

C

E

3

i

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

N.03 | OUTUBRO 2024

A

M

N

S



AO NORTE

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

IPCA INSTITUTO
POLITÉCNICO
DO CAVADO
E DO AVE

ID INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO EM
DESIGN, ARTES
MÉDIA E CULTURA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Ci

NE

MA

S 3

FICHA TÉCNICA

Título: **Cinemas**

Direcção: **Daniel Maciel**

Tipo de publicação: **Periódica**

Tiragem: **Edição electrónica**

Formato: **PDF**

ISSN: **2975-8521**

Data de publicação: **Outubro de 2024**

Disponibilização online: **Novembro de 2024**

Edição: **AO NORTE**

Cidade: **Viana do Castelo**

Área temática: **Cinema | Educação | Investigação**

Design: **Carlos Coutinho – publiSITO**

COMISSÃO ORGANIZADORA

DIRECÇÃO

Daniel Maciel

AO NORTE

Carlos Eduardo Viana, Daniel Maciel e Rui Ramos

CINEMAS - ID+

Daniel Maciel (coordenador)

Raquel Moreira, Frederico Dinis (Integrados)

João Gigante, Patrícia Nogueira,
Teresa Norton Dias (Colaboradores)

GRUPO DE ESTUDOS DE CINEMA E NARRATIVAS DIGITAIS

José da Silva Ribeiro (coordenador)

Alessandro Ricardo Campos, Alice Fátima Martins,
Daniel Maciel, Denise Machado Cardoso,
Fernando Cruz, Gláucia Davino, João Gigante,
Lisabete Coradini, Luiza Pereira Monteiro,
Maria Alice Rocha, Maria Ângela Pavan,
Patrícia Nogueira, Sandra Regina Chaves Nunes e
Teresa Norton Dias

CONTEÚDOS

EDITORIAL

TEXTO CONVIDADO

ANTOLOGIA MIGUEL CASTELO

CINEMA GALEGO

- O Home e a Paisaxe. Algúns apuntamentos arredor da obra de Lois Patiño, con especial atención a Costa da Morte **11**
- Ángel Santos Termar do tempo **16**
- A ferida profunda da saudade **19**
- As Xornadas do Cine en Ourense Oportunas e necesarias **23**

CINEMA E ESCOLA

- Cine e Ensino O caso español: Breve percorrido histórico **26**
- Escolas para o cinema, cinema para as escolas: A cultura, motor do rural **35**
- Crónica dunha experiencia didáctica Da Literatura ao Cinema: Do Conto á Película pasando polo Guión **38**

ANÁLISE FÍLMICA

- Documental e ficción: Algunhas consideracións arredor dunha falsa polémica **42**
- Luís García Berlanga: Breve ollada a un autor cinematográfico singular **44**
- Ingmar Bergman, entre a literatura e o cinema **54**
- Wim Wenders: As derivas dun cineasta europeo singular **75**

CADERNO.M

EDIÇÃO MDOC

- Cinema direto, cinema verdade em *Anthropologie et Cinéma* de Marc Piault **93**
José da Silva Ribeiro
- No ano da morte de António-Pedro Vasconcelos, 50 Anos depois de Adeus, até ao meu regresso (1974) **119**
Jorge Campos

CADERNO.A

IMAGENS E ARQUIVOS

- Paisagem Artista: Experienciações Criativas com Vascões **137**
Alexia Sera
- A relação entre a câmara do celular e o realizador **147**
Claudia Lambach
- Cinema na rua: entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro **156**
Tatiane Mendes

CADERNO.B

CINEMA E ESCOLA

- Intertextualidade entre o Cinema de Terror e o Design de Moda **169**
Guilherme Pinto
João Barata
Luís Nogueira
- Crescimento de lembrança de marca através de ações de product placement: um estudo baseado em ações da Audi no filme Homem de Ferro **180**
José Estevão Favaro
Marcelly Santos Galvão
- Memórias imprescritíveis: abordagem à série fotográfica El final, aquí, de Jorge Barbi e à instalação vídeo Memoria oral. Secreto 4 de Montserrat Soto **191**
Carlos Alberto de Matos Trindade

CADERNO.C

CINEMA E ARTE

- Cinema e Educação: Planos e luz no caminho para a escola **207**
Sônia Maria Rodrigues
Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha
Walter Luiz Baptista Filho
- Adversidades do Idoso na Atualidade **220**
Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante
- Promoção e implementação de Pedagogias Ativas com recurso ao Cinema **232**
Manuela Cachadinha

CADERNO.D

ANÁLISE FÍLMICA

- Os entrelaçamentos entre a literatura e o cinema na obra “A Contadora de Filmes” **254**
Pollyanna Rosa Ribeiro
Maria Aparecida de Oliveira
- O tratamento crítico do Novo Cinema Galego na prensa xeralista: unha análise de *La Voz de Galicia* desde a teoría do *framing* **264**
Celia Eiras Rubín

EDITORIAL

O número 3 da revista CiNEMAS marca um período de transição desta publicação. Pretende-se envolver no espírito cineclubista da AO NORTE, e assumir esta relação cruzada entre contribuições do mundo académico e da investigação sobre o cinema, e contribuições das várias pessoas que, ao longo dos anos, se associam às nossas atividades. O cineclubismo é também esse olhar com discernimento, implica a crítica cinematográfica do cinéfilo, e traz consigo um mundo de pontos de vista que, tantas vezes, padece ignorado nas publicações mais académicas.

De forma a ignorarmos esta transição, decidimos trazer para a secção de texto convidado não apenas um artigo, mas uma antologia.

Miguel Castelo Agra é um amigo de longa data da Associação AO NORTE. Nestes anos de colaborações e parcerias, foi-nos trazendo o olhar sobre o cinema galego, a crítica fílmica sobre autores centrais ao cinema, e a sua experiência direta com projetos e iniciativas de agitação cinematográfica na Galiza.

A antologia que publicamos nesta edição recolhe um conjunto das suas contribuições, muitas feitas na Conferência Internacional de Cinema de Viana. São apresentações livres, em discurso direto, pensadas para leitura e discussão no contexto da conferência. E são, também por isso, formas textuais que dificilmente teriam lugar nos formatos rígidos de uma publicação científica. No entanto, não deixam por isso nada a dever ao olhar crítico de um investigador. O leitor encontrará, nos textos desta antologia, uma leitura singular, a atenção à linguagem fílmica, e a riqueza analítica de uma contribuição notável para a reflexão sobre o cinema. E, ao mesmo tempo, sublinhará a forma singela e cativante com que o Miguel Castelo nos tem presenteado as suas diversas intervenções nos eventos da AO NORTE.

A Antologia está dividida em três grandes temas de discussão trazidos pelo Miguel Gastelo: Cinema Galego, com análise de filmes de diretores galegos;

Cinema e Escola, com reflexões sobre cruzamentos entre cinema e escola em contextos galegos, e Análise Fílmica, onde foram recolhidas contribuições de análise fílmica de grandes autores e obras do cinema internacional.

De seguida, a CiNEMAS.3 estrutura-se por cinco cadernos que condensam artigos em linhas temáticas comuns.

O Caderno.M é o habitual caderno de contribuições vindas do MDOC, contando nesta edição com artigos de Jorge Campos, coordenador do X-RAY DOC, e José da Silva Ribeiro, coordenador do FORA DE CAMPO.

Os cadernos A, B, C e D acolhem artigos submetidos por participantes na Conferência Internacional de Cinema, artigos esses que foram revistos e aprovados para publicação por um comité de investigadores doutorados convidados para o efeito.

TEXTO CONVIDADO ANTOLOGIA MIGUEL CASTELO

Miguel Castelo

Miguel Castelo, logo de abandonar a súa profesión de mariño mercante, atraído polo mundo da comunicación, realiza o estudos de Ciencias da Información, na especialidade de Imaxe e Son, na Universidade Complutense de Madrid, onde se licencia en 13 11 a Conferencia Internacional de Cinema de Viana do Castelo . Programa 1976. En 1979, crea a marca produtora ÁBRAGO FILMES e, tras uns anos dedicado a labores de xornalismo en prensa, radio e TV e á realización de labores de organización e difusión na primeira etapa da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, retoma en 1990 a actividade da produción e realización cinematográficas. Ten escrito traballos (artigos, informes, entrevistas, reportaxes) sobre cinema, teatro e outros aspectos da cultura en diversas publicacións e xornais galegos e de fóra de Galicia, impartido cursos sobre narrativa audiovisual e efectuado colaboracións en TVE en Madrid, no seu Centro Territorial de Galicia e na TVG. Así mesmo, ademais de traballar, realizando labores diversos, na maior parte das producións galegas dos 70, foi membro fundador da, xa desaparecida, empresa audiovisual "Trama", pioneira en Galicia na especialidade do vídeo industrial. A súa primeira realización como guionista e director, O pai de Migueliño, foi seleccionada nos máis importantes encontros cinematográficos españois (San Sebastián, Valladolid, Bilbao, Gijón...) e estranxeiros (Oberhausen, Moscova, Utrecht, Londres) e galardoada co Premio da Crítica no V Certamen Internacional de Films Cortos "Ciudad de Huesca" e cunha Mención Especial na XIX Setmana Internacional del Cinema de Barcelona. O seu último traballo polo momento, O desexo, obtivo o Gran Premio do Cinema Español do XXXVI Festival Internacional de Cinema Documental e de Curtametraxe de Bilbao, o Prémio Especial do Juri e o Prémio da Organización do Festival Internacional de Cinema do Algarve, o Tatu de Prata á Mellor Fotografía do XXII Festival Internacional de Cinema de Bahía e o Premio AEC á Mellor Fotografía en la VI Semana Internacional de Cinema Experimental de Madrid. Así mesmo, ademais de ser incluído no Panorama de Cinema Español do XVI Festival Internacional do Novo Cinema Latinoamericano da Habana, do Curtocircuíto de Nápoles 96 e do II Festival Internacional do Cortometraggio de Siena, O desexo foi seleccionado oficialmente para tomar parte nos festivais internacionais de Mannheim-Heidelberg, Huy, Namur, Alcalá de Henares e Torelló, nas súas edicións cuadrexésimo cuarta, trixésimo quinta, terceira, vixésimo quinta e décimo cuarta, respectivamente. En calidade de produtor executivo, levou a cabo Isolina do Caurel, de Chema Gagino, e O matachín, de Jorge Coira (Premio á Mellor Curtametraxe no I Festival de Cinema Independente de Ourense).

CiNEMAS
CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CINEMA GALEGO

O Home e a Paisaxe. Algúns apuntamentos arredor da obra de Lois Patiño, con especial atención a Costa da Morte



Paréceme advertir na traxectoria creativa de Lois Patiño que todo responde a un ideario previo, a un concienciado mapa estratéxico, que nada fica ao albur da improvisación. Non quero dicir con isto que, de aparecer algo no decurso da toma de vistas non contemplado nos planos da batalla, de o cineasta o considerar de interese para os seus obxectivos, non o inclúa. E atreveríame mesmo a engadir, a risco de me trabucar, que esta metodoloxía táctica non se establece de modo individual para cada proxecto, senón que agrupa unha serie deles, que se trata dun deseño de conxunto, dunha concepción de máis longo percorrido. Que o cineasta coñece de antemán, na abordaxe da varios proxectos, o itinerario que vai seguir. Dun modo ou outro, concibida a priori ou descuberta a posteriori, a progresión da obra de Patiño tráeme á memoria o camiño, neste mesmo sentido, transitado polo grupo teatral Els Joglars no decurso dos primeiros momentos da súa historia¹. No progresivo camiñar do silencio á palabra, do abstracto ao concreto, do fragmentario ao secuencial, do descritivo ao narrativo, levado a cabo pola case que lendaria compañía catalá, é posíbel encontrar -tendo en conta as desemeallanzas entre cine e teatro e outras circunstancias- un paralelismo coa andaina cinematográfica de Lois Patiño.

1. Logo de experimentar arredor de sete anos no ámbito do mimo tradicional, o grupo catalán presenta a primeira das case corenta pezas que produciu e realizou no decurso de 51 anos de existencia, *El Diari* (1968), unha ollada reinterpretativa das noticias dun xornal da época, xogo no que se substitúe o mimo clásico por unha caste de expresionismo esperpéntico subliñado por máscaras de maquillaxe na mesma liña, no obxectivo de trasladar a idea do silencio imposto, da necesidade de manifestar doutro modo as cousas que a realidade imperante impide expresar coa linguaxe das palabras; *El Joc* (1970), sete situacións (referidas por números, non por títulos) dispostas ao modo dun concerto musical, nas que se incide no afastamento do mimo clásico e se foxe da exposición narrativa, creando só co movemento, a xestualidade corporal e a asistencia da onomatopeia como expresión vogal única; *Cruel Ubris* (1971), peza de mimo e pantomima en dous actos, na que se conserva a estrutura das situacións, agora dez, e se introduce un breve texto falado de quince palabras (de clara inspiración na traxedia grega), que se repite en todos os episodios, desprovisto do seu sentido literal, procurando só o efecto da súa expresividade sonora: *Oh, Zeus! La disortada terra, ferotge destí. Fuetejat per implacables déus de l'Olimp. Cruel Ubris!* (en tradución ao galego: *Ou, Zeus! / Infortunada terra, feroz ventura. / Frustrigada por implacábeis deuses do Olimpo. / Cruel fatalidade do destino!*); *Mary D'Ous* (1972), espectáculo aberto sobre aspectos diversos da realidade do momento, no que se retoma o quinto xogo de *El Joc*, se afonda nos paralelismos entre música e teatro (co traslado do método musical weberniano á acción teatral), adoptando as formas dun concerto de obertura e dous movementos que conclúen mesturados nun crescendo; pola súa parte, *Alias Serrallonga* (1974), a historia e a lenda de Don Joan de Serrallonga, bandoleiro catalán do século XVII, coa que se establece un paralelismo co presente do momento, mantén a expresión do mimo e a pantomima, céntrase nun único personaxe, introduce o diálogo como forma expresiva, cancións, música ao vivo e danzas populares, ao tempo que diversifica o se espazo escénico entre o escenario e o patio de butacas por medio de estrados enriba delas; por cabo, *La Torna* (1977), o xuízo e a execución a garrote vil en 1974 de Heinz Chez (alemán de orixe polaca, na súa deriva española desde o cabo de 1972, vagamundo e comediante de rúa, acusado da morte dun garda civil), cos que se establece unha relación -a da operación mediática compensatoria- coa morte do anarquista Salvador Puig Antich, polo mesmo método e o mesmo día, retoma o teatral narrativo iniciado na peza precedente, continúa co uso da palabra, na que catalán e castelán alternan diglosicamente, achegase á mestura de xéneros -a traxicomedia- e aborda o uso permanente da máscara (utilizada de modo parcial na montaxe anterior), á que así mesmo se dota dun significado dialéctico (o único que leva o rostro descuberto é o executado).

Cun afán, se cadra, taxonómico de máis, poderíase organizar a súa obra en tres apartados: estampas humanas, propostas conceptuais e pezas de sinalado carácter conceptual. Desde o seu primeiro traballo, *Rostros de arena* (2006-2009), tres retratos de homes socialmente excluídos, co común denominador da súa singularidade vital marcada pola escisión da personalidade, realizado en estreita colaboración cos protagonistas, pasando por *Recordando los rostros de la muerte* (2009), onde se abordan imaxes de momentos agónicos, *El cuerpo vacío* (2010), videoinstalación de dous módulos (*Ecós del rostro* e *Cuerpos de luz*), na que se representa unha caste de estado entre a vida e a morte, *Paisaje duración* (2010) e *Paisaje distancia* (2010-2011), achegamento sensorial á paisaxe, con especial énfase no tempo e no espazo, respectivamente, *Esliva* (2011), representación da natureza como suxeito latexante, *Na vibración* (2012), ollada contemplativa sobre paisaxes primitivas, cuase virxes, respectivamente protagonizadas pola terra e a auga, *En el movimiento del paisaje* (2012), particular achegamento ás relacións home-paisaxe a través de catro diferentes situacións, *Montaña en sombra* (2012), nova ollada sobre as relacións entre a figura humana e a paisaxe, *La muerte trabajando* (2013), peza, concibida como unha videoinstalación e inspirada na idea central do Orfeo de Jean Cocteau, sobre o tempo e o seu constante efecto estragador e a memoria, *Costa da Morte* (2013), achegamento observacional a tal entorno xeográfico, sobre o que afondaremos unha miga algo máis adiante, até, o polo momento último, *La imagen arde* (2013), nova peza de marcada traza conceptual, agora sobre as relacións de alteridade entre o espectador e a imaxe, a obra de Patiño presenta unha unha serie de ecos, correspondencias, progresións e pequenas rupturas interesantes de observar.

Así, a paisaxe e a figura humana, coas súas correlacións de espazo e tempo, son os grandes temas do groso da súa obra, sobre os que vai introducindo pequenas, mais significativas variacións. O lume devorador da natureza en *Esliva*, malia a consideración do bosque como ente sublimado atribuída no relato, introduce a presenza da intervención humana, coa minimización do carácter romántico da paisaxe. Este efecto volve comparecer en *Na vibración*, a través da puntual presenza de pequenos grupos de turistas, se ben a énfase se sitúa no primitivismo da paisaxe e os seus latexos, evocadores dos primeiros momentos do percurso da formación xeolóxica. En *En el movimiento del paisaje*, retoma algúns dos espazos de *Na vibración*, se ben a proposta da peza traballa agora a idea da contemplación da paisaxe desde o seu interior, nun convite á experiencia de sentir en sincronía con ela (xa, aínda que doutro modo, apuntada en *Esliva*), coa vivencia do tempo exterior que corresponde ás cousas e o tempo interior da conciencia, detido ante a forza extasiante do contemplado, á que pola disposición de costas da figura humana se engade o efecto de identificación do espectador, ao que se sitúa a un tempo dentro e fóra do real cinematográfico². En *Montaña en sombra*, onde se retoman as relacións entre a figura humana e a paisaxe, muda a escala de ambos elementos, a primeira é apenas un corpo diminuto na inmensidade da segunda (idea xa parcialmente abordada en *Paisaje distancia*), ao que se engade un tratamento pictórico da imaxe, até o punto de por momentos semellar esta un lenzo.

Pola súa parte, *La muerte trabajando*, un exercicio arredor do tempo e a memoria no que, reflectidos no espello, observándose, uns rostros humanos abordan un dobre cometido de autoidentificación: a reconstrución en retroceso, a través

2. Un dobre xogo, temporal e espacial, ao que mesmo cabería engadir un novo desdoblamento: o do punto de vista dun espectador adestrado, quen, na escuridade da sala, contempla, ao tempo que a pantalla, a contemplación dos outros espectadores situados por diante del.

dos seus trazos actuais, dos sucesivos rostros que desembocaron no actual, e as paralelas imaxes mentais retrospectivas, e *La imagen arde*, onde a imaxe ralentizada do lume, coa puntual presenza da figura humana e diferentes tratamentos sonoros, convida a reflexionar sobre a dobre condición de experiencia temporal, supoñen un punto de inflexión e dalgún modo, dada a súa acentuada condición conceptual, unha ruptura coas pezas precedentes.

O espazo sonoro na obra de Lois Patiño non é menos importante do que o visual. Mentres este asenta no uso de planos xerais e grandes planos xerais, nalgunhas das pezas sometidos na toma de vistas ou posteriormente a tratamento pictórico e dotados de moi escasos movementos de cámara, o son, agás o dos ambientes, en ocasións reconstruídos, adoita estar en primeiro termo, na procura dun efecto de estrañamento, que ás veces tamén se consegue por elaboracións sonoras que non se corresponden coa imaxe.

Do conxunto destes recursos narrativos participa así mesmo *Costa da Morte*, a súa primeira longametraxe, onde tamén é posíbel encontrar ecos dos procedementos expresivos do groso das súas pezas precedentes. Nela reverberan moitas das fórmulas e recursos experimentados con anterioridade. Con todo, non resulta doado falar da obra de Patiño sen incidir en observacións xa por el efectuadas. Elaboradas antes ou despois da súa realización, o cineasta vigués deita, tamén por escrito, elocuentes reflexións sobre o seu traballo, o que facilita e dificulta a un tempo o achegamento a el. Non é sinxelo encontrar algunha idea ou razoamento inédito. Calquera cousa que a un se lle ocorra, xa antes foi matizada por activa e por pasiva e considerada polo autor.



