fantasia faz parte da realidade. Os miúdos sabem disso muito melhor que nós. Até aos cinco anos... Depois esquecemo-nos daquela parte toda. Não há miúdo nenhum que não consiga contar uma história e fazer uma casinha, pintar um boneco, fazer uma arma de arremesso... Todos nós temos a capacidade criativa que às vezes esquecemos. E essa capacidade criativa, não há nenhum miúdo que não a tenha. Depois, entretanto, vão-nos metendo outras vestes em cima e nós vamos andando para a vida, esquecendo aquela coisa que acontecia nesse princípio dos princípios. Portanto, não me digam que aquela fantasia toda, aquela imaginação prodigiosa que nós temos na infância, não é real. Um miúdo como o meu neto, quando tinha três anos, chega ao pé de mim, qualquer coisa lhe correu mal, não sei o que terá sido, chega ao pé de mim, com uma lágrima a correr pela cara e diz: “oh Vó, o Manel está triste aqui” (a apontar para a lágrima). Ou quando chega ao pé de mim, ele tinha visto a lua na Expo, era uma lua cheia, grande e laranja. Tinha três anos, chegou a casa no dia seguinte, a lua estava num quarto minguante, se calhar ele nunca tinha reparado na lua como viu na Expo: “oh Vó, a lua está estrangalhada” [risos] Ou quando ia no comboio de cascais, e vinha um catraio, um miúdo muito calado a olhar pela janela, a olhar para o telemóvel, de repente ouve-se a voz do miúdo a dizer: “oh mãe, se tirarem aquela rolha, a

água desaparece?” Era o bugio! Ele achava que o bugio era o ralo da banheira. Isto é extraordinário! Espírito científico absoluto. Um miúdo de quatro anos a dizer: “se tirássemos aquilo, a água desaparecia?” Porque é que a gente perde isto? Este fantasiar, no fundo é questionar e não sei quê, é real, não é fantasia... faz parte.

M.A: Mas acha que o cinema ainda é espaço para fantasiar? Ou seja, dar independência ao espectador para poder criar as suas próprias fantasias?

R.G: Eu acho que é bom que seja. Eu gosto de ser surpreendida quando vejo um filme. Aborrece-me quando vejo estes filmes todos e digo: “oh meu Deus, já vi isto. Outra vez, outra vez.”. Eu fujo a mim própria, gosto de experimentar outra coisa. Se calhar não faço grande diferença. Sim, pelo menos na maneira de fazer, tento outras coisas.

M.A: É para acentuar a relação entre ficção e realidade que a Rita se serve tanto do espelho e do reflexo das personagens nos seus filmes? Porque existem momentos em que não sabemos bem se é a própria personagem, a realidade daquela personagem, ou se é um duplo ou um reflexo. Ou seja, já dentro da ficção que é o filme, ainda existe uma dupla ficção que é o reflexo, o espelho.

R.G: É exatamente o reflexo. Nem é que eu goste de espelhos. Mas eu gosto de espelhos no cinema, porque dá essa coisa do reflexo, do que se vê. Mas, por exemplo, se eu vou a um restaurante e na parede está um espelho, detesto. Eu evito espelhos. Mas, às vezes, na “Vingança de uma Mulher”, há uma altura em que ela vai ao espelho, para já, há uma coisa muito estranha, porque aquilo tudo é um disparate total, mas eu gosto de fazer esses disparates. Acho que falta na vida... O

disparate é uma coisa muito séria, como a fantasia também. E nós temos medo de disparatar, temos medo de dizer asneiras, mas não faz mal! Desde que não ofenda ninguém, não fira ninguém, nem faça mal, nem seja nocivo. Mas disparatar faz parte. Saltar da linha, quebrar a regra, sempre fez parte de mim, e, portanto, nessa cena, eu faço uma coisa que é incongruente, inverosímil... O Acácio [de Almeida]¹⁷ dizia: “isto não dá, isto não pode ser”. É uma coisa que eu ouço muito: “isto não pode ser assim”. Ok, mas porquê? “Ah, porque não se usa”. Ou seja, o que eu estava a pedir era que dentro do mesmo plano em que estamos dentro de um quarto, neste caso, todo iluminado com a luz que já lá está, de repente, a duquesa sai da cama, passa não sei que, dá a volta, e, quando passa, lá atrás, no plano, que nós estamos a ver refletido no espelho, é luz-de-dia, sobre ela, dentro de um plano que está todo iluminado com luz-de-noite. Portanto, amarelos e não sei quê. É uma coisa muito subtil. Ela reaparece ao fundo, já com outro fato e não sei quê e vai entrar pelo outro lado do plano. Ora bem, aquilo faz todo o sentido ali ela estar no espelho. É o reflexo que ele viu, ele está a descrever o que que viu, lá não sei onde, no casamento, em S. João não sei quê, acho que resolve muito bem o que está na cabeça dele. Depois ela aparece-lhe como a Sanzia Florinda e não como a puta atual que está lá na sua alcova. E vai para o espelho e fala no espelho: “eu era...” e lá diz o nome todo, que tem cinco quilómetros: “eu era Sanzia Florinda Conception de Turre Cremata...” no espelho, está a perceber? Porque ela estava agarrada àquele reflexo do que foi a Sanzia Florinda lá nas dunas, quando ele a viu no passado e não sei quê. É o recurso. Cria uma serie de chatices, porque o som sai péssimo, mas eu insisto nisso.