Nesta particular aproximación á singular zona xeográfica que se espalla de Malpica a Fisterra ao longo de arredor de cen quilómetros de litoral, evocación do ciclo de dúas xornadas e media sobre as súas paisaxes máis representativas e as xentes que as habitan, permanecen, en efecto, moitos dos elementos que definen a obra de Lois Patiño e o seu carácter poético, mais tamén son perceptíbeis variantes salientábeis. A inclusión da palabra e máis a redución do tamaño do cadro, aquí desprovisto de texturas pictóricas, son se cadra as máis rechamantes. Sen renunciar definitivamente ao uso de planos de grandes dimensións, este xeral achegamento ás escenas glosadas establece un equilibrio entre a figura humana e a paisaxe, desprazando o protagonismo que aniñaba na segunda cara a primeira. Conservando a súa importancia o escenario, a figura humana que o ocupa cobra agora notábel protagonismo, enfatizado ademais

pola concesión do suplemento da palabra. Unha palabra próxima, en primeiro termo, en aparente contradición coa distancia da figura humana no plano, no obxectivo de trasladar un discurso simultáneo enunciado pola forza épica da natureza e o íntimo e persoal punto de vista dos seus habitantes. Así mesmo, a intervención humana, tanto no ámbito do laboral como do ocio, diminúe o carácter romántico da paisaxe, devolvéndolle a súa condición de entorno natural. E, fendido o silencio e desprazada a música (cara o cometido de subliñar transicións) pola expresión oral, o tempo vese alterado. O ritmo acelera e a imaxe perde o carácter descritivo, presente nunha boa parte das outras pezas, ao tempo que se carga de narratividade e esvaece a súa compoñente hipnótica.

Lois Patiño, quen á súa natural timidez, suma o talento de non recusar falar de “cociña”, de desvelar procedementos retóricos e métodos de traballo, afirmaba con certa ironía na súa recente intervención no CGAI, cando a presentación deste filme, que, logo de recibir o Premio do Público no Festival dei Popoli, de Florencia, albergara por un momento a sospeita de ter realizado a súa peza máis comercial³. E non lle falta razón: lonxe de ser esta unha película de salas (non se fixo o mel para a boca dos distribuidores...), sen menoscabo das súas calidades fílmicas, *Costa da Morte* é o seu filme máis asequíbel, máis próximo á sensibilidade e ás capacidades perceptivas do público medio. A isto non é allea a presenza da palabra, un elemento sempre tranquilizador, fronte ao silencio, en todo relato audiovisual. As máis das veces fóra de boca, a palabra dos paisanos (sexan os da imaxe ou outros, que máis ten) traslada, como se dixo, aquí á narración as súas consideracións sobre o entorno natural ao que pertencen. E é coa presenza da expresión oral, nomeadamente coa palabra requirida ex profeso para o relato, cando se orixinan os efectos máis controvertidos do filme. Agás a escena onde a palabra é sincrónica coa imaxe, onde dos dous interlocutores un é un paisano ilustrado (e que dalgún modo funciona como “gancho”), o resto das conversas son no que cadra (un pouco de todo) e primordialmente en castelán; un castelán, claro está, inzado de modos expresivos (morfolóxicos, fonéticos, sintácticos) da lingua materna, na que se estrutura o pensamento, o galego. Emerxe aquí, por se non aboiase permanentemente, o fenómeno lingüístico da diglosia. Formulaba Patiño no referido coloquio, a instancias dunha moza interesada na cuestión, o seu lamento, explicando que nesas solicitadas declaracións pedira aos paisanos que se expresasen en galego, detallando que el vivira desde neno en Madrid e non o falaba, pero que o entendía perfectamente. Un convite as máis das veces estéril, se ademais a intervención falada se vai producir ante unha cámara ou un magnetófono. E resulta curioso observar os resultados: os atrancos expositivos dos intervenientes, unidos á enunciación da ringleira dos coñecidos (cando menos para os da “casa”) tópicos sobre a orixe de tan desconcertante denominación toponímica, producen a risa do espectador. Unha risa que non deixa de ser, cando menos, sospeitosa. De que ri o espectador? Das eivas duns paisanos para expresar nunha lingua o que están a pensar noutra? Da súa incapacidade para formular un mínimo discurso coherente e documentado sobre a lenda da terra que habitan desde o berce? E unha derradeira pregunta: que pasou pola cabeza da interlocutora, xeralmente galegofalante, para formular unha observación doente por non usaren os paisanos nas intervencións a súa lingua, facendo ela outro tanto na meirande parte da súa alocución? Fica certamente probado, por se aínda houberese dúbida, que o innato poder de sedución do autor deste fermoso filme non se limita só á súa condición de cineasta.

3. No sentido adxacente: comprensíbel, popular, etc.

Ángel Santos Termar do tempo

Algunhas consideracións arredor dun autor, os seus filmes e a sesión que o Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI, lle dedicou no tempo posterior á andaina infausta da pandemia.

Para ben e para mal, a opción cinematográfica das conversas a medias, de carentes ou escasas expectativas dramáticas (por veces circulantes por camiños desacostumados), que propoñen á audiencia non saber máis do que a(s)/o(s) protagonista(s), que a convidan a camiñar cando a el(es)/a(s) na súa andaina, ou que mesmo renuncia á figura protagónica, deixa polo camiño unha chea de espectadores/as afeitos/as ás normas narrativas clásicas e dispostos/as a non investir un minuto e seguir asistindo a algo que non acaban de entender. Absolutamente desinformadas, non deixan de ser xentes preguiceiras que ao pouco de ter comezado a proxección abandonan a sala na escuridade como alma levada polo díaño, ou, coñecendo de antemán a figura responsable da dirección, escollen para esa ocasión outro modo de divertimento. Porque o cine é, entre unhas cantas outras cousas, un divertimento. E na escolla do brinquedo co que pasar o tempo, como noutras ordes da vida, hai con todo o dereito xente de toda condición.

A mesma óptica, diferente paisaxe

A estas dúas partes que compoñen un amplo espectro de público -a que a un perfil cultural baixo suma unha actitude nugalán, ou, a máis informada, que tan só estima a época dourada do cinema clásico- úneas a decisión firme de utilizar a mesma óptica para se achegar a filmes de tan diferente fasquía, de negar que o cine é unha expresión que, como as outras artes, está suxeita á evolución da súa linguaxe. Para ben e para mal. Para ben porque deixa ver no cinema a súa condición de ser vivo, que turra da audiencia, estimula a súa curiosidade e

provoca a súa capacidade de atención, tratándoa como un ente adulto; e, para mal, porque o sector máis recalcitrante, obstinado na súa porfía, non pasa pola billeteira nin se asoma a outras xanelas onde poder contemplar estes filmes diferentes e tan precisados de recuperar os seus investimentos, sempre ben máis cativos que os das grandes produtoras.

O CGAI, Centro Galego de Artes da Imaxe, sen esquecer a súa atención aos clásicos, dedica unha boa parte da súa programación a este cine máis minoritario, que trata de reproducir a vida dun modo menos espectacular e se dirixe á audiencia con maior respecto. Para iso é a Fimoteca de Galicia. Un cine cuxas/os autoras/es optan por lle entregar aos/ás espectadores/as o filme aberto, carente de verdades absolutas e certezas manifestas, ripándolles as orelleiras e convidándoas/os a ser co-relatores/as do que nel se conta e/ou se deixa de contar.

Preocupacións recorrentes

A este modelo cinematográfico pertencen *O Cazador* e *Las altas presiones*, da autoría de Ángel Santos Touza, que o CGAI vén de recuperar (13/03/2021) dentro do espazo *Off Galicia* para conmemorar o décimo aniversario do acuñamento do termo Novo Cinema Galego (NCG10).

Pontevedrés de nacemento (Marín, 1976), licenciado en Historia da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela (USC) e diplomado en Dirección Cinematográfica polo Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), Ángel Santos é un dos realizadores máis interesantes dos que hoxe ofician en Galicia. *O Cazador* (2008) é a súa segunda curtametraxe, logo da diplomatura en 2002; e *Las altas presiones* (2014) a súa segunda e, polo momento, última longametraxe. Entrambos títulos, ademais da súa primeira longa, *Dos fragmentos / Eva* (2012), median diferentes pezas en soportes diversos e de variada duración que revelan as súas preocupacións temáticas e narrativas recorrentes, perceptibles en maior ou menor medida en todos os seus traballos: as relacións persoais, o universo dos sentimentos, o camiñar do tempo..., a adecuada escolla de escenarios e intérpretes, a dirección de actores (e actrices), a fuxida de diálogos explicativos, o preciso sentido do encadre, a función dramática do tempo, o conxunto da posta en escena, as lindes e frotamentos do documental coa ficción... Intereses e propósitos que estando nas intencións de moitos/as realizadores/as non sempre aparecen nos resultados dos seus traballos en cuxos títulos de crédito figuran como responsables da tarefa de dirección.

Elegancia artística

Tirada do conto homónimo de Antón Chéjov, *O Cazador* estruturase en tres partes -O conto, Os intérpretes, A ficción-, independentes e complementarias, nas que se presenta un orixinal e brillante exercicio que ilustra con sutil vocación didáctica e elegancia artística o proceso de adaptación: a lectura unipersonal en alta voz do relato literario, o ensaio escénico dos intérpretes e a solución adoptada ou versión especificamente cinematográfica. Contido nunha espléndida fotografía, tanto en interiores como exteriores, o filme cumpre á perfección con todos os preceptos antes enunciados para nos trasladar sen dramatismo, con inqueda frialdade e riqueza expresiva ao aldraxante estado de desamparo, desprezo e submisión ao que unha muller é levada polo seu home.

Un retorno revelador

Con guión orixinal do propio Santos e Miguel Gil, *Las altas presiones*, goza igualmente dunha adecuada fotografía (se cadra unha miga irregular) na que

se envolve a andaina do retorno circunstancial á súa cidade dun home xove. Provisto dunha pequena cámara videográfica, o home grava imaxes no amplo interior dun edificio ruinoso que semella unha antiga nave industrial. Xa en zona urbana, atópase cun vello amigo e quedan de se chamar, toma algo nun bar e observa aos paisanos, filmaos con prudencia, brevemente... Aos poucos, no seu seguimento, iremos sabendo que se chama Miguel e reside fóra de Galicia, se cadra en Madrid, onde se move no ámbito da actividade cinematográfica, e que está en Pontevedra co encargo de localizar escenarios para un novo filme que, afirma, non dirixirá el, cometido do que non tarda en se desentender para orientar a cámara cara outras manifestacións da vida que o arrodea. Nos sucesivos movementos en reencontros con amigas/os, irémoslle descubriendo o peso dos sentimentos encontrados, o desexo de se avir cos escenarios dos anos mozos e unha certa sensación de estrañeza e desacougo de se volver encontrar neles, se cadra a crise da entrada nos cuarenta. Vai tomando conciencia dos efectos do camiñar do tempo nas persoas e nas cousas; descubriendo que non todo é igual a como el o tiña estabulado. Tampouco a súa situación na súa actual cidade de residencia semella estar moi boiante. Este conxunto vital insatisfactorio e o desexo de atención cara a súa persoa lévano mesmo a cometer algunha torpeza. Por cabo, no medio deste revelador encontro coas paisaxes de tempos idos, unha raiola de esperanza preséntase no seu horizonte próximo.

Escenarios e estados de ánimo

Ademais das sinaladas ao comezo destas consideracións, *Las altas presiones* ofrece as virtudes de logradas atmosferas, tanto en escenas esenciais como circunstanciais, ao que contribúe a función dramática dos lugares da acción. Cometido este que, sen pasar nunca inadvertido, resulta nomeadamente patente entre o estado de ánimo do protagonista e a fasquía dalgúns dos escenarios, xustamente os que abandona por dalgún modo verse reflectido neles. Porén, acaba retornando, e será nesa nova tentativa de concordia onde atope un pretexto que o encamiñe cara un posible cambio vital. Unha idea que emana da ambigüidade, estimulante e provocadora, do plano final do filme.

Circunstancias da sesión

A interrogante do cineasta pontevedrés, manifestada na súa presentación virtual (certamente interesante) referida á esperanza de que detrás da cámara -diante da pantalla- estivese alguén, razoablemente fundada no retraimento orixinado pola crise sanitaria e a conseguinte limitación do aforo da sala de Durán Loriga, ten unha resposta pouco estimulante. Cinco persoas: tres mulleres e dous homes. E, non tiña rematado aínda a segunda parte de *O Cazador*, cando o outro home decidiu abandonar. Sabido é que a programación do CGAI ten desde hai un tempo un público notablemente ecléctico, xa antes referido. “A entrada é economicamente accesible (agora gratis), dentro vai menos frío do que fóra, a ver que poñen hoxe, se non me gusta, marchó”: son as recorrentes consideracións dunha parte del. Coñecido espectador habitual, o desertor responde con fidelidade a este perfil.

Rematada a proxección, nada indicou que as mulleres non saísen satisfeitas. E a un só lle queda constatar que a súa presenza viña motivada polo desexo de repasar: o primeiro filme estaba fóra de toda dúbida; o segundo pedíame unha segunda volta. E a conclusión é que da vez anterior non debía ter a tarde adecuada para me achegar a esta historia entre o desacougo e a esperanza. Puidese ser tamén que hai filmes que, como os bos viños, melloran co tempo.

A ferida profunda da saudade

“Nada hai comparábel ao rostro humano. É un territorio que un nunca cansa de explorar”.

C. T. Dreyer

Unha parella na trintena encóntrase nunha cidade para pasar unha fin de semana xuntos. E o que se supuña ía ser unha feliz estadía acaba por se converter nunha sucesión de desencontros e insatisfaccións que levan a interrompir o acordo e a se despedir antes do previsto. No seu deambular, inesperadamente, a muller atopa unha nova compañía masculina, un mozo máis novo, co que establece unha puntual e singular relación, á que non é alleo o recordo do infortunado episodio anterior. Este é o magro fío argumental no que se sustenta *Dos fragmentos / Eva* (2012) primeira longametraxe de Ángel Santos.

A operación de apreixar coa palabra escrita un universo de imaxes e sons, de facer a viaxe inversa da habitual no proceso da construción cinematográfica - da película no papel á película da cámara e a “moviola” - resulta en certo modo imposible, mais tamén apaixonante polo que ten de tentativa de se apoderar do obxecto fílmico, de esnaquizalo e volvelo recompoñer para descubrir como traballa, o porqué do seu funcionamento. Mais fique aquí - no limiar e o conxunto narrativo seguinte - este, malia que torpe, esforzado achegamento, que permite observar como a presentación da historia anticipa con elocuencia as formas, o tempo narrativo, as regras de xogo que o propio filme propón para a súa lectura.

Dos fragmentos Eva - Segmentación

Un retrato de muller. Dous perfís masculinos. Unha historia de amor clandestino, un pautado encontro afastado do cotián, unha dúbida, unha intromisión tele-

fónica, un desencanto. A aceptación, no entresoño da madrugada, da sedutora incitación do obxecto amado. Un paseo pola cidade histórica, un percorrido polos escenarios do pasado. O hermetismo, a inhibición e a comodidade do non compromiso. Unha insatisfacción recorrente, a angustia existencial, novas dúbidas, retraementos e silenzos. O interese do que se di, a importancia do que se cala. Unha fin de semana frustrada e frustrante. Un desencontro, unha ruptura amorosa, unha despedida.

O desexo - racional ou inconsciente - de recuperar espazos compartidos. O cine dentro do cine. Un encontro inesperado. Un xove enxeñoso, ocorrente e divertido, interesado no misterio feminino. Unha muller pairando no mar do desencanto, un ser mergullado na mágoa da perda. A naturalidade e a perspicacia como recursos da seducción. Unha noite diferente. Unha presenza ausente, un estar coa cabeza noutro sitio; a procura do equilibrio entre a acción e a reflexión, a franqueza, a espontaneidade e a tenrura, cualidades para a comunicación. Un novo desencontro de emocións, o inusitado tremor da música, a beleza fronte ao horror, a beleza e o horror, obra do ser humano. Un novo reencontro na noite cos espazos do amor e o desacougo. A semantividade dos escenarios da vida. A entrega da tribulación e o desamparo ao cobertor da noite. O retorno á cidade ao albor dun novo día.

E, nunha nova destilación: o tremor da expectativa, o esperanzado encontro, a primeira decepción; o poder do desexo e a paixón; itinerancias, acordos e trasacordos nun novo día e unha obrigada separación; un novo, engaiolador e inoportuno encontro, un desacordo de intereses, unha sorte de expiación panteísta. Un limiar, un subseguinte tramo narrativo e dous “fragmentos” a través dos que a nosa protagonista efectúa o seu itinerario vital desde un presente solitario e esperanzado cara a ferida profunda da saudade. Sobre isto todo versa a historia de *Dos fragmentos / Eva*.

Unha historia que principia nun mosteiro, coa súa imaxinería relixiosa en proceso de restauración, transita por unhas instalacións aeroportuarias, un hotel, e deambula por unha antiga librería, un edificio público en fase de rehabilitación dos seus espazos interiores, unha exposición fotográfica, un antigo camposanto convertido en lugar de ocio e esparexemento, un centro cultural, cafés e bares diversos, viais e travesías históricas, rúas en obras... Escenarios en ocasións “baleiros”, que os personaxes ocupan oportunamente para os dotar de sentido; espazos espidos, lugares en transformación. Ambientes sonoros que con frecuencia insisten tamén na mesma idea de cambio e renovación, que latexan en nós coma un eco do corazón desolado da nosa protagonista.

Unha historia sustentada nunha estrutura narrativa precisa e rigorosa, construída co manexo proverbial do ritmo interno, da xusta relación entre espazo e tempo, da correspondencia xusta dos personaxes co seu entorno, alén da súa beleza, espazos significantes - sempre significativos -, apañados con primor e pulcritude pola luz reveladora de Alberto Díaz “Bertitxi”. Unha composición visual en completa sintonía co espazo sonoro, elaborado por Xavier Souto, no que a música, asinada por W., de modo oportuno, anticipa, subliña, define, substitúe, cumpre coa súa función no seu sentido máis nobre sempre, e interactúa cos outros elementos sonoros producindo resultados altamente estimulantes.

Con delicadeza e exquisitez inusuais, por medio dun rexistro formal esteticamente impecábel, Ángel Santos indaga no complexo mundo das emocións, se cadra un dos desafíos da realización cinematográfica que ofrece maiores atrancos, efectúa unha incursión na soidade e establece unha sorte de xeometría das

paixóns, unha cosmografía dos sentimentos encarnada na figura dunha muller e dous homes. Tres diferentes tipoloxías humanas, tres intérpretes en estado de graza - Iria Pinheiro, Isak Férriz, Fernando Tielve -, dirixidos con singular intuición e sabedoría.

Sen renunciar definitivamente ao narrativo, o filme adopta unha disposición fragmentaria. Equilibrada combinación de fragmentos breves con medidos planos-secuencia, na que conviven en perfecta harmonía escenas previamente concibidas con situacións atopadas. Fragmentos visuais e sonoros, distantes no espazo e no tempo, que trasladan sutilmente ao espectador a función de establecer entre eles relacións e sentidos, nun respectuoso convite a ser partícipe activo do relato. Unha participación que moi ben podería dar lugar a percepcións dalgún modo informativa, segmentada e intencionadamente fráxil, se propón como unha caste de cheque en branco que o espectador debe cumprimentar ao seu xeito. Un procedemento narrativo que acada a súa máxima expresión na secuencia na que Eva e Manuel escoitan na casa deste a aria enteira *Un bel di vedremo*, de *Madama Butterfly*. Dous personaxes, dous estados de ánimo, dúas expectativas, un coñecido fragmento musical.

Un anaco de música do que se tira un dobre significado. Un canon de beleza ao que, malia o seu recorrente uso cinematográfico, Ángel Santos, nun benfadado atrevemento, extrae un novo valor (semellante ao que posúe na súa orixe), cal é o de facer del e da situación no que se insire a caixa de resonancia de todo o anteriormente narrado, construíndo á vez un tempo de emoción profunda, que sen reparo se pode situar entre os momentos máis intensamente emotivos da historia do cine.

Dos fragmentos / Eva é a longametraxe de ficción máis fermosa de cantas todas até o momento se produciron e realizaron en Galicia. Unha película á que, con todo dereito, como propuña Bresson, podemos chamar bela porque dá unha idea elevada do cinematógrafo.

Un bel di, vedremo

Levarsi un fil di fumo

Sull'estremo confin del mare

E poi la nave appare

Poi la nave bianca

Entra nel porto

Romba il suo saluto

Vedi? È venuto!

Io non gli scendo incontro, io no

Mi metto là sul ciglio del colle

E aspetto, e aspetto gran tempo

E non mi pesa la lunga attesa

*E uscito dalla folla cittadina
Un uomo, un picciol punto
S'avvia per la collina*

*Chi sarà? Chi sarà?
E come sarà giunto
Che dirà? Che dirà?
Chiamerà Butterfly dalla lontana*

*Io senza dar risposta
Me ne starò nascosta
Un po' per celia
E un po' per non morire
Al primo incontro*

*Ed egli alquanto in pena
Chiamerà, chiamerà
"Piccina, mogliettina
Olezzo di verbena"¹
I nomi che mi dava al suo venire*

*Tutto questo avverrà, te lo prometto
Tienti la tua paura
Io con sicura fede
L'aspetto*

1. Reférese á verbena *officinalis*, pranta, principalmente tropical, da familia das verbenáceas, comunmente coñecida como "Herba sagrada". Outras traducións máis libres falan de "aroma de laranxas", expresión, malia a distancia literal, paradoxalmente máis dentro do contexto.

As Xornadas do Cine en Ourense Oportunas e necesarias

Nos ordes todos da vida hai un comezo, un primeiro momento. A actividade, na década dos anos 60 do século pasado, do Equipo Lupa, en Santiago, do Equipo Imaxe e dos membros máis significativos do Club Cine Amateur, así como de individualidades (Enrique R. Baixeras, Miguel Gato e Antonio Simón) na Coruña, do Cine Clube Valle Inclán e do Grupo Cinematográfico do Círculo das Artes, en Lugo, de Eloy Lozano, en Ourense, e de Rafael Luca de Tena en Vigo, alén das súas propias características e intencións, pon de manifesto que, aínda que con retardo, tamén a Galicia tiña chegado o fenómeno cultural do cinema amateur. Mais nunca é tarde... e esta dedicación acaba dando paso na década seguinte ao uso de cámaras tomavistas máis complexas e de maior tamaño, 16 e 35 mm. Estábanse dando, aos poucos, os primeiros pasos cara ao nacemento do Cine Galego. Dun cine nacional, xestado aquí e maiormente cos nosos medios. Falado en galego e con vocación narradora de historias de nós e atinxindo dalgún modo á nosa realidade.

Existían daquela tamén concursos, certames, festivais onde participaban os filmes que se ían sucedendo. Na Coruña, en Lugo, en Vilagarcía, ademais dos doutras latitudes. Pero, alén destas presentacións e esporádicos coloquios, faltaba un lugar onde os facedores destes filmes se puidesen coñecer e conversar. Un espazo de encontro e reflexión. E non tardou en agromar. Foi en Ourense, en 1973, véñse de cumprir o seu aniversario número 50, da man do Cine Clube Padre Feijoo, daquela presidido por Xosé Paz. E así, cun equipo de traballo (David Cortón, Segismundo Bobillo, Alfonso Sánchez Izquierdo, ademais doutros colaboradores) coordinado por Luis A. Pousa, a proposta botou seis anos cumprindo con eficacia o seu cometido de agora, no que a teoría e o debate tiñan nomeado protagonismo. Con esta significativa progresión no marco do lingüístico e o xeopolítico: *Semán do Cine en Orense, II Xornadas do Cine en Orense, III, IV, V Xornadas do Cine en Ourense, VI Xornadas do Cine das*

Nacionalidades e Rexións. Unha breve e intensa singladura chea de esforzos, experiencias, aprendizaxe, e bos momentos. Todo estaba por facer e esta plataforma foi de grande, activa e valiosa axuda. Nas lamas todas hai sempre poeiras precedentes.

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CINEMA E ESCOLA

Cine e Ensino

O caso español: Breve percorrido histórico

Tal vez, algún dos aquí presentes teña asistido nalgunha ocasión a unha conversa na que se fala de cine e en concreto dunha película que, lonxe de espazos abertos, paisaxes e solpores, concentra o decurso da súa historia en interiores. E alguén alude á fotografía, á cualidade visual do filme, e algúns dos contertulios óllanse entre si como preguntándose: “de que fotografía está a falar este?”

Sirva este breve episodio como limiar da exposición na que tentarei facer unha panorámica sobre os procesos e tentativas da incorporación do cine ao ámbito do ensino, tanto como ferramenta de axuda para a transmisión de coñecementos como materia de aprendizaxe de seu, en si mesma; unha panorámica na que tamén se incluírán algúns aspectos da natureza do cine e da relación que se establece entre este e o espectador.

Se ben existe material audiovisual de carácter didáctico, especificamente creado para tal fin, o cine, a produción cinematográfica en xeral, non ten ese cometido. Malia todo, ou precisamente por iso, o cine é unha escola de aprendizaxe. É precisamente o seu carácter de expresión allea, independente do mundo do ensino regulado o que lle concede esa condición. Se cadra ten algo que ver nisto iso de que os humanos somos o espírito da contradición, e por tanto máis proclives a aprender coas cousas, cos obxectos de información que non presentan un marcado carácter pedagóxico ou didáctico.

Patrimonio cultural

No decurso do I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado en Madrid no 1978, no marco da recién estreada democracia, estableceuse para o cine a seguinte definición: “O cine é un ben cultural, un medio de expresión artística, un feito de comunicación social, unha industria, un obxecto de comercio, ensino, estudo e investigación. O cine é, xa que logo, unha parte do patrimonio cultural de España, as súas nacionalidades e as súas rexións”.

E por tanto - podemos engadir -, unha parte do patrimonio cultural de calquera comunidade, grande ou pequena.

O cine é a manifestación máis importante do século XX e polo momento atreveríame a dicir que, dentro das súas novas formas de relación co espectador, tamén do S. XXI. O cine fai parte do acerbo cultural dos pobos, agora máis que nunca, na sociedade da comunicación, da información e a imaxe (TIC), e constitúe unha eficaz ferramenta para aprender a coñecer, aprender a facer, aprender a vivir e aprender a ser, os catro principais puntos de apoio do ensino.

De curiosidade científica a espectáculo

O cine nace como unha curiosidade científica, iníciase como documental e triunfa socialmente como ficción. Os antecedentes do cinematógrafo teñen todos carácter científico. No ano 1826, Nicephore Niepce obtén a primeira imaxe fotográfica. Posteriormente, Louis Daguerre, Henri Fox Talbot e John F. Herschel melloran o procedemento descuberto por Niepce; en 1829, o físico belga Joseph-Antoine Ferdinand Plateau presenta a tese doutoral sobre as características da visión que se debían ter en conta para se producir no suxeito perceptor a ilusión de movemento, o que se denomina “a persistencia retiniana”; entre 1872 e 1878, Edgard Muybridge traballa nun dispositivo para tomar series de fotografías no obxectivo de estudar o movemento do cabalo. Dous anos e pouco despois (1882), Etienne Jules Marey perfecciona un fusil fotográfico que ao apretar un gatillo expón á luz placas fotográficas de modo consecutivo, cumprindo así o obxectivo proposto por Muybridge de estudar visualmente o desprazamento de animais e persoas. O historiador Georges Sadoul considera a Etienne Jules Marey o precursor do cine científico.

En 1889 (11 anos despois), Thomas Alva Edison (en colaboración con William Kennedy Dickson), mirando de conseguir imaxes animadas sonoras a partir do seu fonógrafo, descobre o Kinetoscopio, un aparello que se ben permite proxectar películas flexíbeis de breve duración (15 metros), estas nada máis poden ser vistas a través dun visor por un único espectador. Malia súa insatisfacción, xa que non dá cumprido co seu obxectivo de incorporar o son, Edison comercializa o seu invento en 1894. Paralelamente, en Franza os irmans Auguste e Louis Lumière andan a probar o seu invento denominado Cinematógrafo, que por cabo presentan oficialmente en París o 28 de decembro de 1895 no Grand Café, do Boulevard des Capucines. Os franceses gañaban así a dianteira ao inventor norteamericano, cun artiluxio que permitía a contemplación colectiva das imaxes en movemento, fronte á visión individual, e que ademais axuntaba na mesma máquina tres funcións primordiais: a de cámara, a de reveladora-impresora e a de proxector.

Cine e espectador: percurso histórico

A relación do feito cinematográfico co espectador ten experimentado mutacións diversas no seu percurso histórico. Resulta, logo, pertinente dedicar un tempo desta exposición a certos aspectos da especificidade da linguaxe cinematográfica e ao seu particular xeito de entendemento cos seus naturais destinatarios, os espectadores.

A esencia do cinematógrafo foi obxecto de preocupación desde os primeiros momentos do invento. Os irmáns Lumière definírono como “inscripción de movemento”, entretanto Edison fíxoo como “visión da vida”.

Con posterioridade, Mc Luhan (1968), en referencia aos aspectos máis materiais do artiluxio, subliña que a película cinematográfica non é outra cousa que un

carrete que contén material transparente e flexíbel sobre o que se fixa unha serie de fotos, recollidas pola cámara tomavistas e que, ao seren proxectadas sobre unha pantalla branca dan lugar a aparición dunha escritura visual que semella realizada coa materia prima proporcionada polos propios obxectos do mundo real.

Christian Metz (1968) sinala que o cine exerce no espectador unha sensación moito máis marcada que outros espectáculos, que este experimenta a impresión de estar asisitindo ao mero desenvolvemento da realidade ante os seus ollos.

Pola súa parte, Jean-Louis Baudry (1975) realiza especial énfase na situación do espectador ante a proxección dun filme, comparando aos espectadores das salas escuras cos cautivos da caverna de Platón.

É dicir, suxeitos relativamente pasivos, nunha inmovilidade forzosa, en superposición sensorial e vixilancia crítica. Ou sexa, a situación do neno na “fase do espello”, constitutiva da función do eu, da que fala Lacan (1971).

E son estas consideracións as que levan a estes mesmos autores, Baudry (1975) e Metz (1979), a establecer a existencia no suxeito-espectador cinematográfico do que Freud denominou nos seus estudos sobre a mente humana “dobre identificación”, e a formular unha sorte de xerarquías sobre este particular. Así, a “identificación cinematográfica primaria” é a que o espectador establece coa cámara, por medio da que se identifica a si mesmo en tanto ollada. Unha ollada que pertence a unha cámara que xa ollou antes o que el está a ollar agora e que por tanto o sitúa nunha posición de privilexio, de omnipotencia, de omnisciencia, no lugar do propio Deus.

O espectador nunca perde a conciencia de estar ante un espectáculo. Por un lado, sabe que está ante un artificio, nunha situación pasiva e externa, e por outro identifícase de seu. Sen embargo - afirma Metz -, esta autopercepción como suxeito trascendental non se obstaculiza co mecanismo através do que o imaxinario percibido se reconstitúe como continuidade no seu interior, no interior do propio suxeito.

E ao pé desta “identificación primaria”, existe unha “identificación secundaria”, que é a que o espectador establece con tal ou cal personaxe da ficción cinematográfica. E este mecanismo de identificación, en contra do que se podería pensar, ten menos que ver coa consecuencia da relación psicolóxica que o espectador establece cos personaxes que cun efecto estrutural. É dicir, a “identificación secundaria” provén do feito de que o espectador encontre en cada momento do relato o seu lugar adecuado. En consecuencia, a “identificación secundaria” é susceptible de circular dun personaxe a outro no decurso do relato cinematográfico. Unha rotación que determinan catro procedementos de produción de sentido propios da linguaxe audiovisual: a selección progresiva de puntos de vista, a escala de planos, as angulacións e, de modo especial, as olladas; as olladas dos personaxes (ou, por mellor dicir, dos actores), que son as que en todo momento conducen a ollada do espectador.

E para concluir con esta veta sobre os mecanismos de percepción na relación filme-espectador, cabería enumerar tamén á denominada “identificación primordial co relato”, sobre a que se teñen detido entroutros autores Jacques Aumont (1983). Esta identificación é previa á “identificación secundaria” e non é só patrimonio do cine; é dicir, pertence asimesmo ás artes narrativas todas, e ten como base a analoxía existente entre as estruturas fundamentais de todo relato e a estrutura edípica formulada por Freud. Daí que se diga que todo

relato exemplifica o conflito básico entre o desexo e a lei.

O caso español: algúns datos

En España, concédese por primeira vez importancia e interese ao cine científico e educativo no marco da Ditadura de Primo de Rivera, en 1912, por iniciativa do Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, coa constitución da comisión encargada de estudar a implantación do cinematógrafo na escolas nacionais. Dezaioito anos despois, no verán de 1930, a instancias do Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (organismo con sede en Roma, constituido en 1928 baixo os auspicios da Sociedad de Naciones, e que ten como órgano de expresión a “Rivista Internazionale de Cinema Educatore”), créase en Madrid o Comité Español de Cinema Educativo, iniciativa que non vai máis alá da súa representación institucional, carecendo de toda repercusión na práctica educativa. Meses máis tarde, na primavera de 1931, xa no marco da II República, fúndase o Patronato de Misiones Pedagógicas, unha realización da Institución Libre de Enseñanza que, xunto con outras expresións artísticas, fará uso do cine documental no seu labor culturizador da España rural. Pero as limitacións non son poucas, apenas existe produción propia e a maioría dos filmes proceden do estranxeiro e principalmente dos EEUU. En torno a isto, na súa obra (1977), “El cine sonoro en la II República. 1929-1936”, Román Gubern explica:

“La República liberal y laica se ocupó, en efecto, de la enseñanza y de otros sectores de la cultura popular. Entre 1931 y 1933 creó 13.480 escuelas y en 1931 impulsó también las Misiones Pedagógicas itinerantes. En un clima de auge de los Ateneos Populares, de las bibliotecas circulantes, de los grupos teatrales de vocación popular (La Barraca de García Lorca, El Búho de Max Aub, el TEA de Rivas Cherif, etc.), el cine, que era el medio hegemónico de la comunicación de masas, fue abandonado al control del capital privado y sojuzgado a las leyes comerciales de la oferta y la demanda, así como a los intereses ideológicos de la derecha conservadora y clerical. No debe extrañar, por lo tanto, que la politización republicana de otros medios culturales contrastase con el conformismo, cuando no con el camuflamiento social, operado por el espectáculo cinematográfico”.

E como contrapunto a este panorama un tanto desolador que retrata o historiador catalán, no ano 1935 o Ministerio de Agricultura da República crea a súa Sección de Cinematografía que consegue producir con continuidade filmes divulgativos sobre diversos aspectos do mundo agropecuario.

Case 20 anos máis tarde, na nova orde política imposta militarmente por Franco, créase en 1954 a Cinemateca Educativa Nacional, dependente da Comisaría de Extensión Cultural, organismo á súa vez pertencente ao Ministerio de Educación Nacional. Esta Cinemateca chegou a dispór dun nutrido fondo de títulos que os centros educativos podían solicitar en réxime de préstamo.

No ano 1968, o réxime ditatorial do xeral Franco emprende unha reforma no seu aparato administrativo: créase a Ley General de Educación e a Comisaría de Extensión Cultural desaparece, sendo substituída nas súas funcións polo Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, entidade que confecciona un novo catálogo de películas e incorpora a facultade de nunha certa medida poder tamén producir. Na década seguinte, o Instituto Nacional de Ciencias de la Educación crea unha filмотeca educativa que chegará a ter

unha notábel importancia.

A iniciativa privada

Sucesivamente, nas dúas décadas seguintes, os 80 e os 90, nada muda no ámbito institucional a propósito da cuestión que nos ocupa. Con todo, cómpre subliñar movementos no ámbito da iniciativa privada.

En 1970, nace en Barcelona “Drac Magic”, un colectivo dedicado fundamentalmente ao estudo e divulgación dos audiovisuais e a súa utilización en diversas actividades educativas, sociais e culturais. Unha das súas áreas preferentes de actividade é a representación da muller nos medios de comunicación audiovisual e a súa presenza como autora no campo da realización e a crítica.

Pola súa parte, o Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, de Gijón, a partir de 1982, incorpora ás súas actividades paralelas as Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, unha iniciativa que nace da man de diversas persoas e colectivos implicados na cuestión, entre os que está a referida entidade catalana. Nesta edición, a vixésima do festival, queda constituida a Oficina Permanente de la Pedagogía de la Imagen (OPPI), que se encargará de coordinar e organizar as próximas edicións das xornadas. As súas primeiras conclusións resultan rotundas: “Ni las Facultades de Ciencias de la Información, ni las de Ciencias de la Educación, ni las de Bellas Artes, ni las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado, ni siquiera a un nivel más elevado los ministerios responsables, han dado muestras de tener una mínima preocupación en este campo pedagógico.”

No marco da seguinte convocatoria do encontro cinematográfico asturiano (1983), ten lugar a segunda edición das Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, nas que se abordan cuestións como a natureza da imaxe, os niveis de comprensión, receptividade e impregnación do neno ante a imaxe ou a situación do ensino da imaxe dentro das escolas de formación de profesorado. As terceiras (1984), que contan coa presenza de expertos na materia de diversos países europeos, dedican especial atención á indefensión do neno ante os contidos dos espazos infantís da TV. Logo de cinco días de intenso debate, as conclusións destas terceiras xornadas centran a súa atención en TVE: “La programación infantil y juvenil de TVE, salvo excepciones muy aisladas, se circunscribe al modelo de sociedad dominante. Reproduce los roles marcados por los grandes bloques de la programación para adultos e impone la competitividad como único medio de realización personal y promoción social”. Polo que se lle propón ao ente público que investigue “en colaboración con grupos interdisciplinarios de sociólogos, psicólogos, expertos y educadores en general, fórmulas educativas alternativas, que puedan tener condiciones de diseño y programación similares a las series elaboradas por las grandes cadenas productoras mundiales, cuyos programas son emitidos con regularidad por nuestra televisión estatal.”

Os perigos da televisión privada para a programación infantil das canles públicas foi asimesmo tema de debate nestas terceiras Jornadas sobre Pedagogía de la Imagen, que haberían de ser as derradeiras. Luccía Polcconi, encargada das emisións infantís da RAI, e Hada Haug, representante da cadea norueguesa NRK, coincidían en afirmar que “xaponeses e norteamericanos realizan as súas producións infantís sen escrúpulo ningún.”

En 1986, o xeneral Gutiérrez Mellado crea en Madrid a Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, institución privada sen ánimo de lucro, dentro da que se inclúe a actividade Cine y Educación en Valores.

A experiencia galega

En Galicia, ten especial importancia Pé de Imaxe, estrutura creada en 1998 por Nova Escola Galega e a Escola de Imaxe e Son da Coruña (EIS). Un anual encontro, con sede n´A Coruña, de poñencias, obradoiros e debates, onde especialistas diversos e profesionais docentes se dan cita para tratar as cuestións que atinxen á pedagogía da imaxe e á necesidade da súa inclusión nas aulas. Como é perceptíbel, posúe un espírito moi semellante ao das desaparecidas xornadas asturianas, e se ben é unha plataforma que principiou dezaseis anos despois daquelas, sigue en activo e neste curso celebrará a súa décimo oitava edición.

Neste apartado xenérico de divulgación do cine como medio de coñecemento, e máis concretamente como elemento de axuda no ensino, cómpre asimesmo sinalar a existencia dunha iniciativa pioneira de carácter privado, Rula, Difusora Cultural Galega, xa desaparecida. Nacida n´A Coruña en 1978 (vinte anos antes que Pé de Imaxe), Rula, Difusora Cultural Galega, S.L. ten como principal cometido difundir a produción galega daquela existente, se ben a partir dun certo momento inclúe entre os seus materiais dous pequenos filmes sobre educación sexual. Os seus circuitos foron as agrupacións culturais, comisións de festas e centros de ensino.

En 2008, creado por Estinga, Servicios Sociales, S.L., con sede en Santiago de Compostela, pónse en marcha en Galicia Cinensino, programa de prevención de drogodependencias, que promove e financia a Consellería de Sanidade e o Ministerio do Interior.