17. Acácio de Almeida (n.1938) é diretor de fotografia, trabalhando recorrentemente com Rita Azevedo Gomes.

M.A: Também acontece em “O som da terra a tremer”, com o Alberto, no espelho.

R.G: Nessa altura estamos só no reflexo, já não estamos no salão. O espelho é o reflexo traidor, põe a direita à esquerda e a esquerda à direita. E nós não sabemos o que é, porque nos vemos ao espelho e não nos estamos a ver. Eu faço sempre uma baralhada entre direita e esquerda, ao espelho. E tínhamos de inverter a imagem no espelho para nos vermos como realmente somos.

M.A: É interessante ver isso em “O Som da Terra da Tremer”, porque também não sabemos muito bem o que é duplo ou o que é real, na questão do Alberto que escreve o livro e do marinheiro que pertence ao livro ou que não pertence. O próprio filme acaba por ser um jogo de reflexos e de não reconhecer a nossa própria imagem no espelho ou o que ela nos devolve. Se é ela que nos devolve o olhar ou se somos nós que olhamos para o espelho?

R.G: Há uma altura em que o Alberto fala de um reflexo... Ele olha para o espelho. Não sei já o que é que ele diz, mas já foi há tanto tempo... Ele fala do reflexo e olha para o espelho...

M.A: A Isabel pergunta-lhe porque é que escreve. E ele responde: “Eu escrevo para agir”.

R.G: Pois, nesse sentido, faz sentido o que eu disse no princípio. Também filmo para agir. Eu não sei de onde é que isto vem. Mas se calhar não é preciso saber, mas porque é que eu não me deixo estar sossegadinha? Há sempre uma parte de vaidade, claro, a vaidade está em tudo o que fazemos, por mais que a gente diga que não, não é verdade. Faz parte do Homem. Mas não é bem isso... Não sei, eu tenho que ir

ver melhor... E por acaso agora estou a tatear e a fazer coisas para um filme em que a questão que se levanta é mesmo essa: porque é que a gente não fica em paz?

M.A: Ou seja, seria o contrário do que o Alberto diz: filmar para não agir?

R.G: Não, não, filmar para estar quieta. Parar, viver, não chatear mais toda a gente e mais alguém. Porque esta coisa de fazer filmes não é trigo limpo, não é fácil, é sempre um processo extremamente solitário, extremamente difícil, que nos ocupa tudo, dia e noite, constantemente, e sim, a gente embrenha-se de tal maneira naquilo, que a vida que estamos a viver, de certa maneira, nos escapa, somos malucos. E de onde é que isto vem? Logo no princípio. Porque é que eu quando fiz “O Som da Terra a Tremer”, que foi um filme que não foi nada, nem bem nem mal recebido, toda a gente evitou, algumas pessoas gostaram, o Pontes Leça¹⁸, o João Bénard¹⁹, que gostava imenso de mim e eu gostava imenso dele, não era propriamente uma confirmação, era uma coisa talvez que eu esperasse que ele gostasse. Houve pessoas que gostaram, mas o filme foi muito mal recebido, nem estreou, nem foi visto. Mas depois aconteceu que aquilo foi para fora, lá está. Isto, há uns anos. Esteve em Turim. E eu fiquei dez anos sem conseguir fazer outros filmes. Estes dez anos eu passei muito mal, ia morrendo, não era por causa disso, mas também por causa disso, sim. É uma coisa muito estranha. E durante esse período, perguntava-me: “Mas se calhar não é preciso, eu posso fazer imensa coisa que gosto de fazer, eu posso fazer coisas relacionadas com edições, ópera, teatro, exposições,

18. Carlos Ponte Leça (1938-2016) foi programador musical e musicólogo

19. João Bénard da Costa (1935-2009) foi professor, gestor cultural, crítico de cinema e ensaísta. Foi também diretor da Cinemateca Portuguesa e ator, sob o pseudónimo de Duarte de Almeida (participando em alguns filmes de Rita Gomes).

tudo”. Mas, o cinema para mim é outra coisa. E eu tinha que ir experimentar outra vez, portanto, ao fim de dez anos eu fiz o segundo. Porque é que eu não desisti? O que é que me levou, durante dez anos, estar à procura de contactos para fazer o segundo filme, a levar na cabeça, essas razões todas. Paternalismo mesmo de pessoas que são minhas amigas e que me conhecem: “Ai Ritinha, Ritinha, que filme tão engraçado, um filme de menina!” Na “Vingança de uma Mulher” foi o que eu ouvi: “Oh, filme de menina, que lindo que é”, era o João Botelho²⁰, à saída. João Botelho, paternalismo comigo... Sobre o filme não dizem nada, só dizem: “ai que lindo, a menina fez um filme, que engraçadinha que é, muito bem.” É o pior que eu posso ouvir. Prefiro que digam: “que grande merda que fizeste”. Se calhar tem razão, se calhar não é bom. Agora, este género de “fez uma habilidadezinha, que engraçadinha que é”, é horrível. Eu ouvi todo o tempo, e também tem a ver com o facto de ser rapariga, claro. As coisas mudam, e estão a mudar gradualmente, pouco a pouco, mas eu acho que as coisas têm de mudar de dentro, não é de fora para cá. Na base, quando as pessoas tiverem o mesmo direito de falar e estar caladas, de receber o mesmo salário, ter os mesmos direitos e deveres, a coisa estará melhor. As coisas endireitam-se a pouco a pouco. Ainda por cima eu não tinha escola, não tinha nada, todos os outros tinham andando pelo conservatório. Eu nunca quis ir para aquilo, não quis mesmo. Eu gostava de lá ir, às vezes eu assistia a umas aulas, infiltrava-me. Assisti a uma aula do João Miguel Fernandes Jorge²¹, assisti a umas aulas do João Bénard da Costa, lá ia eu assistir. Mas casualmente, três ou quatro vezes.