Ben é certo que existen outras moitas iniciativas de diversa índole e procedencia encamiñadas ao exercicio da docencia coa axuda do cine -abonda con se armar de paciencia e adentrarse na Rede-; diversos programas e propostas que relacionan o cine coas diferentes materias do ensino - Historia, literatura, lingua, matemáticas... -, e mesmo con outras disciplinas do saber como a pintura, o xornalismo e a comunicación, o medio ambiente..., ou con temas monográficos como as enfermidades, a eutanasia, a Guerra Civil, os cristiáns, Shakespeare, Don Quijote, Xullo Verne, e mesmo o cine dentro do cine. Ben é certo que existen tamén numerosos docentes de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) e Bacharelato que adoitan se axudar nas súas aulas con material cinematográfico diverso. Mais, isto acontece por propia iniciativa, xa que non está regulamentado no currículo escolar.

En definitiva, que, malia as moitas e diversas tentativas, non se pode afirmar que no decurso do tempo se teña creado en España a infraestrutura precisa para a normalización deste apartado do ensino, coa planificación, realización e distribución de películas didácticas de produción propia.

Rango universitario

De diferente modo acontece no apartado do ensino sobre o cine; co ensino que tenta desenvolver sistematicamente no alumnado, tanto a capacidade de comprensión e consideración da linguaxe cinematográfica como o dominio das habilidades precisas para se poder expresar através do cine.

Coa desaparición en 1970 da Escuela Oficial de Cine (EOC), de Madrid, antigo (1947) Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEE), nacen as Facultades de Ciencias da Información, dentro das que se acollen tres especialidades diferentes: Imaxe, Xornalismo e Publicidade. O ensino e a titulación do Cine adquire así rango universitario, ao tempo que perde o seu carácter de aprendizaxe teórico-práctica, propia da súa condición de expresión

industrial. Pasa duns estudos regulados impartidos nun periodo de tres anos e cun carácter eminentemente práctico a outros estruturados nun tempo de cinco anos, nos que a aprendizaxe práctica se ve desprazada por numerosas asignaturas de contido humanístico.

No mes de abril de 1983, o Ministerio de Cultura anuncia ante a comisión correspondente do Senado a existencia dun proxecto para recuperar a Escuela Oficial de Cine e asimesmo introducir unha asignatura de Cine no BUP. O ensino dos audiovisuais nos distintos niveis, desde EGB até a Universidade, estará sustentado no proxecto docente elaborado polo Catedrático da Universidade Autónoma de Barcelona, Román Gubern, segundo encargo da Directora General de Cinematografía, Pilar Miró. Uns proxectos esperanzadores que, como é sabido, nunca se levaron a efecto.

Non será até 1994, cando por decisión da Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, la Sociedad General de Autores de España (SGAE), a Academia de Cine e a Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), se cree a Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Cunha estrutura académica e un plan de estudos moi similar á desaparecida EOC, se ben adaptados aos novos tempos, a ECAM inicia as súas actividades no curso 1995-96 como un centro privado de formación académica que, como indica a súa propia información, “tiene como finalidad la preparación técnica y humanística de los futuros profesionales del cine y del sector audiovisual.”

Por outra parte, dentro do labirinto de titulacións e ciclos, actualmente os estudos de Comunicación Audiovisual pódense realizar en dúas das seis universidades públicas da Comunidad de Madrid: a Complutense e a Carlos III. Pola súa parte, a Rey Juan Carlos realiza postgraos e outras colaboracións coa ECAM.

En Catalunya, a Licenciatura de Comunicación Audiovisual pódese obter na Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra.

Pero, opinión unánime, onde os estudos de Comunicación Audiovisual acadan a máis alta cualificación docente é na Universitat Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona, universidade pública que inicia a súa andaina no curso 1990-91.

En Galicia, esta especialidade académica está nos programas de estudo das Universidades da Coruña (UDC), Santiago (USC) e Vigo (UVIGO), campus de Pontevedra.

Diversos son tamén os centros de carácter privado onde se imparten os estudos de Comunicación Audiovisual: en Barcelona, na Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), adscrita á Universidade de Barcelona, e no Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC). En Pamplona, na Universidade de Navarra. Pola súa parte, a madrileña Universidad Antonio de Nebrija ofrece a posibilidade del realizar o master nesta especialidade.

Asimesmo, a Universitat Oberta de Catalunya (UOC) imparte os estudos de Comunicación Audiovisual na modalidade non presencial, através do seu Campus Virtual.

E, na liña da enunciada “virtualidade”, resulta perceptíbel un incremento nas ofertas de formación audiovisual online, postgraos, cursos a distancia, etc.

Formación profesional

No ámbito da Formación Profesional, no País Vasco existen os estudos de Imaxe

e Son no Inedi/Instituto Superior de Diseño de Bilbao e na Escuela de Cine y Vídeo de Andoain (Guipúzcoa), centro homologado e concertado polo Goberno Vasco; e en Galicia, nas Escolas de Imaxe e Son da Coruña e Vigo.

Pola súa parte, tamén en Galicia, as Escolas de Arte e Superiores de Deseño inclúen diferentes módulos relacionados con fotografía, medios audiovisuais, teoría da imaxe, etc. Catro son os centros existentes na comunidade galega: o coruñés “Pablo Picasso”, o compostelán “Mestre Mateo”, o lucense “Ramón Falcón” e o ourensán “Antonio Faílde”.

Por outra parte, non son poucas e ben importantes, dada a cualificación profesional dos seus docentes, as iniciativas de seminarios, monográficos e cursos de verán que se organizan con frecuencia en distintas cidades españolas da man de entidades como a Asociación Española de Historiadores de Cine, o Patronato Municipal de Cine de San Sebastián, o Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) - nun primeiro momento en colaboración coa Escola de Imaxe e Son da Coruña (EIS), baixo a denominación de “Cero en conduta” - ou máis recentemente a Aula de Cine da Universidade da Coruña, pertencente á Área de Cultura da Vicerreitoría de Extensión Universitaria e Comunicación.

E non sería xusto rematar esta non regulamentada frente de estudo, coñecemento e divulgación do feito cinematográfico sen traer aquí a súa tribuna pioneira: a Cátedra de Cine de Valladolid, que desde 1962 vén realizando os seus cursos de verán. Fundouna o xesuita Carlos María Stelling, creador tamén da Seminci/Semana Internacional de Cine, e é, despois da de Bolonia, a cátedra de cine máis antiga de Europa.

Mais, malia o dito, tamén neste territorio do ensino do cine, existen aínda evidentes carencias que se deixan sentir de modo especial nas áreas docentes de Primaria e Secundaria. E é que agás as Escolas de Imaxe e Son, públicas e privadas, e contados centros de Bacharelato que incluíron o módulo de Audiovisuais, estas ensinanzas están totalmente ausentes para o alumnado dos primeiros estudos regulados, onde como non se ignora a cualidade das bases adquiridas é de vital importancia para o desenvolvemento dos estudos superiores. Mais, tamén para o desenvolvemento na vida, para aqueles que decidan non seguir estudando. Ben é sabido que canto antes se familiarice ao alumnado co hábito de mirar e ver, de percibir e comprender, de establecer relacións de causa-efecto, de cara a se converter en espectadores activos e críticos, antes teremos gañada a batalla da formación de novos públicos.

Así, ademais de saber que a fotografía nun filme - tanto nos espazos exteriores como interiores, alén do que a imaxe mostré - é o resultado do traballo dun profesional adestrado na escritura da luz, saberá tamén que, malia véla toda en continuidade, unha película é unha sucesión de fragmentos de imaxe e son organizados en conformidade cunha estrutura prevista tres veces: no guión, na filmación e na montaxe.

Bibliografía

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNT, Marc. 1996, Barcelona: Paidós. p. 245-288.

BAUDRY, Jean-Louis, 1970, BAUDRY, Jean-Louis. 1970, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité », Communications, n. 23, p. 56-72.

FERNÁNDEZ IBAÑEZ, Juan José e DUASO, M^a Socorro, 1982, “El cine en el aula”, Revista Escuela Española, n. 2636, p. 3

GUBERN, Román, 1977, El cine sonoro en la II República, 1929-1936, p. 51, 224.

METZ, Christian, 2001, EL significante imaginario. Psicoanálisis y cine, Barcelona: Paidós. p. 63 , 64, 65

Webgrafia

<http://www.dracmagic.cat>

Escolas para o cinema, cinema para as escolas: A cultura, motor do rural

Presidido por un fermoso val e integrado por dez parroquias, cun total de arredor de 1.500 habitantes, Ramirás é un concello, cuxo centro neuráxico dista trinta e cinco quilómetros de Ourense, a capital da provincia, e nove de Celanova, cabeceira de comarca e vila de rico patrimonio histórico e tradición literaria.

A medio camiño entre O Picouto e Freás de Eiras, dúas poboacións da parte baixa do val, sitúase un poderoso edificio que leva por nome *Escuelas Concepción Yáñez*. Pertence á chamada arquitectura dos indianos e foi mandado construír por Rogelio García Yáñez, emigrante que fixera fortuna en Argentina, quen en 1936¹ o cedeu ao municipio -espléndidamente dotado de material pedagóxico, entre o que estaba un proxector de 16 mm.- para o exercicio da función docente, cometido que deixou de cumprir nos anos 80. Desde aquela, o grupo escolar, como era coñecido na contorna -grupo porque albergaba tres aulas: párvulos (meninas e meniños), maiores (raparigas) e maiores (rapaces)-, a cargo de tres distintos docentes, permaneceu mergullado no máis fondo dos abandonos, ante a indiferenza das autoridades municipais.

Nos anos 90, o concello realizou unha intervención no lateral esquerdo do edificio, onde se situaba a vivenda do mestre, para instalar a sede da Brigada de Extinción de Incendios.

Arredor do 2016 emprendéronse unhas obras de demolición interior sen ningún outro obxectivo que eliminar divisións e deixar espazos diáfanos.

No ano 2017, o alcalde recibiu en persoa a presentación da memoria do proxecto *Centro Cultural María Agra, Fundación Antigas "Escuelas Concepción Yáñez", Museos das Migracións e do Cinema e o Audiovisual*. Como toda estrutura mu-

1. No percurso da cerimonia inaugural recibíuse a nova do golpe militar de Franco, tinxindo o acto de desacougo e facendo así que o novo réxime autocrático se beneficiara dunha realización da República, goberno nacido do sufraxio popular.

seística, a desta proposta iría incrementando o seu patrimonio no decurso do tempo, partindo con vantaxe a de cinema que contaría desde o comezo con diversos elementos tecnolóxicos de carácter audiovisual e material gráfico e tipográfico (cartazes, fotografías, pressbooks, monografías de autores e outras publicacións) de numerosas edicións dos máis importantes festivais cinematográficos españois, ademais dunha nutrida biblioteca de consulta e numerosos títulos cinematográficos, en diferentes sistemas e soportes, produto da cesión da autoría do proxecto.

Alén da súa función investigadora e de conservación, exposición e lugar de visita, os museos propostos agromarían coa vocación de ter unha programación propia, unha produción de actividades que poderían abranguer desde obradoiros audiovisuais, conferencias, exposicións temporais, proxeccións cinematográficas, coloquios, cine forum para xovens e maiores até mesas redondas e congresos. Esta alternancia de actividades docentes e divulgativas coas de encontro, análise e debate das cuestións que atinxen ás derivas do cinema, tanto no ámbito da narrativa como da tecnoloxía e a industria, no amplo e poliforme marco da produción, realización e difusión audiovisual, dotarían do adecuado equilibrio á proposta. Así, sen esquecer as necesidades da poboación local e a súa área de influencia, proxectaríase o concello, no seu máis amplo sentido, ao ámbito internacional. Sabido é que as comunidades que producen e exportan bens culturais experimentan un efecto multiplicador no seu nivel de prestixio atraendo a atención e o interese de expertos e públicos diversos.

En resumo, un conxunto de realizacións de produción propia nadas para o autoconsumo, mais tamén co obxectivo da súa extensión a organismos homólogos.

No primeiro dos casos: o Archivo de Indianos-Museo de la Emigración, de Colombres (Asturias) e o Museu das Migrações e das Comunidades, de Fafe (Portugal); dos que tamén se recibirían segmentos da súa programación nunha sorte de mútua, frecuente e estimulante colaboración. E, outro tanto polo que atinxe ao segundo apartado, con estruturas da familia audiovisual nun entorno relativamente próximo e ben comunicado, tal que o Cineclubes Padre Feijóo e o Festival Internacional de Cine Independente, OUFF, en Ourense, a 35 quilómetros; o CeMAC, Curso de Verán de Extensión Cultural da Fundación Carlos Casares e a Vicerreitoría do Campus de Ourense-Universidade de Vigo, en Celanova, a 9 quilómetros; a Fundación Carlos Velo, en Cartelle, a 12 quilómetros; e o Filmes do Homem, Festival Internacional de Documentário, o Espaço Memória e Fronteira e o Museu de Cinema Jean-Loup Passek, en Melgaço, a 51 quilómetros, e, a 110, os Encontros de Cinema de Viana do Castelo. Unha xeral situación estratéxica que constitúe un valor engadido a prol da proposta.

O proxecto, no marco da tradicional interdependencia entre a cidade e o campo, participa da idea de que a construción de Europa non é posible sen os habitantes do mundo rural, mais tamén de que a recuperación e revitalización do rural non pode xa vir só da man da renovación do sistema agropecuario, ou en todo caso non totalmente, e que a creación de estruturas culturais diversas é o que o pode dotar de sentido.

Así mesmo, a proposta conta co visto e praxe e o apoio de personalidades e institucións diversas da cultura e o mundo universitario de Galicia e Portugal.

No acto de entrega da memoria, o máximo rexedor do concello de Ramirás manifestou a súa idea de aloxar no edificio un museo etnográfico e a preocupación por dispor dun espazo para os ensaios do grupo folclórico, preguntou quen

era María Agra² e, ante os argumentos expostos desde a autoría do proxecto, prometeu elevar este a instancias superiores de carácter provincial. E ficou, así mesmo, de dar unha resposta que, malia as tentativas comunicacionais da parte solicitante, a día de hoxe -dous anos despois- non se produciu.

Bibliografía

Del Molino, Sergio (2016). La España vacía. Viaje por un país que nunca fue. Madrid. Edit. Turner.

Cerdá, Paco (2017). Los últimos. Voces de la Laponia española. Logroño. Edit. Pepitas de calabaza.

2. María da Concepción Agra García, a miña nai, neta de Concepción Yáñez, sobriña de Rogelio García Yáñez, prócer fundador coa a súa muller, Pilar Martínez-Morás, deste grupo escolar, e filla de María García Yáñez e José Agra Viña, director do proceso construtor do edificio e primeiro mestre antes de ser represaliado polo novo réxime dada súa adscrición republicana.

Crónica dunha experiencia didáctica Da Literatura ao Cinema: Do Conto á Película pasando polo Guión

Introdução

Da Literatura ao Cinema: Do conto á película pasando polo guión

A adaptación cinematográfica dun relato literario constitúe sempre unha operación complexa: a de trasvase de linguaxes. Trátase de trasladar unha historia suxeita a unhas determinadas leis narrativas a outra forma de relato; ou, invertindo os termos, de converter unha determinada forma de relato nunha historia suxeita a unhas leis narrativas diferentes. Sobre este estimulante e complexo xogo, susténtase a presente actividade, Da Literatura ao Cine, que ten o obxectivo principal de establecer as relacións existentes entre as linguaxes literaria e cinematográfica.

Desenvolvemento

Secuencia da actividade

Recibido o material informativo da proposta (contendo as características da actividade, as súas fases e duración, o marco espazo-temporal no que esta se leva a cabo, auditorios, reprodución do conto, breve cuestionario que atinxe a este e ao filme, nota crítica, sinopse, ficha técnico-artística, recoñecementos e galardóns obtidos, etc.), os centros proceden a inscribirse (indicando número e idade dos asistentes). Rematado o prazo de inscrición, confecciónase o calendario de traballo (onde se indica lugar, día e hora de cada acto) que se pon en coñecemento dos interesados. A seguir, a campaña Da Literatura ao Cine ponse en marcha atendendo á seguinte estrutura e metodoloxía:

* Previamente ao encontro no auditorio, as/os profesoras/es de Língua e Li-

teratura explican ao alumnado as características do acto ao que concorrerán (contidos, estrutura, duración...) e traballan na aula os aspectos temáticos e narrativos do conto escollido, ensaiando mesmo diversas posibilidades de adaptación.

* Na data e a hora sinaladas, profesorado e alumnado desprázanse ao auditorio anunciado para asistir ao acto que se estrutura do seguinte modo:

1º) Presentación e breve exposición introdutoria sobre ás características e especificidades de ambas linguaxes.

2º) Proxección do filme.

3º) Traballo en común: análise do relato literario e do filme e posta en relación de ambos.

* De volta na aula, a modo de corolario, docentes e alumnado dan unha(s) nova(s) volta(s) aos temas e cuestións tratados a propósito da relación de ambos obxectos narrativos.

Algunhas consideracións

Tanto telefónicamente, no momento da inscrición, como posteriormente por escrito, infórmase aos docentes de que o resultado didáctico da actividade (a capacidade participativa dos asistentes, o goce dun xogo do que se posúen tanto regras como información, o nivel de coñecemento adquirido, etc.) será directamente proporcional ao traballo previo na aula. Da importancia do uso activo do material informativo recibido, da lectura comentada do conto, da resposta ás preguntas do cuestionario, tanto ás referidas aos aspectos literarios (antes) como aos cinematográficos (de volta na aula), da formulación de novas cuestións a partir destas...; en definitiva, de que o achegamento ao relato literario é requisito indispensable para obter os mellores resultados no posterior encontro co filme e o subseguinte traballo colectivo na mesma sala de proxección na que, baixo a orientación do director da actividade, se establecen as relacións entre a adaptación cinematográfica resultante e o texto literario do que esta parte, observando en detalle e polo miúdo a operación de trasvase de linguaxes e os procedementos retóricos empregados para a realización desta. Ou dito doutro xeito: sen o cumprimento de todos os enunciados requisitos previos, a segunda fase da actividade non funciona.

E custará traballo crelo, mais -malia todas estas advertencias- en cada unha das edicións hai sempre máis dun centro que asiste á cita sen os deberes feitos, sen o acordo cumprido do traballo previo, que comparece co seu alumnado como quen leva as ovellas ao matadeiro. Algo fácilmente perceptible xa desde o primeiro momento do encontro, o que obriga a facer ese traballo de modo comprimido no propio espazo da proxección roubándolle tempo ao resto do acto. E xa nada é igual ao previsto, nin para o condutor da actividade, nin para os asistentes; estes descubren in situ a súa carencia informativa: non saben a que foron alí; o filme non dura hora e media, nel non hai tiros, persecucións, pelexas, nin bos nin malos, co que nada lles cadra, experimentando a decepción e a contrariedade de se sentiren estafados; e no binomio que en consecuencia nace -tempo escaso-información excesiva-, ao alumnado non lle dá para asumir cabalmente os sentidos do proceso. Así, sementada a confusión, a xestión do tempo teóricamente dedicado ao traballo participativo de interrelación da peza literaria e a cinematográfica convértese nunha loita contra o reloxo e nunha tortura, tanto para o condutor do acto como para o alumnado. E como, ante estas coxunturas, hai sempre a tendencia á procura de culpables, óptase

pola solución máis fácil: o recusamento da mensaxe e a condena a morte do mensaxeiro.

Conclusão

Esta experiencia pedagóxico-cultural foi levada a cabo en numerosas ocasións. Sempre deseñada, organizada e producida desde Ábrago Filmes, e por dúas veces contou con axuda externa: unha pequena subvención da Dirección Xeral de Política Lingüística e o total financiamento da Deputación da Coruña. E aínda que aquí está referida ao conto *O pai de Migueliño*, do libro Cousas, do grande polígrafo galego Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, noutras oportunidades levóuse a cabo, seguindo a mesma metodoloxía, con outros relatos literarios e as súas respectivas adaptacións cinematográficas de outros autores importantes das Letras Galegas. Concretamente, con *O vello que quería ver o tren / O desexo*, de Rafael Dieste / Miguel Castelo, e *A caixa do morto / O cadaleito*, de Anxel Fole / Enrique R. Baixeras. Os tres escritores, Castelao, Dieste e Fole, están no currículo escolar, o que ten axudado a que a proposta tivese unha mellor resposta dos centros, un resultado que mellorou considerablemente cando se produciu o feito casual da celebración dalgunha efeméride dos seus autores literarios, caso do Centenario do nacemento de Castelao (1986) e a dedicación da Festas das Letras Galegas a Dieste (1995). Por outra parte, se ben se considera que os destinatarios máis adecuados pertencen a grupos de idade entre 12 e 16 anos (Educación Secundaria Obligatoria), a actividade tense celebrado con colectivos máis novos con mellores resultados debido á súa maior curiosidade e menor contaminación audiovisual.