M.A: Mas porque é que a Rita nunca quis essa formação?

20. João Botelho (n.1949)

21. João Miguel Fernandes Jorge (n.1943) é poeta e crítico.

R.G: Não procurei isso. Eu fiz Belas Artes, não me disse nada, era uma chatice... Estou numa escola de artes, escola superior de pintura, escultura, arquitetura e é uma seca? Eu pensei que numa escola de artes, as pessoas podiam pintar a manta. Não se pode pintar a manta, tem de se fazer a Vénus de Milo, sombreada como deve ser, como se fazia na quarta classe. Era desenhar a Vénus de Milo à exaustão, era história de arte... Não me entusiasmei nada aquilo. Portanto, também nunca pensei ir para cinema. Foi o cinema que aconteceu. Experimentei uma vez, pegar na câmara e olhar pelo visor, pesava seis quilos. O gravador pesava vinte e três quilos. Tinha de levar o gravador e a câmara. E o visor era preto e branco. E eu olhei para aquilo e fiquei louca, não conseguia largar a câmara. Mas não era uma coisa prevista. E depois fui ver certos filmes, o que me lançou esta atração...

M.A: Quais filmes?

R.G: Imensos filmes. Eu nunca senti nada como a vê-los... um deles, tinha treze anos talvez, foi o “Esplendor na Relva”²², no Império²³. Eu saio do filme, eu estive uma semana sem conseguir falar do filme a ninguém. A emoção era enorme. E eu ia com umas amigas, saíram todas do cinema normais. Elas vinham normais! [risos] Como é que é possível elas estarem assim, a pensarem em ir comer um gelado? Eu não conseguia falar, porque eu estava de tal maneira no filme e naquilo que eu tinha vivido lá dentro que eu estava com as lágrimas assim suspensas aqui: “Como é que elas não estão ali? Como é que elas estão a subir a Alameda, normais e querem comprar gelados?” E eu disse: “Olhem, eu vou andando para casa” e desviei-me porque eu não conseguia falar com elas. Isto

22. “Splendor in the Grass” (1961), Elia Kazan.

23. Cinema Império, situado em Lisboa, é inaugurado em 1952 e encerra em 1983.

foi uma coisa muito estranha. Mas já tinha acontecido em pequenina. Os filmes entraram na minha vida, sem eu pedir por nada. Já estamos a ir com a conversa para um sítio um pouco idiota, mas tem graça. Quando era muito pequenina, a minha mãe é que me levava a estas coisas. Naquela altura, não era suposto as senhoras irem sozinhas ao cinema, iam com o marido. Ela ia às matinés, então ia comigo. E levou-me a ver um filme, que era um filme do Walt Disney, “A Bela Adormecida”. Eu tive pesadelos, eu não conseguia dizer lá em casa o que se estava a pensar comigo, porque achava que ninguém me ia entender, mas eu tinha pesadelos durante semanas, daquela fada má, que aparecia com um tridente, aparecia de uma nuvem de fogo e eu não conseguia ir à casa de banho sozinha nem conseguia atravessar o corredor, porque ela ia aparecer-me à frente. E eu vivi este susto enorme e esta coisa, muito pequenina. Aquilo ficou, passou a fazer parte do meu dia-a-dia, do meu quotidiano durante semanas. Eu não podia ir à casa de banho, eu atravessava o corredor à noite a correr, porque não chegava à luz e dizia: “acende-me a luz”, “não acendo a luz, que disparate”. Eu ia a correr! O corredor estava meio às escuras e depois estava na casa de banho e não conseguia fechar a porta, com medo que ela me aparecesse. [risos] Portanto, aquilo fica. É aquela coisa de que a fantasia tem um lado que se cola muito a uma certa noção que a gente tem da realidade. Aquilo era muito mais real do que a sopa no prato. Aquele fantasma. E depois no “Esplendor na Relva”, também é fácil de perceber porquê. Eu tinha treze anos e a Natalie Wood... aquela mulher não existe, como depois dizia o Ruy Belo naquele poema extraordinário: “Eu sei que Deanie Loomis não existe”²⁴. Ela é absolutamente extraordinária. E eu lembro-me das pessoas estarem a rir-se na sala. Eu não entendia. E depois foram outras surpresas,

24. “Esplendor na Relva”, Ruy Belo: “*Eu sei que Deanie Loomis não existe/mas entre as mais essa mulher caminha/e a sua evolução segue uma linha /que à imaginação pura resiste*”.

lembro-me quando a Arco abriu, ali no castelo de S.Jorge, eles faziam umas coisas muito engraçadas na altura, não havia nada de censura, foi antes do 25 de abril, talvez em '73, '74, não sei bem. Eles faziam umas sessões de cinema lá, tinham um salão grande, um salão muito exposto à luz do dia, porque tinha estas janelas grandes, de modo que nunca se conseguia escurecer a sala. Havia uns panos mas não dava para nada, o ecrã era um lençol, um lençol esticado e o projetor estava no meio da sala, um projetor de 16mm, portanto tinha de se parar para mudar a bobine. E foi aí que eu vi pela primeira vez “O Nascimento de uma Nação”²⁵. Fazia lá ideia quem era o Griffith! Uma cópia toda estropiada, incompleta, uma cópia de péssima qualidade, e eu achei aquilo absolutamente extraordinário. E nessa mesma sala, passado dias, eles estavam a fazer umas sessões de cinema alemão, passavam o filme de um senhor Werner Schroeter²⁶ e eu disse: “quem é este? Bom, vamos lá, vamos lá ver”. Andávamos a ver coisas. Fiquei sentada no lugar, não percebi patavina do filme. Tudo em alemão. Não percebi nada, fiquei fígada no filme. Saí dali e estava a meu lado, na cadeira ao lado, por coincidência, o Luís Noronha da Costa²⁷, de quem eu gostava imenso. Mas eu nunca tinha conhecido o Luís, e um sujeito que estava ao meu lado, no fim perguntei-lhe: “quem é este?” “É o Luís Noronha da Costa”. E foi aí que eu conheci o Luís Noronha da Costa pessoalmente, outro acaso. E virei-me para ele e disse: “eu não sabia que o cinema também servia para isto”. Não sei bem o que é que era isto, mas houve ali uma coisa que me interessou imenso e que me criou uma forte impressão em mim. Evidentemente eu queria saber quem era o Schroeter e

25. “The Birth of a Nation” (1915), D.W Griffith.

26. Werner Schroeter (1945-2010), realizador alemão.

27. Luís Noronha da Costa (1942-2020) foi um artista plástico (com o qual Rita Azevedo Gomes trabalhou como atriz e assistente de realização em “O Construtor de Anjos”, 1978).

o cinema alemão daquela altura. E depois também lá vem o caso do Oliveira, toda a gente diz: “Rita Azevedo Gomes é o discípulo do Oliveira”. Não sei se é bem verdade, mas pronto. Também acho que às vezes as pessoas dizem isso porque não sabem muito bem o que dizer e então dizem uma coisa que não é verdade nem mentira e que os críticos confirmam. O Oliveira, a Agustina²⁸ e tal. É evidente que sim, mas não é que eu quisesse “ficar” Oliveira. Deus me livre! Eu vi o “Amor de Perdição”²⁹ numa sessão clandestina numa posição em que eu não estava autorizada, era um visionamento que se ia fazer no ICA, ainda na antiga sala... o ICA tinha uma salinha de visionamentos lá em cima, uma cabine de projeções, e eu, juntei-me ao Jorge da Silva³⁰, não sei se estava também a Manuela Viegas³¹... Fomos para a cabine, para junto dos projecionistas, ver o filme lá de cima, portanto, eu vi o filme pelo visor na cabine de projeção. Saí daquele filme a pensar: “quero trabalhar com este. Quero ver como é que ele faz isto”. E fui atrás do Oliveira, literalmente atrás dele. Um dia soube que ele estava a almoçar, com o secretário de estado na altura, no Galeto, não era no Galeto, era noutra, em frente, não... bom, era um restaurante ali no Saldanha, daqueles muito famosos na altura. Era o Galeto, que tinha umas mesinhas à entrada onde agora tem aqueles balcões enormes. E eu fui lá ter com ele. Estava num almoço privado com o secretário de estado. Eu cheguei lá atrás do Oliveira, o Vasco Pulido Valente³², logo ali naquela mesa. Eu devia estar um tomate, vim a correr, não é? Duque de Loulé acima, e disse, “não

28. Agustina Bessa Luís (1922-2019), escritora que colaborou prolificamente com Manoel de Oliveira.

29. Amor de Predição (1979), Manoel de Oliveira

30. Jorge Freitas e Silva Melo (1948-2022), ator, encenador, escritor, argumentista e tradutor.

31. Manuela Viegas (n.1965), realizadora.

32. Vasco Pulido Valente (1941-2020), ensaísta, escritor e comentador político.

sei se sou capaz de entrar. É agora ou nunca”. E fui direta à mesa. Falei com ele e fui parar ao “Francisca”³³, pela porta do cavalo, mas entrei. Queria perceber como é que estes fazem isto.

M.A: Mas o quê que a cativou mais quando viu pela primeira vez um filme do Manoel de Oliveira?