Bibliografía

Baldelli, Pio. 1966. EL cine y la obra literaria. La Habana: ICAIC.

Bazin, André. 1999. ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

Company, Juan Miguel. 1987. El trazo de la letra en la imagen. Madrid: Cátedra.

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

ANÁLISE FÍLMICA

Documental e ficción: Algunhas consideracións arredor dunha falsa polémica

Documental e ficción non son dous modos cinematográficos antagónicos. O documental non é por definición a verdade e a ficción a mentira. Tan verdadeiro como mentireiro poden ser o un como o outro. Certo e falso non son conceptos que determinen a pertencencia exclusiva a un modo cinematográfico concreto. Un filme documental como un filme de ficción poden contar tanto verdade como mentira. Documental e ficción son sinxelamente dúas maneiras diferentes de contar, dous rexistros narrativos distintos de se achegar á realidade.

A polémica que circula nestes días en certos círculos cinéfilos e de afeccionados ao cine por causa do impacto orixinado pola estrea de *As bestas*, que mesmo semella ser a gañadora do Goya antes da celebración desta convocatoria, trouxo á actualidade esta diatriba, ao tempo que exhumou o filme documental, *Santoalla*, cuxa dramática anécdota inspirou a fita de ficción que estes días circula con éxito por diversas salas do país.

Un tempo despois de ter realizado un extenso percorrido polo mundo coa súa caravana, os súbditos holandeses Martin Verfondern e a súa compañeira Margo Pool, decidiron afincar en Santoalla do Monte, pequena aldea en trance de desaparición do concello ourensán de Petín, que tiñan visitado con anterioridade. Nela pasarían o resto da súa vida e levarían a cabo o seu proxecto de restauración de vivendas ruinosas e de agricultura ecolóxica e sostible. Mais, a súa idea vese contrariada pola realidade e a súa vida convértese nun pesadelo.

Santoalla (2016, Andrew Becker e Daniel Mehrer) conta as particulares relacións que se estableceron entre a parella holandesa e os seu veciños, única familia do lugar. O desacordo entrabas partes a causa da diferente opinión sobre o destino dos montes comunais levou á desconsideración e o acoso dos primeiros residentes cara a Verfondern, quen acaba desaparecendo un tanto

misteriosamente até que o casual achádego do seu cadaver, cinco anos despois das súa infrutuosa procura, confirman a sospeita de asasinato que en silencio viña mantendo Margo. O filme, nomeadamente relatado en primeira persoa, inclúe, ademais das declaracións dos tres integrantes da familia veciña (Jovita, Juan Carlos e Julio), a presenza muda e ameazante de Manuel Rodríguez-O Gafas, o patriarca familiar, ao tempo que conta co impagable material de arquivo dos diferentes fragmentos videográficos que a parella holandesa viña gravando sobre a súa vida no lugar desde a chegada a el en 1997.

As bestas (2022, Rodrigo Sorogoyen), mantén un punto de vista narrativo “obxectivo” (denominación cinematográfica) e alterna situacións de ambas partes do litixio, ao tempo que mostra as relacións tensas existentes elas, así como as reiteradas provocacións e o incesante fustigamento que Xan (Juan Carlos) exerce sobre Antoine (Martin), acompañado do xeral desprezo dos outros integrantes Carmen (Jovita) e Loren (Julio) mantén tamén cara a Olga (Margo), accións que, por motivos obvios, *Santoalla* tan só pode mostrar maiormente a través do relato de palabra. Polo demais, ambos filmes están a contar o mesmo. Que máis ten que a parella sexa holandesa ou francesa, que importancia reviste para o desenvolvemento da historia que os nomes dos personaxes sexan uns ou outros; mesmo que na ficción apareza o personaxe da filla da parella (que no documental non intervéñen) e non apareza o do patriarca. Modifica o sentido da historia que a causa da lideira sexan os montes en man común ou contaminación eólica, que o asasinato fose por estrangulamento (significativo eco das imaxes documentais da rapa do limiar da fita de ficción) ou por disparo de arma de fogo? Non se están a contar, tanto no filme español como no norteamericano, os temas que transpiran nos sucesos reais acontecidos? Non se perciben en ambos os dous filmes os lances do despoboamento rural, dun trabucado sentido da propiedade, do odio e o desprezo ao diferente, da xenreira contra os de fóra, da maledicencia, das complexas e dificultosas relacións de certo paisanaxe rural con seu medio natural, do orgullo malentendido, do egoísmo, a cobiza e o individualismo desenfreados, da envexa insán, do costume do can do hortelano, da miseria mental e, en suma, da incultura? Daquela, que fai, como sosteñen algúns, que *Santoalla* sexa mellor filme do que *As bestas*? Por contaren coa presenza dos protagonistas reais?

Por que un numeroso público concede especial valor a filmes que anuncian estaren baseados en acontecementos reais? Xa foi dito: un filme documental non conta necesariamente a verdade e un filme de ficción a mentira. Por que, falando de cine, hai unha chea de persoas que se expresa con termos antagónicos como curtametraxe / película, película / documental? Acaso unha curta e un documental non son películas?

Se cadra esta polémica, á que xa fixo referencia hai uns días a realizadora Cristina de la Torre (coordinadora da produción do documental que nos ocupa), teña a utilidade de nos cuestionar todos estes desaxustes expresivos que sementan a confusión ao falar de cine.

Certo que as diferentes metraxes, rexistros de observar a realidade, xéneros cinematográficos non definen nin garanten a calidade dos filmes. Hai curtas magníficas e longas infames, documentais soberbios e ficcións detestables. E viceversa. Debémonos congratular de poder colixir que *Santoalla* e *As bestas* -filmes de longa metraxa, de carácter documental e de ficción- sexan dúas propostas valentes e atinadas.

Luís García Berlanga: Breve ollada a un autor cinematográfico singular

Introdución

Luís García Berlanga

Breve ollada a un autor cinematográfico singular

Fillo de José García-Berlanga, terratenente, e de Amparo Martí, de familia modesta, Luis García Berlanga nace en Valencia en 1921. Despois dunha infancia feliz xogando na rúa, a súa primeira mocidade, como a de moitos outros mozos, estivo atravesada pola circunstancia da contradición. Profesa a ideoloxía falanxista que o leva a pertencer á FET y de las JONS (Falange Tradicionalista Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), partido único do franquismo, o que equivale a dicir o único partido legal da Ditadura. Posteriormente ingresou na División Azul para salvar ao seu pai da persecución á que foi sometido polo seu cargo de gobernador civil en Alacante durante o período republicano. Despois de anos de dúbidas, o seu paso por Dereito e o abandono dos estudos de Filosofía y Letras que acababan de comezar, descobre a mediados dos anos 40 a súa verdadeira vocación: o cine. En 1947 supera a proba de acceso no Instituto de Investigacións e Experiencias Cinematográficas de Madrid. Alí coñece a Juan Antonio Bardem con quen sintoniza e inicia as súas primeiras colaboracións: a práctica *Una guerra de otro mundo* (na que tamén participan Agustín Navarro e Florentino Soria) quen, con *El circo* (só), se gradúa en 1950. O seu salto á profesión ocorre decontado: no ano seguinte ocúpase da realización da súa primeira longametraxe, *Esa pareja feliz*, que codirixe con J. A. Bardem, con quen xa establecera unha sólida amizade, até o punto de fundar unha produtora, Altamira.

Esa pareja feliz (1951)

Como moitas outras mulleres da época, Carmen participa en concursos radiofónicos. Un bo día recibe a noticia de que gañou o chamado “A parella feliz”. O seu matrimonio con Juan por fin vai ver superada a súa axustada situación económica. Mais durante vinte e catro horas reciben un remuíño de agasallos e convites que acaban por lle complicar a vida, sobre todo ao marido, dado o horario intempestivo da súa función de electricista nun estudo cinematográfico.

Comedia tradicional que observa con enxeño as contradicións da vida e aproveita as continxencias que se adoitan producir tras da cámara, situacións absurdas e chocarreas ás que nunca acceden as espectadoras.

Esta primeira colaboración no IIEC continuou no territorio do guión até 1953, data na que ambos emprenden camiños diferentes: a comedia e a sátira mordaz e o drama, respectivamente, xéneros que sempre acompañan coa denuncia das inxustizas sociais.

Bienvenido Mister Marshall (1953)

Coa presenza de J.A. Bardem e Miguel Mihura, entre outros, no guión, a historia relata as esperanzadas expectativas das forzas dunha pequena localidade castelá ante a visita dunha embaixada do corpo diplomático dos EUA. Consideran que a teñen que impresionar para aproveitar os beneficios do Plan Marshall e prepáranse para dar unha imaxe que responda ao cliché da ollada estranxeira sobre a realidade española. Nervosos e emocionados, algúns dos dirixentes locais imaxinan nos seus soños como se han desenvolver os acontecementos da visita, pero nada acontecerá como contemplaban nas súas delirantes fantasías oníricas.

As características da produción -tratábase dunha película por encargo- impuxeron a presenza de Lolita Sevilla, copleira da época. Lonxe de a rexeitar, Berlanga integrouna á perfección na historia e obtivo da cantora o resultado desexado. Até o punto de lle encomendar a interpretación da tonada “Coplilla de las divisas”, unha das máis coñecidas e celebradas do cinema español e unhas intervencións faladas, tan lacónicas como divertidas. Tanto como a alocución do alcalde (Pepe Isbert) desde o balcón da casa consistorial.

A vestimenta do humor non agocha a carga de profundidade que a historia leva consigo sobre as relacións que a España franquista, precisada dun recoñecemento internacional, mantiña no seu momento cos EEUU. Premio á mellor comedia e mención ao mellor guión no Festival de Cannes, o filme viu retirado un plano (a bandeira estadounidense levada pola auga nun rego) para a súa estrea comercial. Grande éxito na súa época, a película volvéuse estrearse dúas veces, na primeira e na segunda década deste século.

Novio a la vista (1954)

Unha vez máis coa colaboración de Bardem no guión, remóntase a principios do século pasado para contar unha historia de amor incomodado, onde unha moza casadeira é levada pola súa nai a unha praia de moda para establecer unha relación cun futuro enxeñeiro, mentres ela só pensa no rapaz do que está namorada, dedicado no tempo de verán a preparar os exames de setembro.

O filme pon en cuestión os costumes sociais da época e ridiculiza o comportamento masculino con graza desbordante, incluíndo situacións peripatéticas como o xogo da guerra que venerables anciáns escenifican con toda seriedade como se fosen nenos.

Calabuch (19)

Un ancián inxenuo e amable aparece un bo día nunha pequena vila costeira do Mediterráneo español e decontado se integra e gaña o aprezo e o agarimo dos seus acougados e pacíficos habitantes. Persoa voluntaria e entregada, realiza diversos traballos e ocupacións. A súa intervención na preparación dun foguete para as festas leva á vila a vencer á localidade veciña no concurso de fogos artificiais. As noticias na prensa sobre o resultado do trofeo revelan a verdadeira identidade do descoñecido.

Coa colaboración de Ennio Flaiano no guión, Guido Guerrini na música e a presenza do británico Edmund Gwenn e a italiana Valentina Cortese no elenco, o filme afástase na súa historia e tratamento da liña de causticidade iniciada nos seus traballos anteriores. para, no trasfondo da Guerra Fría, mostrar a solidariedade e o pacifismo inxenuo dos habitantes dunha comunidade abondo beatífica.

El jueves, milagro (1957)

A pequena vila de Fontecilla vive un presente deprimido. O seu balneario, famoso e ateigado noutros tempos, perdeu a súa capacidade para atraer xente, e a agricultura non abonda para manter o lugar. Preocupadas, as forzas vivas xúntanse e deciden poñer en marcha unha estratexia que axude a recuperar os vellos tempos: organizarán unha aparición milagrosa. tendo en conta a asombrosa semellanza que garda o empresario da comunidade coa imaxe de San Dimas, o bo ladrón, que se conserva na igrexa parroquial. Pero o plan vese frustrado e finalmente a “realidade” irá máis aló do que a ficción.

Escrita en colaboración con José Luis Colina, a historia mostra a vida dos pequenos pobos da España da posguerra, a súa estrutura social e a monótona vida dos seus habitantes que ven as crenzas relixiosas como o seu particular motivo de esperanza. Contada con graza satírica e coa ironía habitual, o seu eixo narrativo vira arredor da alianza da igrexa co poder político para fins económicos, punto de vista crítico que –pola intervención da censura- entra en contradición co desesenlace, tan grato como inverosímil.

Coproducida con Italia, conta coa música de Franco Ferrara e coa participación de moitos dos intérpretes habituais, así como coa presenza de Paolo Stoppa e o estadounidense Richard Basehart. Para a súa estrea sufriu incontables cortes (engadidos despois) e un final imposto que nunca foi corrixido. Malia todo -ou precisamente por iso-, o filme foi premiado ao ano seguinte (1958) na Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (precedente da Seminci). Berlanga contou en máis dunha ocasión ter recibido do relixioso Pai Garau, da Junta de Calificación, un libriño de 200 páxinas de correccións, feito que, sen perder a súa visión traxicómica da vida, o levou a propoñer que o censor figurase nos créditos. como coguionista. Segundo as estatísticas, este título é, de todos os do director valenciano, o que menos rendibilidade económica obtivo.

En 1959 Berlanga comeza a súa primeira colaboración co escritor Rafael Azcona no guión de *Se vende un tranvía*, dirixida ese mesmo ano por Juan Estelrich para “Los picaros”, serie de televisión que nunca se chegou a facer. A súa cooperación continuou nos anos seguintes e de tan frutífera alianza naceron guións mellor elaborados e cunha estrutura máis sólida que os anteriores, dando lugar a títulos como *Plácido* (1961) e *El verdugo* (1967), considerados as dúas pezas mestras da obra do cineasta.

Plácido (1961)

Chega o Nadal e, con el, a mala conciencia: as señoras de boa familia dunha vila de provincia organizan unha campaña solidaria para que os desvalidos poi-

dan cear a Noiteboa nas casas de familias adiñeiradas. No desfile da campaña “Siente un pobre a su mesa” -título orixinal desbotado pola censura-servirá, co seu moto-carro, Plácido. E a súa tarefa converterase nun pesadelo polos reiterados atrancos burocráticos que eivan as súas reiteradas tentativas de pagar a primeira factura do vehículo, a súa modesta ferramenta de traballo.

Un retrato demoledor da España franquista, no que aflora todo un compendio de perversións da sociedade da época e que, por extensión, constitúe un golpe á concepción da caridade en detrimento da xustiza, e unha caricatura feroz do fariseísmo e a hipocresía. Se cadra, formalmente, á marxe do espléndido traballo de todo o reparto e da acabada coralidade da posta en escena, salienta a precisa interacción das diferentes partes, cuxo cumio se sitúa na medida secuencial da cabalgata.

Mentres obtivo o beneplácito xeral da crítica, o recoñecemento do público a este filme chegoulle con certo retraso. Ese mesmo ano foi nomeado ao Óscar á mellor película de lingua estranxeira e, ao ano seguinte, seleccionado na S.O. do Festival de Cine de Cannes.

El verdugo (1963)

Empregado nun tanatorio, José Luis espera emigrar a Alemaña para traballar como mecánico, conseguir estabilidade e poder así casar. Collido nunha situación comprometida coa súa moza, o pai desta precipita o matrimonio. O primeiro bebé non tarda en chegar e a situación económica da parella complícase. A piques de se retirar da súa profesión de verdugo, o seu sogro tenta convencer a José Luis de que solicite a súa praza, para así poder acceder á compra dun piso de protección oficial. Despois de reticencias e dúbidas, José Luis acaba aceptando convencido pola chegada da inmediata seguridade económica á familia e os argumentos disuasorios do seu sogro sobre o seu medo; raro será que xurda a oportunidade de ter que exercer un cargo tan degradante e noxento.

Coproducido con Italia, o filme conta coa participación de Ennio Flaiano no guión, a fotografía de Tonino Delli Colli e a presenza de Nino Manfredi no elenco. Máis aló da súa condición de alegato contra a pena de morte, é un retrato aceirado dos tempos máis sórdidos do franquismo e, unha vez máis e dun xeito xeral, da hipocresía, a facilidade para afastar a mirada do que non se quere ver, do alto prezo da liberdade, a proximidade do horror no medio dunha aparente situación de normalidade, a perda da dignidade, así como a loita desigual e a indefensión do individuo fronte á sociedade establecida, constante esta na filmografía berlanguiana.

Curiosamente, non foi este o proxecto que recibiu máis rexeitamento por parte da censura. Porén, posteriormente, nos momentos previos á súa proxección na Mostra de Venecia, o embaixador de España en Roma, tras dun pase privado, intentou desesperadamente impedila. A obtención do Premio da Crítica Internacional neste certame e a concesión a Enma Penella do Premio á Mellor Actriz, contribuíron á súa estrea nas salas. Recoñecida internacionalmente, *El verdugo* está considerada unha das mellores comedias negras de todos os tempos.

Logo do éxito destes dous títulos e unha pausa de catro anos, ante os atrancos da censura, Berlanga entrou nos anos 70, de mutuo acordo con Azcona, nun novo territorio temático, onde a muller e os seus enigmas, o erotismo, a misoxinia e certos aspectos da soidade masculina protagonizan a historia, unha deriva que xa se nota timidamente en *La boutique*, en 1967, o único ano no que dirixiu dous filmes.

La boutique (1967)

Un matrimonio novo vive nun desacordo permanente. Mentres el, dedicado aos negocios, divírtese entre carreiras de coches e amoríos, ela morre aborrecida, até o punto de finxir unha grave enfermidade para demandar atención. El, abrumado polo sentimento de culpa, agasállaa cunha pequena tenda de moda.

Rodada integramente en Arxentina (alí titulada *Las pirañas*), con sóa presenza española de Sonia Bruno no elenco, os seus resultados non se corresponden coa prometedor trama argumental da que parte. A historia, afastada do mundo dos seus autores, carece tamén da súa habitual ironía sutil e do seu humor corrosivo, aínda que inaugura a faceta misóxina confesa do director. A proximidade no tempo da anterior produción e o traballo cun equipo totalmente descoñecido son se cadra as razóns deste pouco satisfactorio resultado. Azcona e Berlanga abordarán con maior profundidade esta deriva temática nun próximo título: *Tamaño natural*. Pero antes terán a oportunidade de volver a unha das súas habituais comedias negras.

¡Vivan los novios! (1973)

Despois dun longo moceo, Leonardo e Loli deciden non atrasar máis a súa voda, para o que el, empregado de banca, viaxa desde Burgos, acompañado da súa nai, até a Costa Brava, onde a noiva ten unha tenda de souvenirs. Volvendo de madrugada dunha salvaxe despedida de solteiro, atopa a súa nai morta. O inesperado suceso causa preocupación entre os noivos e a familia, e para evitar un longo aprazamento da cerimonia polo prolongado loito da época, deciden agachar o corpo. A ansiedade pende sobre os implicados e nada sairá xa como tiñan pensado.

A película foi seleccionada polo Festival de Cannes. Porén, o público español non lle concedeu o seu favor e unha crítica miope non foi quen de ver os trazos incisivos deste gravado dunha España patética e provincial, conturbada por complexos, incapaz de chegar á altura europea da época.

Tamaño natural (1974)

A monótona vida dun dentista parisiense de alto nivel, decepcionado polas súas experiencias amorosas, vese alterada tras recibir o envío do encargo dunha boneca de dimensións humanas, coa que inicia un xogo privado que o acaba por levar a situacións que non tiña imaxinado, onde un progresivo afastamento da realidade cobra cada vez máis protagonismo. Finalmente, o brinquedo erótico é descuberto por outros e, tras usos máis banais e menos trascendentes, abandonado.

Singular e interesante, polémico e controvertido, o filme afonda nos sentimentos da saudade, da perda e a soidade, no ensimismamento, no sentido de posesión, os ciumes..., creando así un retrato do espazo do íntimo como até o momento non se fixera. Coproducido con Francia (alí titulado *Grand Nature*), tardou tres longos anos en se estreir en España e, a pesar de ser moi celebrado, o seu xeneralizado fracaso comercial desanimou aos seus autores a seguir nesta liña temática, na que moi posiblemente terían conseguido o máis difícil aínda.

O limiar dos 80 supón o regreso do director ao seu modelo característico do coral e á construción simultánea e ininterrompida de situacións, como é habitual relacionadas coa nosa forma de ser, a esencia do español, aínda que agora máis directamente vinculadas a consecuencias e repercusións do réxime ditatorial. Nunha sorte de superación, a parella de escritores e amigos dá un

paso adiante e sitúa os efectos dos vicios e as perversións noutra estrato social, escenificando con humor rebordante e éxito os trucos e habilidades dos que gozan dos privilexios da súa filiación política, así como os que tamén aspiran a gozar deles. Así escribiron *La escopeta nacional*, que conseguiron poñer en pé grazas á providencial alianza do produtor Alfredo Matas (InCine, Jets Films).

La escopeta nacional (1978)

Un comerciante catalán, fabricante de porteiros automáticos, viaxa a Madrid para participar nunha cacería, o que lle vai permitir tratar con persoas influentes da alta sociedade. O encontro terá lugar na finca do marqués de Leguineche, oficial organizador da montería, verdadeiramente sufragada polo industrial coa idea de promocionar o seu negocio. Na compañía da súa secretaria, encuberta amante, asiste pampo ao encontro dunha morea de variopintos personaxes, cada quen cos seus particulares intereses, e vive unha chea de situacións disparatadas que van desde o equívoco e a violencia contida á humillación.

O grande éxito comercial, o primeiro da súa carreira, obtido con este retrato mordaz e acogulado de humor despregado no abano das pulsións humanas, agora apodrecidas polos longos anos da ditadura franquista, leva ao dúo de amigos-guionistas a abordar dous novos títulos: *Patrimonio Nacional* e *Nacional III*, nos que permanece o humor rebordante, a sátira e o absurdo.

Coñecidas como *A triloxía dos Leguineche*, estas tres pezas constitúen un tríptico crú da España de finais dos 70 e principios dos 80 do século pasado. Concibidas por estrita orde cronolóxica -o final de cada unha dá, na acción, paso á seguinte-, tamén funcionan como unidades independentes. E, como os filmes todos de Berlanga, posúen as características da contemporaneidade máis precisas, o que, dada a súa proximidade aos tempos adversos da ditadura, co franquismo aínda enxertado nunha boa parte da sociedade, as fai máis efectivas e meritorias.

Patrimonio Nacional (1981)

Franco morreu deixando todo atado. O, sempre vital, marqués de Leguineche abandona a súa finca nos arredores de Madrid, despois do seu longo exilio voluntario, e regresa co seu fillo e o criado deste ao palacio da capital da súa propiedade para retomar a ansiada vida cortesana. Pero o cumprimento do seu obxectivo será sistematicamente frustrado. A súa muller, a condesa de Santagón, franquista furiosa, afortalóuse e non está disposta a compartir a mansión con ninguén. Despois dun tempo de disputas, accede non sen impoñer tres condicións, que os demandantes dos seus dereitos tratan de cumprir. Pero a situación do novo réxime político non é a que esperaba o vello nobre. Inesperadamente, a morte da condesa cambia a situación, e, alegando un suposto patrimonio familiar, outros personaxes da nobreza e súbditos próximos conflúen no deteriorado edificio arredor dos seus habitantes coa aspiración de recibir a parte que lles corresponde, ignorando que as débedas xa superan os beneficios. Por cabo, unha curiosa solución permitirá aos partidarios da coroa seguir sostendo a facha.

Seleccionada na S.O do Festival de Cannes, con todo, non tivo unha carreira comercial tan exitosa como o título anterior.

Nacional III (1982)

A vida dos Leguineche deu un cambio. O palacio foi vendido e o marqués vive agora nun piso do Retiro co seu fillo. Mentres este, coa axuda do seu cómplice e

fiel criado -godalleiros eles, tal para cal-, prepara unha bandexa con produtos da terra, a “Platoespaña”, un prototipo a patentar, co que se pensa facer millonario co gallo do Mundial de Fútbol, a televisión retransmite a toma do Congreso por parte dos militares. É o 23 de febreiro de 1981. Aos habitantes todos da casa non os parece preocupar o dramático suceso, agás ao padre Calvo, partidario do triunfo do golpe. Informado por un telegrama da morte do seu sogro, o fillo do marqués decide reconciliarse coa súa muller, herdeira universal dunha respectable fortuna, e todos viaxan a Extremadura para participar nas cerimoniais fúnebres. De volta a Madrid, días despois, a parella recentemente reconciliada chega cunha grande sorpresa: unha maleta chea de billetes, produto da venda das extensas propiedades e da empresa de comercio de carne de porco. A nova misión agora é sacar os cartos do país. Despois de probar diferentes maneiras, nunha arriscada viaxe chegan a Lourdes, desde onde viaxarán a París. Na súa escala en Biarritz, a outra rama monárquica da familia recíbeos con desgana pero, unha vez coñecido o contido da equipaxe, cambian de actitude e deciden asumir o branqueo de capitais e o modo de lle tirar o máximo proveito. Pero as perspectivas electorais non se cumpren e o triunfo socialista frustra os plans do investimento fraudulento proxectado. Deciden, logo, volver á primeira opción: definitivamente, o destino será Miami. Desta viaxe, o marqués que -hai tempo vive baixo a presión da muller do criado do seu fillo, farta de ser a amante, para conseguir a condición de esposa- non fai parte, e fica a considerar se o método escollido para o transporte do diñeiro é o adecuado.

A máquina de imaxinar continúa a pleno rendemento. A capacidade inventiva dos escritores non se esgotou. O seu xenio creativo segue sendo extraordinario. Conseguidas situacións, diálogos enxeñosos, cruzamentos e superposicións de circunstancias significativas traballan aquí ao servizo deste grotesco retrato da España do momento, no que non queda títere con cabeza. Como é habitual na obra do cineasta, concibido desde o particular ao universal. E sempre con puntería certa: a corrupción en todas as súas ordes, a dobre moral, a hipocresía compulsiva, os efectos do sexo reprimido, a traizón ao propio, a forma particular de entender o patriotismo, a fraude como bandeira... Nada queda fóra, nada se desperdicia.

Logo dunha pausa de dous anos, Berlanga e Azcona retoman un vello proxecto aparcado case que unha década. Sistemáticamente recusado pola Comisión censora de Guiones del Ministerio de Información y Turismo desde os anos 50, baixo títulos diferentes e novas correccións, é abandonado polos seus autores, que o recuperan nos 70 para por cabo conseguir levalo adiante en 1984. Así, logo desta alongada espera, *La vaquilla* encontra a súa oportunidade, tamén coa produción executiva de Alfredo Matas.

La vaquilla (1985)

Situado no tempo da chamada “guerra civil”, conta o episodio das lideiras na fronte de batalla entre os dous bandos por unha novilla inocente. Na liña de Aragón, unha pequena localidade vai celebrar as súas festas patronais, tourada incluída. Decatado, un grupo republicano infiltra no lugar facéndose pasar por soldados do bando deles. A súa intención é capturar o animal para sacrificalo e amansar a fame. Neste intento terán que se levar co inimigo, participar en actos relixiosos e realizar accións contra os seus principios, o que dará ocasión a situacións contraditorias e non poucos e diversos disparates.

Dotado dunha trama interesante e dun bo guión, cun axeitado e significativo final, o filme mantén a recoñecida fórmula de numerosos personaxes e accións

corais ininterrompidas. E, malia ser esta a produción máis cara e con maiores problemas de rodaxe da filmografía de Berlanga, non consegue a altura das anteriores. Nesta ocasión, a presenza de novos intérpretes, estigmatizados polos seus reiterados traballos precedentes, e a sobreactuación dalgúns deles, reduce a eficacia narrativa e impide os logros antes obtidos por outros títulos, o que non imposibilita un moi celebrado éxito de público. Paradoxalmente, dalgún xeito, neste punto comeza a etapa da decadencia e da entrada do director nunha progresiva, cómoda e enganosa compracencia.

Moros y cristiianos (1987)

A última colaboración con Rafael Azcona recolle a diatriba entre o patriarca e os demais membros dunha vella familia empresaria do doce de turrón sobre a estratexia de como fomentar as súas vendas: o coñecido conflito entre a tradición dos fundadores da empresa e a máis arriscada ollada das xeracións herdeiras, máis interesadas en pular as vendas a todo prezo, aínda que sexa co estragamento dos aspectos xenuínos da mercadoría.

A exitosa fórmula narrativa móstrase aquí en claro deterioro: mesmo os intérpretes máis recoñecidos vense contaminados pola sobreactuación dos menos expertos e a acción continuada no tempo e os planos-secuencia carecen de organicidade, ordenación e estrutura efectivas.

Nesta altura, os tempos intermedios entre película e película alónganse chegando a períodos de pausa de cinco anos.

Todos a la cárcel (1993)

A celebración do Día Internacional do Preso no interior dunha prisión axunta a unha diversidade de persoas de diferentes profesións e clases sociais, pero debido á disparidade de intereses dos congregados, o sentido do acto está totalmente desnaturado. Como desnaturada, debido aos malos resultados da fórmula narrativa, está a idea -claro eco argumental de *La escopeta nacional*- de poñer en escena con humor e éxito os trucos e habilidades de quen, non querendo perder os privilexios dos que gozaban no pasado, saben adaptarse con capacidade camaleónica á nova situación, unha intención narrativa que infelizmente non trascende a literalidade do guión.

Logo deste parón, *París-Tombuctú* marca a derradeira despedida de Luis García Berlanga da creación cinematográfica.

París-Tombuctú (1999)

Decepcionado, un notorio cirurxián plástico decide quitarse a vida no seu despacho parisino pero, a pique de se defenestrar, muda de opinión e, logo de lle mercar unha bicicleta a un peregrino, prepárase para viaxar a Tombuctú. Atravesando un pequeno pobo costeiro, sofre un accidente e recibe axuda, entrando así en comunicación cunha serie de personaxes problemáticos. Nunha convalecencia chea de situacións de loucura, coñece a unha muller que, en certo modo, inflúe na súa visión desesperada e derrotista da vida.

A presenza de novo de Michel Piccoli (antes en Tamaño Natural), a recuperación do topónimo inventado, Calabuch, como escenario e a axuda do seu fillo Jorge e do escritor Gómez Rufo na redacción do guión, e a música de Bernardo Fuster e Luis. Mendo (tamén por segunda vez) son insuficientes para lle dar entidade a este relato falaz e inconexo que se converte nunha desafortunada caricatura da súa tan celebrada marca narrativa. E malia, aniñar nel a ideoloxía anarquista, o sentimento de derrota e un alento romántico e crepuscular subliñado pola

canción “A ningunha parte”, de Manolo Tena, non despegar. E tórnase nun tan ben intencionado como deslucido final dunha carreira chea de enxeño e creatividade. Un colofón que, infelizmente, ben se pode considerar unha metáfora da decadencia do propio cineasta.

E, quizais para alimentar a parte de lenda que envolve a súa vida, en 2020 filma *El sueño de la maestra*, un fragmento escrito -dise- para *Bienvenido Mister Marshall* (1957), non rodado no seu momento por motivos de censura. Unha afirmación difícil de crer tendo en conta que a Junta de Calificación non tivo acceso á rodaxe e que o tema desta curtametraxe -a pena de morte e as distintas formas de levala a cabo- nada ten que ver co fío argumental da longametraxe masacrada en 1957. En todo caso, o mellor desta última peza é o tratamento das imaxes documentais do principio e do final, reducíndose a súa parte intermedia, o groso da historia, resolta nun plano-secuencia, a unha interpretación inexplicablemente repetida, torpe e altisonante de Luisa Martín, que impide que a graza e a carga grotesca do seu guión pasen á pantalla.

Conclusión

Mais, sen dúbida, o notable interese da contribución de Luis García Berlanga á historia do cine español é ter subvertido a situación do momento, caracterizada polos seus dramas ríxidos e moralizantes, comedias folcloristas e as súas fazañas históricas apócrifas destinadas a agachar a realidade precaria e gris da época. E o seu éxito é telo feito cos mesmos compoñentes dese cinema oficial, compracente e alienante, para mostrar, cos instrumentos da sátira, a ironía e o sarcasmo, a outra cara da realidade presidida polo asoballamento da sociedade polos poderes públicos do Estado aconchegados coa Igrexa. E, con toda esa grande riqueza e sabedoría, nos entregar así algúns dos filmes mais brillantes do cinema español.

Obxectivo permanente da censura, que conseguiu sortear en máis dunha ocasión, Berlanga tamén tivo que deixar no caixón dos proxectos guiños que esta non lle permitiu converter en películas: *Los ganaderos*, escrito con José Luis Sampedro, e *A mi querida madre en el día de su santo* e *La demolición*, con Rafael Azcona.

Berlanga responde ao modelo dun cineasta que reflexiona sobre o seu oficio. Afirmou que non lle gustaba teorizar pero nas diferentes entrevistas que se lle fixeron ao longo da súa vida profesional, en máis dunha ocasión fixo declaracións de grande interese relacionadas coa súa condición de cineasta.

Contaba que o seu proceso de rodaxe habitual consistía en pasar a mañá ensaiando co obxectivo de conseguir a organicidade do plano: axustando o percorrido, os movementos e as posicións dos intérpretes cos da cámara, reservando a tarde para as probas do vestiario, maquillaxe e toma de vistas.

Actores e actrices habituais dos seus filmes corroboraron as declaracións do cineasta sobre o seu particular método de dirección. Berlanga confesou que non era partidario do modelo de intérprete que o sabe todo do personaxe, senón dos espontáneos, os que trocan algunha palabra do diálogo ou o final dunha frase. Aseguraba non dirixilos: “Superviso a toma e se non me gusta, indico a súa repetición sen explicar o motivo”.

Puña a súa confianza na creación persoal, a espontaneidade e o azar. “Prefiro deixalos na incerteza e na desorientación; gabalos levaríaos a mostrar todos os seus tics, faríaos sentir seguros e repetirse”. E calificaba esta parte da construción cinematográfica como “a creación dun anaco de vida estraño, caótico,

magmático, no que a sorte sempre estivo do meu lado”. Porén, adoitaba se definir como un “fanfarrón negativo”, de tender a se quitar mérito.

A presenza de Rafael Azcona, observador arteiro da realidade, contribuíu a elevar a xa notable visión esperpéntica da vida na obra de Berlanga. A súa intervención proporcionou un plus de eficacia aos guións e contribuíu ao enriquecemento das tramas principais. “A Azcona e a min gústanos facer miserables as situacións, rompelas e distancialas no momento en que van chegar ao seu punto álxido”.

A celebración en 2021 do centenario do seu nacemento deu lugar, ao abrir a súa Caixa de Letras depositada no Instituto Cervantes, ao descubrimento da existencia do guión inédito ¡Viva Rusia!, escrito con Rafael Azcona, Manuel Hidalgo e Jorge Berlanga, filme que, de se facer, suporía a continuación da Triloxía dos Leguineche. O orixinal de “Berlanga. Contra o poder e a gloria” (Ed. Temas de Hoy, 1990), unha biografía escrita por Juan Gómez Rufo, así como un exemplar do número 465 da revista francesa L’avant-scène dedicada integramente a El verdugo, completaban este legado.

Aínda que o feito de que nalgún momento de todas as súas películas se escoite a palabra “austrohúngaro” é un asunto comentado por cantos coñecen a súa obra - “Decateime de que na miña segunda película tamén aparecera o termo natural e, como ambas funcionaran ben, polo menos para min, decidíno converter nunha palabra fetiche”, explica o cineasta-, non está claro se esta afirmación, ademais de plausible, é certa, ou se é unha réplica meditada, intelixente e humorística da aparición fugaz de Hitchcock nas súas propias. Dun xeito ou doutro, non deixa de ser unha circunstancia graciosa e celebrada e, como no caso do realizador británico, unha marca máis da peculiaridade do seu cine.

O seu xeito de (re)presentar a realidade, de construír as ficcións, levou ao uso do termo “berlanguiano” para se referir a situacións reais que participan de similares características. Cada vez máis espallada, esta expresión foi por cabo aceptada pola RAE rematando o ano 2020. O xornalista Miguel Ángel Villena, quen se ocupou con detalle da obra do cineasta, resumíuna como “unha situación entre o trágico e o grotesco que, malia que pareza absurda, ocorre na realidade.”

Bibliografía

Hernández Les, Juan Antonio, Hidalgo, Manuel 1981. El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga . Madrid. Anagrama

Castro de Paz, José Luis, Zunzunegui, Santos , 2021 Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2020), cineasta. Valencia Institut Valencià de Cultura/, Madrid. Filmoteca Española

Alegre, Luis, 2020 ¡Hasta siempre, Mr. Berlanga! Madrid. Random Comics

Ingmar Bergman, entre a literatura e o cinema

Introdución

Entre os moitos cineastas que adoitan acodir á súa biografía como fonte de inspiración para os seus filmes, se cadra sexa Ingmar Bergman Upsala, 14 de xullo de 1918 - Fårö, 30 de xullo de 2007 o que de maneira máis profunda e intensa o teña efectuado. Dun modo máis indirecto ou claramente evidente, as pezas todas que conforman a súa obra nótrense do alimento da súa propia andaina vital. Fóra de toda dúbida están *Fanny y Alexander* (1982) ou *Sonata de Otoño* (1978), mais non o son en menor medida títulos como *Un verano con Mónica* (1953) e *Fresas salvajes* (1957), ou mesmo *El séptimo sello* (1957) por moito que a súa historia aconteza nun marco temporal moi anterior aos días do autor, por tan só citar algúns exemplos entre os seus trinta e seis títulos. Bergman botou man das súas vivencias, tanto como materia argumental para o desenvolvemento das súas historias como, para con estas, indagar na condición humana. As orixes, a idea de Deus, a morte e o máis alá son os principais soportes temáticos nos que, dun modo xeral, se sustenta a obra do cineasta sueco. A partir de aquí, Bergman abre un amplo abano de temas e argumentos que dotan de entidade e inconfundible identidade a súa extensa filmografía.

Alén das súas memorias, *La linterna mágica* (1987), e dos guións que dan orixe aos seus filmes, a obra literaria do cineasta está tamén chea de referenzas autobiográficas. Así, en *Imágenes* (1990) efectúa un percorrido pola súa obra no que evoca procesos e situacións das rodaxes, refere a relación que mantén con cada filme, aos que así mesmo analiza críticamente desde a distancia da madurez, e en *La buena voluntad* (1991), considerada como a máis importante das súas pezas literarias, retoma de modo máis explícito vivencias do seu entorno familiar uns anos antes da súa propia existencia. Sobre ela versa o

presente traballo. (1)

Un limiar, catro grandes apartados e un epílogo compoñen o corpo de *La buena voluntad*, que Ingmar Bergman escribiu en Farö, entre o 28 de outubro de 1988 e o 25 de agosto de 1991. Subtitulada como Novela dramática, a narración estrutúrase nunha asisada combinación de relato literario e guión cinematográfico, curiosa mestura da que tamén fan parte observacións persoais, así como datas e reseñas de carácter documental. Se o seu autor ocupa unha das cotas máis altas na historia do cine, a súa condición de escritor non está distante. A súa altura expositiva, a enerxía do seu potencial expresivo, tamén neste campo, poñen de manifesto que o seu oficio na literatura e no cine corren parellos. Nela Bergman glosa a figura dos seus pais no decurso dunha etapa para el persoalmente descoñecida. Un tempo no que el aínda non tiña nacido.

Desenvolvemento

Nesta andaina vital dos seus proxenitores, antes e despois do casamento, por separado e xuntos, os seus diferentes caracteres, o seu amor apaixonado, coas súas pequenas e menos cativas contendas familiares, coas súas disonancias e diferente maneira de entender a vida, que os levan a etapas de lideiras e situacións límite, Bergman deita os trazos máis salientables do carácter escandinavo, da súa familia en particular e dos seus propios conflitos internos sobre a morte, a esperanza e a fe. Todo no marco histórico das loitas xordas das distintas tendencias relixiosas polo control dos fieis e as parroquias, e os ecos da I Guerra Mundial que van chegando en forma de escaseces de alimentos e produtos de limpeza e hixiene.