R.G: A disposição interna que ele faz...depois percebi um pouco melhor, aquela sua opção de se retirar de uma certa direção de atores e de deixar que os atores tragam o texto, colocando o texto em primeiro lugar, fazendo protagonizar o texto. Havia muitas coisas ali que nunca tinha visto assim, era diferente. Era uma coisa absolutamente nova para mim, e que eu gostei. Eu achava que o Manoel tinha coisas de muito mau gosto. Mau gosto estético. Depois percebi que até isso fazia parte do mundo dele. Eu dizia: “oh Manoel, tire-me aquilo dali, aquilo é muito feio”. Não, aquilo é o mundo dele, quando ele põe o *napronzinho* de renda em cima da televisão, com uma mosca de metal, que eram os objetos que se usavam na altura. Eu nunca me atreveria a olhar quanto mais a usá-los num filme. Aquilo é o mundo dele, está certíssimo.

M.A: O Manoel de Oliveira considerava que o movimento de câmara distraía o público e a Rita também costuma optar pela câmara fixa. É pelo mesmo motivo?

R.G: Ah, mas eu faço muitos voos disparatados. Então na “Vingança”... Eu estava aterrada quando o Manoel foi ver o “Vingança” lá no Porto. O cinema era longe, era aquele mais descentrado do Porto...³⁴ O Manoel de Oliveira e a

33. Rita Azevedo Gomes trabalha como figurinista em “Francisca” (1981) , de Manoel de Oliveira.

34. Possivelmente o Teatro do Campo Alegre.

D.Isabel e eu fiquei gelada, “ai Jesus, vou levar tantas na cabeça”. Foi tudo ao contrário e isso foi muito importante para mim. O Manoel de Oliveira saiu do filme, aliás, logo no início, eu vejo-o ali sentado e vou cumprimentá-lo e ele: “eu estou aqui para ver o filme”. Despachou-me, mandou-me embora e eu fui-me embora. No final do filme, havia pessoas que vêm simpaticamente falar comigo, dar-me uma palavra. E há sempre ali um tempo, não é? E o Manoel de Oliveira, apoiado na sua bengalinha, lá em cima nas escadas. Eu estava sempre a olhar, a ver como despachar as pessoas que estavam ali. E o que é que se vai passar com aquele? As pessoas saíram, saiu toda a gente para fora. E estava uma noite fria de chuva e de vento. A D. Isabel foi para dentro do carro, estava muito desagradável. O teatro fechou e tiveram de nos pôr cá fora. O Manoel de Oliveira ficou de plantão, naquela intempérie, à porta do cinema, a dizer-me coisas que eu nunca mais esqueço. Coisas importantíssimas para mim. E uma das coisas que ele me disse foi: “tu nunca cedas”. “Ah, sim, Manoel, está bem, está bem”. E eu acho que eu não quero ceder.

Entrevista a Manuela Serra

22 de Julho de 2023

M.A: Como é que a Manuela vê, no contexto português, a relação entre a mulher que é representada no cinema e a mulher que é autora e que cria as suas próprias histórias?

M.S: Nunca poderá ser equilibrada a visão do homem, porque o mundo é construído, foi construído pelo homem, com a ajuda da mulher. Portanto, está a produzir o homem, os interesses do homem. Nós somos postas em segundo plano e para ajudar o homem, como um complemento. Isto vai levar muitos anos até que isto se modifique. Portanto, há pessoas que demonstram mais isso nas obras que criam e outros não. Já estão mais libertos, não mostram tanto.

M.A: Mas a Manuela sentiu isso no seu percurso? Sentiu-se discriminada por ser mulher?

M.S: Muito discriminada. Eu se fosse homem, teria seguido a minha carreira de cineasta, isso eu não tenho dúvida absolutamente nenhuma. Porque os homens apoiam-se uns aos outros, há as invejas também entre eles, não é? Mas há um bocado de proteger a qualidade e impulsionar, porque é preciso para o país, ter pessoas que se distingam. Portanto, os homens são solidários entre eles. Mas as mulheres não gostam. Não gostavam nada, nada, nada. Mas tinha de haver umas exceções, para ficar bem. Certas pessoas, mulheres,

eram contempladas, porque era uma questão social. Eram normalmente mulheres de pessoas que se destacavam, na época e ainda hoje... e, portanto, normalmente era assim.

M.A: E a Manuela não sentiu essa solidariedade entre...

M.S: Mulheres? Nada!

M.A: Acha que é um meio um pouco hostil?

M.S: Na época, muito, muito, muito hostil.

M.A: O seu filme “O movimento das coisas” estreou em 1985 e no, entanto, só em 2021, 36 anos depois, é que entra no circuito comercial. Como é que lidou com este reaparecimento do seu filme?

M.S: Exatamente o reaparecimento... Porque o filme, embora não tivesse ido para o circuito comercial, o filme era visto de vez em quando na cinemateca e ele existia na cinemateca, havia lá várias cópias, que eram vistas. Ele foi tendo uma vida. E alguns... olhe um que eu sei, é o Manuel Mozos³⁵, achavam que eram uma pena estar ali, aquele filme não ter vida. Portanto, tiveram alguma influência, ou para festivais em que ele depois passou, não sei se foi no Panorama, ou...como é que ele se chama? Bom, eu para nomes é horrível. [risos] Portanto, “O Movimento das Coisas” passava de vez em quando. E houve sempre quem o admirasse. Até escrevendo sobre ele. E quando passou, nos últimos anos, acho que em 2010, passou no S. Jorge, houve uma grande ovação. E andaram atrás de mim para passarem o filme num festival “Os Encontros Cinematográficos do Fundão”, e foi muito apreciado. Passou três vezes. [risos] De maneira que, e passou também várias

35. Manuel Mozos (n.1959), realizador de cinema.

vezes nessa época na Cinemateca. Portanto, criou-se à roda do filme... Entretanto, para a digitalização, para um festival em... não me lembro do nome, só indo buscando papéis... Em França. Pronto, foi selecionado para ser digitalizado. E nesse festival foi muito ovacionado, foi gritado “obra-prima”, está nos jornais, no Público. Portanto, isso evidentemente chamou a atenção para ser distribuído aqui. Seria um disparate não distribuir comercialmente o filme.