Entre os documentos familiares, fotografías e outras fontes como o relato oral, por veces incompleto, das que Bergman se sirve para reconstruír este tempo protagonizado polos seus antecesores familiares e o seu entorno, está tamén o diario da súa aboa paterna, ao que fai referencia expresa:

En el diario de mi abuela paterna, que es bastante esporádico, hay una anotación el 14 de septiembre de 1912: Henrik de visita con su novia. Ella es extraordinariamente hermosa, él parece contento. Por la noche visita de Fredrik Paulin. Habló de viejas desavenencias. Fue inoportuno y Henrik se puso triste. (pax. 140)

Bergman revela en máis dunha ocasión no percurso do seu relato o método que emprega para (re)construír ese tempo pretérito por el non vivido. Se cadra a que sigue é unha das máis significativas:

Esto no es tampoco una crónica sujeta a estrictas exigencias de dar cuenta de la realidad, esto no es ni siquiera un documento. En mi infancia había en las revistas una especie de imágenes que consistían únicamente en cifras y puntos. Uno tenía que trazar líneas entre los puntos con un lápiz. Poco a poco aparecía un elefante, o una bruja, o un palacio. Yo dispongo de noticias fragmentarias, narraciones cortas, episodios aislados, estos son los puntos numerados. Trazo mis líneas con la, tal vez, vana esperanza de que surja un rostro. ¿Tal vez lo que diviso es una verdad sobre mi propia vida? ¿Por que, si no, me empeño con tanto afán? El viejo reloj de mi padre hace tictac infatigablemente en su soporte sobre mi escritorio, me lo llevé de

1. *La buena voluntad* vén de ser recentemente publicada en España (29 de marzo de 2021), cunha magnífica tradución ao castelán de Marina Torres, por Fulgencio Pimentel, S.L., nunha moi coidada edición (ISBN 9788417617561; 448 páxinas).

su mesilla de noche cuando murió, una tarde de finales de abril de 1970. El reloj hace tictac, tiene casi cien años. Un día se paró inexplicablemente. Yo me sentí angustiado, me imaginé que mi padre desaprobaba lo que escribía, que declinaba esta tardía atención. Por mucho que atornillé, sacudí, hurgué y soplé, no hubo forma de que el segundero se pusiera en marcha. El reloj quedó depositado en una casilla aislada del escritorio, fue un pequeño divorcio. Yo iba a echar de menos el pulso del tictac y la discreta advertencia de que los días están contados. Y mientras, el reloj en su casilla, reflexionando. A la mañana siguiente abrí el cajón y miré, pero sin esperanza ninguna. El reloj marchaba con toda su alma. Tal vez fuera un buen augurio. Cuento esto como un episodio que podría hacer sonreír a otros. Yo, sin embargo, estoy serio. (pax. 165, 166)

Como en todo proceso de ficcionar o biográfico, Bergman convierte a las personas en personajes. E a través de sus intervenciones habladas proporciona información que él posee sobre otros menos conocidos, haciendo para esto uso también de personajes episódicos reales e incluso inventados.

ALMA: ¡Mi pobre, pequeño Henrik! Mira, Anna, qué lástima. (Señala). Esta soy yo, ya me había convertido en la “mamá gorda”, pero llevaba una pluma enorme en el sombrero. Y esta es una de las tías de Elfvik, debe ser Beda, sí, sí, es Beda, que tenía una cintura de avispa y había que ayudarla siempre a atarse el corsé. Y ese verano tuvimos, por cierto, una doncella, la vieja Riken, hay que ver las cosas que nos permitíamos entonces. Yo nunca he sabido administrar el dinero, y Henrik, tampoco. Ya lo verás, Anna, ya. Vendí una joya de familia... Bueno, da lo mismo. Y esta es mi mejor amiga, también se quedó viuda joven. ¿Te acuerdas, Henrik, de la tía Hedvig, aquella del eccema? Era tan simpática y tan... (pax. 228 e 229)

FREDDY: ... Así pues, ya eres sacerdote, mi buen Henrik, Yo conocía a tu padre, el rebelde, el boticario. Fue uno de mis mejores amigos, ¿sabes? Aunque era mucho más joven que yo. Yo me acerco más a la edad de tu abuelo.

HENRIK: Yo, en realidad, no he conocido a mi abuelo. (pax. 232, 233)

O narrador alterna o punto de vista omnisciente con el uso de la primera persona, desde donde mismo se implica para, en un diálogo con el lector, dar explicaciones de su proceso de (re)construcción:

Ese verano el otoño llegó pronto. Ardía en las aguas de los ríos y en la oscura linde de los bosques. Por las mañanas había carámbanos en la hierba y en la pila de la bomba pintada de verde en el patio. Las noches eran claras y estrelladas, sin viento. Las fogatas de madera de abedul crepitaban en las estufas de azulejos, y las lejanas cimas de Djurås y Gimmen se perfilaban nítidas. La lechuga volvía del bosque ya al anochecer y se acomodaba en el tejado del cobertizo. (pax.220)

Voy a referir ahora el altercado que no tardará en estallar entre Anna y Henrik. Aquí, precisamente, en este ruinoso invernadero de palmeras convertido, por un capricho, en casa de Dios y, por otro capricho, arruinado de nuevo. Siempre es difícil rastrear la verdadera causa de un conflicto. El origen y el estallido son, además,

rara vez idénticos (como ocurre con el lugar del crimen y el lugar del hallazgo). Uno puede imaginar bastantes posibilidades, tanto irreflexivas como fundamentales. Se trata de hojear y especular, esto es un juego de sociedad. ¡Vamos allá! Hay, sin embargo, dos hechos claros. En primer lugar, asistimos al primer enfrentamiento desgarrador entre nuestros dos protagonistas. En segundo lugar, Lutero tiene razón cuando dice que a la palabra que ha echado a volar no se la puede agarrar del ala. Y eso significa que ciertas palabras no pueden retirarse jamás, y tampoco perdonarse. Palabras así van a cruzarse en la confrontación que se describirá a continuación. En realidad yo no sé, como es natural, casi nada de lo que ocurrió ese viernes por la tarde en la ruinosa iglesia de Forsboda. Recuerdo únicamente unas palabras de mi madre: Era la primera vez que estábamos en la capilla y de repente nos enfadamos. Creo recordar que rompimos nuestro amor y nuestro compromiso. Yo creo que tardamos mucho en perdonarnos. Y no estoy segura de que nos hayamos perdonado nunca del todo. Tal vez deba advertirse que Anna fue toda su vida muy rápida para enfadarse y aún más rápida para reconciliarse. Tenía un carácter vehemente que le era muy difícil sujetar en el corsé de la indulgencia cristiana. Henrik tenía un largo camino antes de manifestar su ira, pero cuando perdía los estribos, era de una brutalidad espantosa. Además, era tan rencoroso que casi resultaba cómico. Jamás olvidaba un agravio, aunque, con manifiesto talento teatral, consiguiera mostrar un rostro sonriente ante quienes lo herían.

Ahora empieza, pues, esta escena, y yo sostengo que empieza justo en este instante: Anna se queda de pie junto al armario del sagrario tapado, tiene la cabeza agachada y los brazos caídos. Empieza a ponerse los guantes que se había quitado para la prueba del armonio. Henrik avanza hasta el comulgatorio para arrodillarse en su manchado y raído cojín. Está de espaldas a Anna, contemplando los cristales de colores de las ventanas del coro. ¿La iluminación? ¡Dramática y rica en contrastes! El sol ha detenido su caída ante una nube colmada de nieve que se ha levantado sobre el bosque. La nube forma una pared azulgrana y la luz es blanca y despiadada, pero solo sobre una de las mitades de los rostros. La luz de ajuste sobre la otra mitad se ha apagado en gris. (pax. 268, 269)

Neste parágrafo, a sucesión de detalles de natureza diferente, nomeadamente lumínicas, fan especialmente evidente o rexistro cinematográfico da obra.

A seguir, dá comezo unha longa e ríspida discusión entre os noivos.

Tanto no narrativo como no descritivo, Bergman é claro, preciso, suxestivo... En ambos os dous casos, tanto en exteriores como en interiores, obtén logradas atmosferas:

Después de Reyes llega el frío. El humo del carbón sale verticalmente de las chimeneas, la luz del sol arde unas horas sobre el imponente montón de ladrillos del castillo, y enseguida anochece. Los niños y los gorriones andan montando bulla en la cuesta de la biblioteca Carolina, hay flores de escarcha en las ventanas, los cascabeles de los caballos que arrastran los trineos suenan de modo estridente. (pax. 161)

La escena representa el cuarto de estudiante de Henrik sin gente y sin movimiento. La puerta se abre y Henrik entra de espaldas. Maniobrando con su baúl forrado de chapa para hacerlo entrar por la puerta. Todo está fuera de su sitio y puesto en la mesa, las sillas, el suelo. Empieza a hacer el equipaje sin sistema y sin ganas. Finalmente se sienta en el suelo, enciende la pipa y apoya los codos en las rodillas. Así, en esta posición, permanece bastante rato.

De repente, surge Anna en el hueco de la puerta. Detrás de ella, la estrecha y sucia ventana de la calle, iluminada por el sol. Va vestida de luto, el pelo recogido bajo el gorrito, la gasa palidece el rostro y oculta la mirada.

HENRIK (sigue sentado): Casi me asusto.

ANNA (sigue de pie): ¿Te asustaste?

HENRIK: Estaba pensando en tí.

ANNA: Y de pronto estoy aquí.

HENRIK: Es como un sueño.

ANNA: Quiero darte una cosa.

Ahora está dentro de la habitación. Cae de rodillas a su lado. Busca en el pequeño bolso de seda negra. (pax. 200, 201)

Nesta particular maneira de inserir tamén na obra reflexións sobre as persoas e circunstancias que dan lugar aos personaxes e a situacións concretas destes, así como observacións sobre as fontes de información utilizadas, o que lle permite incluír apuntamentos biográficos de interese que decide deixar fóra do relato de ficción, Bergman manifesta a súa estranxeza pola ausencia de memoria gráfica da voda dos seus pais. Unha consideración lóxica para a que non encontra doada explicación: non lle cadra que, dada a inclinación dos seus antecesores a se fotografar (no limiar, afirma ter herdado un considerable número de álbums desde mediados do S. XIX até os primeiros 70), dun acontecemento familiar importante, celebrado con grande pompa e a presenza de numerosos convidados, non exista unha soa fotografía.

Mis padres se casaron el viernes 15 de marzo de 1913 en la catedral de Upsala ante un gran número de parientes, amigos y conocidos. Cantó el coro de la universidad y el deán Tisell ofició la boda. Damas y guardias de honor asistieron a la ceremonia y los pajes de la novia pisotearon el velo. Después de la boda se ofreció un banquete en el gran salón del hotel Gillet. Por mucho que busco en álbumes y entre fotografías heredadas, no logro encontrar una sola fotografía de la boda. Esto es notable, teniendo en cuenta que los Åkerblom eran una familia particularmente aficionada a fotografiarse. Gran cantidad de reuniones de poca importancia han quedado perpetuadas. En nuestra casa había profusión de felices novias y apuestos novios colocadas en las repisas de las estufas de azulejos y en mesitas, pero yo no he visto nunca una fotografía de la boda de mis padres. Hay explicaciones: la más fácil es que a mi madre (a quien le encantaba guardar y pegar en el álbum) le pareciera que la novia no había quedado lo suficientemente guapa o que el traje de la novia no le sentaba bien o que, sencillamente, la joven pareja había salido con un aspecto bobalicón. Otra explicación (muy

improbable) es que se suspendiera la sesión fotográfica. Alguien que se opuso, alguien que se sintió mal, o triste, o, tal vez, enfadado sin más. Una tercera (igualmente improbable) es que el fotógrafo hubiese fallado. Que no hayan salido las fotos, simplemente, y no va a vestirse una otra vez, con corona y ramo de novia. Esta es una insinuación inverosímil. Wennerström e Hijo, establecidos en la calle Övre Slottsgatan, eran los fotógrafos más importantes de la ciudad, y un fallo de su parte resulta impensable.

El hecho es, sin embargo, que no existe ninguna fotografía de la boda, ni en álbum ni en archivo. Yo tampoco les pregunté nunca a mis padres acerca de su boda. En general, a mis padres les pregunté demasiado poco de todo. Me arrepiento de ello, sobre todo ahora que me encuentro con lagunas importantes en el material documental. Y me arrepiento de ello en todos los aspectos. Toda esta indiferencia y falta de curiosidad. ¡Tan estúpidas y tan bergmanianas! (...) (pax. 280, 281)

E nesta modalidade de dobre discurso, alude outra volta ao legado fotográfico da familia, que obra no seu poder. Un novo ex-curso, se así se pode dicir, a través do que amplía detalles das figuras materna e paterna:

Ante mí, en el escritorio, hay dos fotografías fechadas en la primavera de 1914. Una de ellas representa a mis padres; mi madre sonriendo con labios tiernos, como muy besados, el pelo ligeramente despeinado, con la cabeza apoyada en el hombro de mi padre, tal vez se siente un poco mareada, debe estar en el cuarto mes de embarazo. Mi padre está serio y manifiestamente orgulloso, estirado en pulcra sotana. La figura antes bastante flaca se ha vuelto más sólida. Rodea con brazo protector el hombro de mi madre (no se ve, pero se supone). La imagen destila modesta felicidad y armonía. Y una conciencia en ciernes del propio valor. La otra fotografía es de mi madre sentada en una incómoda butaca, ligeramente inclinada hacia delante, elegante como siempre, con una falda hasta el tobillo y una fila de botones a un lado, botas de tacón hechas a mano, blusa de fino estampado y alfiler de oro en el cuello. El pelo bien peinado, pero rebelde. Delante de ella, sentado, Jack, un perro lapón, pequeño, musculoso, casi cuadrado.

La expresión de la cara es la del samurái devoto hasta la muerte. Mamá y Jack se miran sonriendo. En las fotografías anteriores mi madre no se ríe nunca. Ahora está contenta, sosegada, gentil. De estos testimonios puede sacarse la no muy arriesgada conclusión de que Anna y Henrik vivieron relativamente bien juntos durante los primeros años, cosa que, por cierto, han atestiguado los dos.

Lo que probablemente empañó la alegría fue que la madre de Anna nunca visitó la casa rectoral. En las cartas alega diferentes impedimentos. En el mes de julio, la joven pareja hace una corta visita a la casa de veraneo. Dag nace en el mes de octubre en el Hospital Clínico de Upsala. Tras unas semanas de convalecencia, la familia regresa a Forsboda. El primogénito está sano y da voces por las noches, lo que se comenta en las cartas con rendido regocijo. (pax. 292, 293).

Noutras pasaxes, como xa vimos con anterioridade, parte do legado fotográfico é mesmo utilizado no relato como elemento con funcionalidade dramática, integrado como parte da acción.

Henrik acompaña ao seu amigo Ernst a visitar a Anna, a súa irmá, estudante de enfermería en Upsala. Van botar uns días xuntos. Están sós na casa, felices e exultantes de gozar dunha excepcional liberdade. Logo de contestar unha chamada telefónica de Karin, a súa nai, a quen tranquiliza, Anna remata de preparar a cea. Xa no salón, cuns licores, móstralle o seu álbum fotográfico a Henrik, interesado no futuro profesional da moza. Un parágrafo que, como noutras partes da obra, rompe formalmente co sistema de representación escrita convencional de separar os diálogos, precedidos dos nomes en maiúscula dos suxeitos falantes, dos fragmentos descritivos, conseguindo unha mestura dialectica de grande axilidade no mesmo bloque de texto. Así mesmo, tanto nunha modalidade como na outra, subliña con caracteres versais determinadas palabras ou frases para as que desexa unha especial atención:

Ernst está sentado en la cabecera de la mesa, balanceándose en la silla con el puro entre el pulgar y el índice. Mira sonriente y sí, un poquitín borracho a su hermana y a su amigo. Henrik siente el antebrazo de ella contra el suyo, su cabello le hace cosquillas cuando inclina la cabeza para buscarse en las fotografías. ¡Aquí estoy!, dice. No lo parece, el uniforme no sienta muy bien que digamos, aunque la cofia es mona, pero no nos la dan hasta que terminamos la carrera. Mi hermana va a ser hermana, mi hermana, hermana Anna, dice Ernst, y los tres echan a reír. Por cierto, hacéis muy buena pareja juntos.

Anna cierra de golpe su álbum y deja espacio entre ella y Henrik. ¿Te parece atractiva mi hermana? Más que atractiva, contesta Henrik con seriedad. E insiste: ¿qué quieres decir con eso? No lo estropees todo ahora que lo estamos pasando tan bien, dice Anna un poco enfadada y sirviéndose un poco de oporto. Me ha caído una gota en la falda, dice luego. Haz el favor de darme la garrafa de agua, es mejor probar con agua. ¡Qué mala suerte! La falda nueva. Ernst y Henrik miran como Anna frota la mancha con su servilleta, La falda ciñe la redondez de la cadera y del muslo. (pax. 92)

A condición de protagonistas dos seus pais, Anna e Henrik, non obsta para que o relato teña, así mesmo, un certo carácter coral. Bergman convoca con frecuencia a presenza de diferentes personaxes que, con maior intervención ou de maneira ocasional, interactúan cos principais e trasladan información útil para unha maior comprensión dos mesmos e de determinadas situacións.

A nai de Anna, Karin -a avoa de Bergman-, caracterizada de muller intelixente, sagaz e estratega, ocupa un importante espazo no relato. Provista dunha grande autoridade moral, e cun home de maior idade e máis tolerante que delega responsabilidades nela, as súas decisións -manifestas e ocultas- teñen un peso considerable no marco da familia. Unha figura matriarcal directriz á que tampouco se lle caen os aneis por acometer tarefas domésticas.

La breve e insignificante escena que quiero relatar ocurre diez días antes de la mencionada partida. El lugar es la amplia y luminosa cocina con ventanas al bosque y a los cerros. Doña Karin y Lisen están sentadas a la mesa plegable en buena armonía. Están

limpiando moras. El fuego crepita en el fogón, un alto puchero de confitura exhala aromas y algo de vaho. Los cristales cuadrados de la parte superior de las ventanas han vuelto a empañarse. En las tazas, café recién hecho. Unas moscas de verano dan tumbos, soñolientas, sobre la caliente pared del fogón. (pax.121)

KARIN: Ya verás como esa nueva píldora de bromuro va a ser mano de santo. Las niñas que recojan todas sus cosas. ¡Hala! Vamos, Johan Åkerblom, que te ayudo a quitarte los zapatos. Oscar desayunará a las siete de la mañana para llegar al tren de Estocolmo sin prisas. Le he dicho a Lisen que te sirva el desayuno a las siete. Vamos, Johan, ¿dónde has puesto el bastón? ¿Quieres hacer el favor, Anna, de retirar la bandeja de las bebidas y poner el coñac en el armario? Anna, Ernst y el señor Bergman que esperen aquí, yo vuelvo enseguida, tenemos que hablar un poco. Abre la puerta, Martha, haz el favor, eso es, ¡ten cuidado con el umbral, Johan!; es que es demasiado alto, la verdad es que no hace ninguna falta. (pax. 130)

Todos miran a Doña Karin. Está con la cabeza un poco echada hacia delante, jugando con una pequeña regla verde. Levanta la vista y contempla a su familia con una sonrisa ausente, casi sonámbula.

KARIN: ¿Qué queréis que diga? Siempre habéis estado riñendo entre vosotros. Ahora que ha muerto papá, os echáis contra mí. Es natural y comprensible.

CARL: Perdón, mamá, pero en realidad es únicamente Svea la que...

KARIN: (levanta la mano) Déjame terminar de hablar. A veces no puedo evitar pensar en cómo hubiera sido la vida de esta familia si yo no me hubiera casado y hecho cómplice. (Sonríe). ¡Es, en verdad, una idea curiosa! Yo estaba llena de entusiasmo y de buena voluntad: orden, limpieza, espíritu familiar... educación. Buena voluntad. No creáis que estoy amargada. Solo pienso. (pax. 214)

A maioría de datos e informacions que Bergman manexa proceden do ámbito familiar, nomeadamente, como adoita acontecer transmitidos (non sempre de modo completo) pola figura materna. A súa preocupación como autor é a organización coerente dos mesmos, asunto sobre o que reflexiona no percurso do propio relato.