M.A: Mas porquê que acha que existiu este hiato tão grande?

M.S: Já disse, porque sou mulher! Não tenho dúvida nenhuma. Porque é um filme surpreendente para um profissional, um filme surpreendente, em termos de conceção, talvez, em termos de simplicidade. Tão simples que prende. E a arte de prender no cinema é a arte de prender, não é? Mas que foi deixando cair, de certa maneira, começou a ser mais importante a mensagem, mas no meu caso isso não aconteceu, não é? Foi com imagens reais. Portanto, isso surpreendeu um pouco o meio, o cinema. Mas, portanto, aqui em Portugal é assim: não se estimula. Não sou só eu nem é só no cinema. Portanto, não se estimulam os melhores. É uma cultura de apadrinhamento. E portanto, os melhores que mostram que podem fazer um bocado de sol, ignora-se. Foi o que me aconteceu.

M.A: Falávamos de mulheres. Em “O Movimento das Coisas”, são mostradas sobretudo mulheres, mulheres que trabalham e que cuidam. É também sabido que o projeto inicialmente tinha como título “Mulheres”. Existiu a preocupação de exaltar a mulher?

M.S: Quer dizer, não é tão por acaso que eu escolhi o Minho. O Minho é uma região muito equilibrada, porque há

propriedade privada. E não há grandes diferenças materiais. Não havia, agora não sei. Portanto, é uma região equilibrada. E houve muita emigração, o homem migrou e a mulher tomou conta do trabalho do campo. Portanto, não tive de fazer tanto de propósito, porque assim era no Minho.

M.A: A Manuela já disse numa entrevista que gosta muito de pintura. Sente que trouxe a imobilidade pictórica para “O Movimento das Coisas”?

M.S: É bem possível que sim. Se o fiz, foi sem essa intenção para ser pictórico, não é? Isso está em mim, é a minha maneira de olhar.

M.A: Consegue estabelecer uma relação entre o cinema e a pintura?

M.S: Claro, então, não é? Há tantos quadros. Eu, aliás, até paro a imagem. Há um momento em que paro a imagem. E outro em que paro também. Há dois momentos em que paro a imagem. Portanto, tem tudo a ver com a pintura, também. Até esse gesto. Gesto, quer dizer, construção.

M.A: Durante os 6 anos em que estive a trabalhar no filme, sente que ocorreram mudanças relativamente àquilo que tinha idealizado?

M.S: Eu fiz o filme todo, eu só parei já antes da pós-produção. O filme estava pronto. Aqueles três anos em que estive parada, o filme estava pronto. Faltava só a música do José Mário Branco e a sonoplastia e depois as misturas, não é? Para finalizar, porque na época era preciso misturar as bandas de som, que eram várias. Portanto, esse trabalho foi feito depois dos três anos parada.

M.A: Mas então aquilo que a Manuela tinha previsto para o filme, à medida que foi filmando, não se alterou muito? Manteve-se sempre igual, é isso?

M.S: Não, mas estás a falar de quando ele era “Mulheres”? Quando era “Mulheres”, eu pensei fazer o filme em corealização, mas depois desisti, não é? Portanto isso ficou para trás e agora perdi-me. Estavas a perguntar-me?

M.A: Eu perguntava se o processo foi mais linear ou se teve mudanças, ao longo das filmagens, ao longo do contacto com as pessoas?

M.S: Estruturalmente não. Não fiz tudo o que queria, havia mais coisas a fazer.

M.A: O que é que gostaria de ter feito?

M.A: A relação das pessoas com os animais, porque eles tinham uma relação de proximidade com os animais e era surpreendente, para uma pessoa que não conhece.

M.A: Mas em que sentido?

M.S: Fisicamente, e falam. Conversam. E isso não se consegue assim facilmente. É que conversam mesmo. [risos] Isso é uma coisa extraordinária apanhar isso, por exemplo. É um pormenor, mas seria fortíssimo ter conseguido isso.

M.A: Sente que as pessoas ficavam um pouco constrangidas com a presença da câmara?

M.S: Isso resolvia-se muito rapidamente. Dávamo-nos muito bem. Dávamo-nos muito naturalmente. Além disso,

eles respeitavam o trabalho e não se aglomeravam. Não ficavam especados ali a ver, não, respeitavam. Talvez a noite, aí, teve muita a gente a ver os planos noturnos. E também trabalhavam, não é? Penso que os homens trabalhavam fora, os que trabalhavam, era fora.

M.A: Falávamos do José Mário. Como é que foi trabalhar com o José Mário Branco? Como foi o processo?

M.S: Foi muito fácil! Ele gostou muito do filme. E percebeu-me perfeitamente onde eu queria música. Eu se dei algumas sugestões, já nem me lembro. Lembro-me de ter sugerido flauta. O brincar com o fauno. Mas ele depois sugeriu os bombos e o resto foi ele... É uma composição dele, pois! Nem me lembro muito bem do que lhe disse. Mas não foi preciso falar muito. Foi uma conversa, eu depois fui-me embora e passado pouco tempo, poucos dias, já estava. Depois tivemos de experimentar.

M.A: A Manuela gostou imediatamente quando ouviu?

M.S: Sim, gostei! Ele entrou no filme, ele sentiu o filme.

M.A: Por falar em som... O som do sino da igreja está muito presente ao longo do filme. Consegue falar-me um pouco da importância da igreja no seu filme?

M.S: A igreja é o equilíbrio, é o poder espiritual. Mas como se vê, o filme é de rituais e isso leva também para o convívio, para as pessoas. Mas como sabemos, é o equilíbrio para a consciência, para a gestão da comunidade, para gerir a relação entre as pessoas. Faz o papel do psiquiatra, do psicólogo, também, não é só religião. Portanto, é uma figura

muito importante. Mesmo os homens que não creem muito, acabam por ir, não é?

M.A: E também participa dos próprios momentos da vida das pessoas. A questão do nascimento e da morte...

M.S: Sim, e então na aldeia, o padre passa lá no largo, toma um café ali, conversa um bocado com aquele. Ele tem vida na aldeia.

M.A: Aliás, pelo aquilo que li, das primeiras pessoas com quem a Manuela falou, foi precisamente com o padre de Lanheses.

M.S: Exato! É a autoridade, era a autoridade da aldeia.

M.A: O rio Lima também é bastante importante no seu filme, é mostrado tanto no início como no final do filme e diz-se que tem associações com o rio Lete, o rio do esquecimento. Qual é que acha que é a relação entre a memória e o esquecimento, neste seu filme?

M.S: Este filme, de facto, houve alguma intenção da minha parte que fosse um trabalho que ficava, porque tudo aquilo ia morrer. E era demasiado belo para se perder. Mas eu não dei muita importância ao facto de ser o rio do esquecimento. Tinha trinta anos e não ligava muito a isso, não liguei... Mas para mim, é extremamente simbólico, pessoalmente. De facto, aquilo está muito ligado ao esquecimento. Mas isso é uma questão pessoal. É preciso esquecer. Esquecer que tinha feito “O Movimento das Coisas”.

M.A: A Manuela disse que a aconselharam a retirar o último plano do filme, que mostra a fábrica. Mas quando passou

para a versão digital, voltou a colocá-lo. Qual é a importância deste plano para si?

M.S: O filme era feito com o plano. Mas disseram-me, foi mais que uma pessoa, que era muito pessimista. E eu [risos] como já tinha acabado a cooperativa, estava muito sozinha para fazer perguntas, às vezes tens uma pequena insegurança, se te dizem uma coisa... sobretudo, assim tão insegura, vais ver mesmo “será, se calhar têm razão! Pronto, tirei. Mas estás a ver, faz todo o sentido. Sabes que durante largos anos, eu tinha discussões com indivíduos que são professores no técnico, na faculdade de ciências, que negam que o aquecimento global é provocado pela ação do homem. Negavam... Sorriam perante a minha argumentação. Sorriam com superioridade e diziam que não, que era a própria terra, era o próprio processo da terra que estava a aquecer a própria terra. Como já houve períodos, não é, na terra, mais quentes. Não foi sempre assim. Que era próprio da terra e não da ação do homem. [risos] Eu acho que ainda há uma corrente de cientistas que continua a insistir nisso.

M.A: Que estranho...

M.S: É não é? É estranho. Eu acho que é a teimosia. É não querer ver.

M.A: Mas o que está em causa também é a rapidez do aumento da temperatura, que nunca aconteceu?

M.S: É verdade! Mas sabes que já há muitos anos, portanto, antes de 2000, eu vi programas, sempre tive a mania de ver programas à noite, noite dentro, documentários feitos no polo norte, em que faziam perfurações e eles diziam que o que se está a passar agora ia acontecer. Diziam que ia ser

muito mais rápido, porque, eles davam vários motivos, um deles era porque nós não tínhamos contado com a parte que fica da terra no polo que sai a neve, aquece mais, porque a neve reflete, não é? E portanto, não contamos com isso, por exemplo. As contas que foram feitas, não contaram com isso. O aquecimento provocado pelo facto da neve não existir. E outros... enfim, já não me lembro. Foi há mesmo muitos anos que vi esse programa. Portanto, é o grande Capital, as pessoas que têm fortunas, não interessa que isto aconteça.

M.A: Até é benéfico!

M.S: Pois, só se não têm descendência...

M.A: A Manuela planeava trabalhar num segundo filme que teria como título “Ondulações” ou “Ondas”. Acha que nos podia falar um pouco das suas ideias sobre aquele que seria o seu segundo filme?

M.S: Escrevi uma espécie... como fiz com “O Movimento das Coisas”. Fui a vários sítios, aqui à volta de Lisboa, as praias à volta de Lisboa e alguns sítios em Lisboa. Por exemplo, queria fazer os caixotes do lixo..., portanto, era Lisboa e as praias à volta

M.A: E também teria este carácter mais documental?

M.S: Sim, sim, sim, sim. Mas queria introduzir atores. Aqui em Lisboa é mais fácil. Misturados. Em bichas de autocarros... porque na época, era horrível, não havia autocarros, as pessoas passavam horas nas bichas para se deslocarem. Era uma época assim...

M.A: A Manuela visitou recentemente Lanheses. O que acha

que mudou desde a primeira vez que estive em Lanheses, a filmar?

M.S: Basicamente as pessoas. Porque são muitos anos, trinta e cinco anos são muitos. Portanto, uma grande parte tinha morrido ou estavam em lares, fora. Consegui encontrar alguns, aquela menina do cãozinho, que brinca com o cão, essa estive connosco e gostou muito, e diz que lhe fazia lembrar a infância, que tinha sido feliz na infância. E é uma coisa engraçada de se dizer, não é? Mas havia muitos poucos da época...

M.A: E a Isabel?

M.S: A Isabel morreu. Morreu num acidente.

M.A: Mas consegue ver Lanheses que filmou há trinta e seis anos atrás?

M.S: Sim, tem mais uns toques de modernidade, mas está com um ar um pouco esvaziada. Mas eu estive pouco tempo, nem dormi lá. Vi tudo num dia.

M.A: Quando diz esvaziada...

M.S: Havia pouca gente... Quando chegamos, havia muito pouca gente. Ah pois, nós chegamos, o quê que fizemos? Ah, não, combinamos e depois fomos à projeção. E portanto, fomos à projeção, estivemos lá com o presidente da câmara, sim, sim, estivemos bastante com eles, mas é tudo gente nova. Havia uma entusiasta que nos ajudou... Pois dormi, dormi lá e tudo... Agora estava esquecida! Ainda dormimos lá duas noites... É verdade, pois foi! [risos] Mas as pessoas do tempo não estavam lá, não é?

M.A: A Manuela Serra deixou de ver cinema a partir de 1995-1996. Existe alguma imagem cinematográfica que nunca tenha esquecido?

M.S: Vêm muitas... Escolher uma... [risos] O que me surpreende mais é o tempo dos realizadores. São coisas que eu sempre me detive.

M.A: O tempo em que sentido?

M.S: Tempo filmico, o tempo que demoram, o tempo filmico, o tempo... Há pessoas que contam muito depressa, por exemplo o cinema americano é muito rápido. O europeu é mais lento. Nesse sentido. E lembro-me de ter gostado do cinema muito rápido, do americano, de ter admirado, mas para fazer e para querer e para gostar, é o cinema mais lento.

M.A: E não existe nenhum filme que a tenha marcado de tal forma que ache que influenciou o seu filme?

M.S: Acho que houve muitos! Houve muitos filmes que me influenciaram. Ficou na minha cabeça de certeza muita coisa. Eu sem querer fiz de outra maneira. Um em especial... Eu tenho um gosto especial, ao longo da vida, por alguns cineastas. Isso é verdade.

M.A: Quais?

M.S: Gosto muito do Jacques Tati, gosto do Tarkovsky, muitos do Polanski, também é interessante. Tantos... eu esqueço-me é dos nomes.

M.A: É interessante referir Tarkovsky porque ele próprio também dava muita importância à natureza, como a Manuela...

M.S: Sim, eu gosto de filmes com a natureza, claro que sim.

M.A: E a Manuela não sente falta de ver filmes?

M.S: Não. Quer dizer, eu quando vejo um bom filme tenho imenso prazer. E vou ver os filmes dos amigos, isso vou ver sempre. E também estou velha, não tenho muito dinheiro... Eu para ir, é ir de táxi, vir de táxi. Grande parte da minha vida, eu vivi bastante curta de dinheiro, não é? Só desanuviei um bocado quando comecei a receber, nunca é muito, dinheiros da tia, da mãe... Isso é que me deu um bocado mais de alegria à vida, em termos de dinheiro. E boas amizades, tive boas amizades.

M.A: E a Manuela nunca pensou, agora que o seu filme...

M.S: Não tenho força. E não tenho suporte, não tenho retaguarda, não tenho família. Não tenho condições para isso. É um bocado irónico, não é? [risos] É um bocado agri-doce, não é?

M.A: Sim, quando eu entrevistava a Rita Azevedo Gomes, ela também se queixava do mesmo. Porque o primeiro filme dela, na altura, ninguém ligou e agora de repente acham que é bom. E ela também dizia que isso dava jeito na altura em que ela tinha mais pujança para filmar.

M.S: Exato! E perde-se aqueles anos, que são aqueles anos onde estás mais criativa. Tinha a cabeça sempre cheia de ideias. Estava sempre com a cabeça no cinema.

M.A: Também é uma questão de tempo, do “tarde de mais”?

M.S: Sim. Eles agora, os homens da minha geração dizem que eu não fiz porque não quis. [risos]

M.A: Deve ser muito injusto ouvir isso...

M.S: Dá-me vontade rir. É aqui em Portugal... as pessoas não assumem as responsabilidades das coisas. Atiram sempre para o outro. Quem estava no poder eram eles, não era eu. Eu bem pus os papéis para receber os subsídios, eles é que não deram. Não é? Enfim... E os acasos...há que aproveitá-los, às vezes não os vemos.