(Yo escribo lo que veo y oigo, a veces es muy rápido y olvido escuchar los tonos, que pueden ser mucho más importantes que las palabras. ¿Es posible que en la voz de Anna vibre una cuerda de auténtica y pura angustia reprimida? ¿Comprende Ernst su posible congoja? ¿Se ha ocupado Anna en sus pensamientos de las heridas de Henrik, heridas cuidadosamente escondidas, rara vez descubiertas, heridas del espíritu, inflamadas, no cicatrizadas? ¿O está demasiado atareada con el instante, con lo nuevo e inesperado? Anna puede ser despreocupadamente arrogante. Henrik es sensible, cariñoso y casi siempre está de buen humor. A lo largo del día, sin darse cuenta del curso de las cosas, cada uno se transforma en el concepto que tiene el otro de él. Yo no podía saberlo, dice Anna disculpándose, ¿Cómo iba a comprenderlo yo?, pregunta Henrik asombrado. ¡No se puede siempre!, protesta Anna. Yo no sé por qué porque iba a tener mala conciencia, murmura Henrik).

Henrik entra en el vestíbulo a grandes pasos. ¿Está Ernst? ¿Ha llegado Ernst?. Lleva una peliza militar de piel, un gorro de punto en la cabeza y una bufanda también de punto en torno al cuello y la barbilla; los pantalones, metidos de las botas forradas de piel; en la mano lleva un maletín de piel cuadrado con la sotana... (pax. 298, 299)

Os tres parágrafos que siguen suceden á excursión realizada, en contra da opinión de Karin, por Ernst, Anna e Henrik á cabana de Bärna, onde pasan unha fin de semana. Alí disfrutan da natureza e Anna e Henrik teñen o seu primeiro achegamento intenso. Días despois, Karin mantén coa súa filla unha agre discusión sobre este asunto para ela imperdoable. Bergman narra nun detallado relato esta excursión, e a seguir efectúa as seguintes consideracións:

Hay tantas cosas decisivas cuando se intenta examinar un acontecer a posteriori y se sabe el final. Un acontecer que, además, solo se compone de unos cuantos pedazos vagando a la deriva. Hay que completarlo con juicio y, si es posible, inspiración. En ocasiones puedo oír sus voces, pero muy debilmente. Me animan o me dicen, recusantes, que no fue así en absoluto. De esa manera, desde luego, no fue.

Acerca del episodio que acabo de relatar no he oído ningún comentario, ni en un sentido ni en otro. Recuerdo que mi madre dijo una vez: Sí, sí, hicimos una excursión a la majada de Bäsna. Cuando llegamos, Ernst se fue a pescar truchas. Volvió con una anguila muy gorda. Yo me negué a matarla, así que la echamos al lago y para cenar comimos lonchas de jamón frito con patatas. De eso me acuerdo.

Ahora están en el embarcadero, quebrado por el hielo, armados de cepillo y jabón verde. Friegan y refriegan la vieja colcha, que se resiste a soltar la sangre. (pax. 136)

A excursión á cabana de Bäsna constitúese nun bo pretexto para as meditadas intencións de Dona Karin. Con paciencia, encontra o momento oportuno para falar a soas con Henrik e lle poder deixar constancia da súa oposición ás súas pretensións. Nunha longa conversa, inzada de refinamento e tensión contida, ambos deixan claras as súas posicións: Karin non está disposta a que el manteña relacións coa súa filla, e Henrik está decidido a non renunciar ao amor de Anna.

Como por casualidad, Karin Åkerblom se ha quedado en casa alejando un ligero resfriado. Como por casualidad, llama a la puerta del menor de sus hijos y entra sin esperar respuesta. Henrik se pone de pie al instante. Doña Karin pide perdón y dice que no quiere molestar, que solo quería saber si Ernst había dejado la chaqueta en casa para poder arreglársela, porque tiene un agujero grande en el codo. Como por casualidad, entra en la habitación y echa un par de miradas rápidas a su alrededor. Trae su ingeniosa bolsa de costura colgada del brazo. Sonríe a Henrik y le pregunta si molesta. Henrik se inclina y dice que la señora Åkerblom no molesta en absoluto.

Entonces voy a pedirle a usted, Henrik, que me ayude, dice, y saca una gruesa madeja de las profundidades de la bolsa y la coloca en las manos extendidas de Henrik. Propone que tomen asiento uno frente al otro junto a la ventana abierta. La cepa silvestre que trepa hacia el alero ha empezado a enrojecer, de las maravillas de los

arriates llega un aroma de otoño ligeramente ácido. Pero todavía hace un calor estival, y estival es el viento que sopla sobre el río, que centellea a la intensa luz de la tarde.

Si Henrik hubiera sabido algo de doña Karin Åkerblom, esa sabiduría lo hubiera puesto en sobre aviso. Pero cae de cabeza en todas las fosas y se mete sin saberlo en todas las trampas. Las aptitudes de ella para hacer confesar a la gente están más que probadas. Sentada con una tranquila sonrisa en los labios, ha atado las manos de Henrik con un hilo de lana azul. El ovillo se va formando con rapidez.

KARIN: ¿Irá mañana a Söderhamn a visitar a su madre?

HENRIK: Creo que iré directamente a Upsala.

KARIN: Pero el trimestre no empieza todavía.

HENRIK: Debo buscar alojamiento, instalarme. Además, he de estudiar una parte de la Historia de la Iglesia que tengo pendiente.

KARIN: ¡Ah! Así que se ha examinado usted de Historia de la Iglesia. Es el profesor Sundelius, ¿verdad?

HENRIK: Sí. No me salió demasiado bien.

KARIN: El profesor Sundelius es un verdadero verdugo de estudiantes. Yo lo recuerdo de joven, frecuentaba nuestra casa. Era un joven gallardo, pero terriblemente engreído. Después se casó por dinero y ha hecho carrera en la política liberal. Se dice que será ministro, con el tiempo.

Karin Åkerblom mira por la ventana y parece reflexionar. Algo se enreda en la madeja, ella se inclina y separa los hilos.

KARIN: ¿Cómo lo ha pasado usted con nosotros?

HENRIK: Bien, gracias, Ernst es un buen amigo.

KARIN: Ernst es muy buen chico. Johan y yo estamos enormemente orgullosos de él. Intentamos refrenar nuestro entusiasmo. El peligro es, si no, que le causemos frustración con nuestras expectativas.

HENRIK: Yo no creo que Ernst parezca reprimido. Es una persona extraordinariamente libre. Él es la única persona verdaderamente libre que conozco.

KARIN: Me alegro mucho de que diga usted eso.

HENRIK: Le tengo mucho cariño. Es como un hermano.

KARIN: Me parece que Ernst también está muy contento de su amistad. Lo ha dicho muchas veces.

HENRIK: La señora Åkerblom ha tenido la amabilidad de preguntarme hace un momento cómo lo había pasado. Yo contesté, como es natural, que sí, que muy bien. Lo que no es del todo verdad. He sentido miedo y tirantez.

KARIN: Pero, querido amigo, miedo, ¿por qué?

HENRIK: La familia Åkerblom es un mundo extraño para mí. Sin embargo, mi madre se ha esforzado mucho por darme una buena educación.

KARIN: Pero ¡querido muchacho! ¿Tan difícil ha sido?

HENRIK: Casi todo hubiera resultado soportable si no hubiera estado tan consciente de la crítica.

KARIN: ¿La crítica?

HENRIK: La familia es crítica. Siento que me pesan en una balanza y que no doy el peso.

KARIN (risas): ¡Escuche, señor Bergman! Eso pasa en todas las familias, no creo que seamos peores que otros. Además, usted tiene dos defensores muy competentes y devotos.

Henrik ha comprendido demasiado tarde que se ha cerrado la trampa. Sus posibilidades de defensa son muy escasas.

HENRIK: Quizá sea todavía peor, señora Åkerblom. Es que no me he sentido bienvenido.

Doña Karin sonríe y sigue ovillando. Tardará un poco en hablar, lo que hace que Henrik se sienta inseguro. Tal vez piense que ha faltado al respeto, que ha traspasado los límites de la cortesía.

KARIN: ¿Así que piensa usted eso?

HENRIK: Le ruego que me perdone. No es mi intención ser descortés. Pese a ello, no puedo librarme de la sensación de que me toleran a duras penas. Especialmente la madre de Ernst y de Anna.

Silencio otra vez. Doña Karin inclina la cabeza como asintiendo: acuso recibo de su mensaje, señor Bergman, y tengo intención de reflexionar sobre él.

KARIN: Voy a tratar de ser sincera, aunque tal vez me vea obligada a herir sus sentimientos. En ese caso, será sin querer. Mi antipatía, no sé como llamarla, no es personal. Creo incluso que podría albergar sentimientos afectuosos y maternos hacia el joven amigo de Ernst. Porque veo que es usted un persona afectiva y vulnerable y tierna que ya ha sufrido una realidad inclemente en muchos aspectos. Mi antipatía, si hemos de llamar así a mi compleja actitud hacia usted, depende enteramente de Anna. Yo conozco a mi hija bastante bien, me figuro, y considero que su relación con usted, señor Bergman, va a ser una catástrofe. Es una palabra fuerte, sé que puede parecer exagerado, pero a pesar de ello no tengo más remedio que emplear la palabra catástrofe. Una catástrofe vital. Yo no puedo imaginar una combinación más imposible y aciaga que la de nuestra Anna y usted. Anna es una niña consentida, obstinada, enérgica, afectiva, sensible, extremadamente inteligente, impaciente, melancólica y alegre al mismo tiempo. Lo que ella necesita es un *hombre maduro* capaz de educarla con amor, firmeza y paciencia desinteresada. Usted es un hombre muy joven, con poca experiencia de la vida y me temo que con tempranas y profundas heridas que no han recibido cura ni consuelo. Anna se desespera en sus inútiles intentos de mitigar y curar. Por eso le pido...

Doña Karin mira el ovillo azul que crece entre sus manos. Se muerde los labios y en sus mejillas han brotado dos rosetones.

HENRIK: ¿Me permite que diga algo?

KARIN: Sí. (Distraída). Naturalmente.

HENRIK: Yo no acepto esta conversación. Usted, como madre de Anna, puede tener las mejores razones del mundo para envenenarme con pormenores sobre mi lamentable vida espiritual. Puedo asegurarle que la mayoría de los dardos han dado en el clavo. El veneno producirá seguramente el efecto previsto. Con todo, su ataque, señora Äkerblom, es imperdonable. Una persona ajena, aunque fuera la Virgen Santísima, nunca puede interpretar lo que ocurre en el ánimo de las personas. La familia lee a Selma Lagerlöf por las noches. ¿No han notado nunca en la lectura que la autora habla del amor como el único milagro de la tierra? Un milagro que transforma. La única salvación verdadera. ¿Piensa quizá la familia que la autora se ha inventado eso para que sus lúgubres historias resulten un poco más atractivas?

KARIN: He vivido bastante y nunca he vislumbrado milagros, ni terrestres ni celestiales.

HENRIK: Justamente, señora Äkerblom. Australia no existe puesto que la señora Äkerblom no ha visto Australia.

Doña Karin le echa una mirada afilada pero apreciativa a Henrik Bergman. Sonríe fugazmente.

KARIN: Me temo que nuestra conversación se está haciendo demasiado retórica. La situación concreta es que yo, con todos los medios a mi alcance, voy a impedir que siga el galanteo de mi hija.

HENRIK: Creo que es una decisión poco realista.

KARIN: ¿Qué es lo que es poco realista?

HENRIK: Usted no tiene ninguna posibilidad de impedirle nada a Anna. Creo que un intento así solo va a sembrar el odio y fomentar las disputas.

KARIN: El tiempo lo dirá.

HENRIK: ¡Así es, señora Äkerblom! El tiempo dirá cuáles son las consecuencias de un error funesto.

KARIN: ¿Error de quién?

HENRIK: Voy a contarle a Anna nuestra conversación. Luego ya veremos lo que hacemos.

KARIN: A propósito, ¿qué ha pasado con el compromiso del señor Bergman? Me refiero, claro está, al compromiso de Frida Strandberg. Que yo sepa, sigue en pie. La señora Strandberg ha negado, en todo caso, que haya habido ruptura.

Henrik baja los brazos y el resto de la madeja azul. Un clavo le atraviesa la cabeza. Le perfora el pecho, llega hasta el estómago. Su mirada queda desprovista de expresión.

HENRIK: ¿Cómo sabe...?

KARIN: ¿Que cómo lo sabemos? Mi hijastro Carl ha hecho indagaciones. Un a semana antes de que usted llegara ya sabíamos la verdad.

HENRIK: Y ahora usted va a decirle esa verdad a Anna.

KARIN: No pienso decirla nada a mi hija. A condición de que usted y yo lleguemos a un acuerdo.

HENRIK: ¿Un acuerdo? ¿O una imposición?

KARIN: Pues bien, una imposición, si lo prefiere.

Doña Karin afirma conminatoria. Está tranquila y digna. No hay sombra de ira en su relleno semblante ni en sus penetrantes ojos de un gris azulado.

HENRIK: ¿Puedo escribir una carta?

KARIN: Por supuesto.

HENRIK: ¿Lo sabe Ernst?

KARIN: Ernst no sabe nada. La única que lo sabe soy yo. Y Carl, claro.

HENRIK: ¿Y qué explicación voy a dar?

KARIN: A usted se le da bien mentir. En esta ocasión puede ser útil una facultad de ese género. Perdón, fue una bajeza por mi parte.

HENRIK: Tengo que decir las cosas como son.

KARIN: Hágalo usted como mejor le parezca. De todas maneras habrá muchas lágrimas.

HENRIK: ¿Puedo hacer una última pregunta?

KARIN: Sí.

HENRIK: ¿Por qué permitió usted que viniera, sabiéndolo todo?

KARIN: ¿Le parece a usted? Pues porque quería ver de cerca el amor de mi hija. Y como la desgracia ya debía de haber ocurrido...

HENRIK: ¿Qué quiere usted decir con “la desgracia”?

KARIN: Quiero decir exactamente lo mismo que usted.

HENRIK: En ese caso puedo decirle que se equivocó usted de medio a medio.

KARIN: ¡Ah! ¿Sí? ¿Y ahora?

HENRIK: La verdad es que eso solo nos concierne a Anna y a mí.

KARIN: ¡Vaya a escribirle la carta, señor Bergman! Y tome el tren de las tres de la tarde. Anna no llegará a casa hasta más tarde y para entonces...

HENRIK: ... para entonces yo tengo que estar lejos.

La madeja se ha terminado y el ovillo está ovillado. Karin Åkerblom y Henrik Bergman se levantan sin mirarse. Durante los últimos minutos han cimentado una enemistad implacable que durará toda la vida. (...) (139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146)

No seu proceso de dar sentido á información obtida, tan diversa como incompleta, Bergman reforza a atmosfera das escenas coa creación dunha estreita relación de contigüidade, por veces dunha sutileza única. Unha dialéctica forma-contido entre determinadas accións físicas, manifestacións climáticas diversas, sons ambiente, o uso da música, derivas da conversa ou acaidas citas bíblicas e a acción dramática. Deste modo, enfatiza o carácter das situacións.

A precedente, da diatriba entre Karin e HenriK, é un bo exemplo. Tal que as seguintes, nas que a significación entre forma e contido se establece a través das accións do can Jack:

El fuego chisporrotea con renovado entusiasmo, las portezuelas de la estufa de azulejos están abiertas, la lámpara de queroseno alumbra débilmente la mesa redonda junto a la ventana. Se sientan los tres en el sofá. Ernst, Anna y Henrik, Ernst carga su pipa y la enciende despacio. Jack se ha quedado dormido a una distancia prudencial, de vez en cuando abre un ojo o levanta una oreja, hay que tener los dioses y a sus falsos amigos bajo control. (pax.311)

Mia sale y se aleja en dirección a la verja impulsando el trineo con los pies. Anna saca un libro de cuentos con ilustraciones y se lo da a Petrus. Siéntate aquí a leerle un cuento a Dag mientras voy arriba a hacer las camas. Tú y Jack cuidad de Dag y de vosotros mismos. Jack, que se ha adormecido al calor del fogón, se levanta inmediatamente y toma nota de su responsabilidad. (pax. 400)

Bergman aborda a construción do seu relato con ollada de entomólogo, con descrições polo miúdo, nas que non esquece detalle: caracteres, estados de ánimo, vestimentas, ambientes sonoros e outros xa enunciados como posicións e desprazamentos físicos, estados climáticos e mesmo cheiros e outras sensacións de difícil tradución visual:

El despacho de Blenda tiene entrada directa desde el recibidor y es bastante estrecho. Las estanterías están atestadas de libros de contabilidad. En la mitad de la habitación hay un pupitre; junto a la ventana, una mesa escritorio y unas cuantas sillas de madera pintadas de oscuro. En un rincón, un sofá de piel y un butacón, una mesa redonda con tablero de bronce y aperos de fumar. Blenda enciende la luz, saca una llavecita de la cadena de oro que lleva al cuello, abre el cajón central del escritorio, saca unas llaves de metal reluciente y abre la caja fuerte que está escondida tras un biombo, junto a la puerta.

Alma y Henrik no pueden ver lo que hace al otro lado del biombo. Cuando reaparece, lleva un fajo de billetes en la mano derecha. Pone el dinero encima de la mesa, guarda las llaves en la cja fuerte y coloca la llave del cajón en la fina cadena de oro. Luego empieza a contar: son seis mil coronas en billetes. Cuando termina, le da el dinero a Alma, que está como paralizada por un rayo. (pax. 71)

Henrik se encuentra en una habitación cuadrada con techo abuhardillado y empapelado de flores en las paredes, cortina almidonada delante de una estrecha ventana que da a la rumorosa penumbra otoñal del jardín. Una cama blanca de altos cabezales, un escritorio blanco, una silla, un armario ropero blanco, alfombras de trapos, lámparas de queroseno, olor a recién fregado y a frío húmedo, a pesar de la fogata de leña de abedul que arde en la estufa de azulejos. Se fija en todo esto y se sienta enseguida al escritorio. Hay pluma y tinta. En el cajón, que se resiste por la humedad, encuentra papel rayado. Empieza inmediatamente a escribir con su pulcra y fluida letra:

En la residencia del párroco de Forsboda, a 12 de septiembre de

1912.

Queridísima y amada Anna, mi esposa ante Dios. En cuanto estamos separados, por corto que sea el tiempo, por insignificante que sea la distancia, (...) (pax. 248)

El catedrático se para y enciende con rapidez la pipa, que prende con facilidad a pesar de la fina llovizna. Tiene las manos grandes, con venas acusadas. La pipa despide volutas de humo y crepita.

HENRIK: He tenido la suerte de que me dieran una plaza provisional durante el verano. No estoy, desde luego, nada preparado para la tarea, pero el pastor es muy amable y no se queja. No creo que mi sermón de ayer fuera muy... Yo escribo y vuelvo a escribir. Estoy tan terriblemente descontento de mis resultados... Me resulta más fácil bautizar y enterrar. Para eso no tengo que prepararme. Veo a las personas que están allí, junto a mí, y las palabras vienen solas. Perdona que hable tanto.

NATHAN SÖDERBLOM: Habla, habla.

Pero no. Henrik comprende que ha hablado atolondradamente y está avergonzado. Los dos hombres van paseando despacio hacia la verja y la estrecha senda que lleva a la iglesia y al camposanto. El catedrático fuma su pipa. Los mosquitos danzan.

NATHAN SÖDERBLOM: Yo estoy viviendo en el anejo, justo ahí al lado. El pastor es un antiguo compañero de estudios y me ofreció un refugio. Tengo que terminar un libro. En Upsala hay siempre demasiada agitación.

HENRIK: ¿Qué está usted escribiendo, señor profesor?

NATHAN SÖDERBLOM: Pues... No es muy fácil de explicar. Escribo que Mozart revela a Dios. Eso es, aproximadamente.

HENRIK: ¿Es así?

NATHAN SÖDERBLOM: Eso no me lo puedes preguntar a mí.

HENRIK: Para mí, es ausencia, silencio. Yo hablo y Dios calla.

NATHAN SÖDERBLOM: Eso no tiene importancia.

HENRIK: ¿No tiene importancia?

NATHAN SÖDERBLOM: Tú estás en el mundo para servir a los hombres, no a Dios. Si te decides a olvidar esa cantinela de la presencia de Dios y la ausencia de Dios y diriges todas tus fuerzas a las personas, tus acciones serán acciones de Dios. No te disminuyas a ti mismo coqueteando con la fe y tus dudas. Tú no *puedes* pedir claridad, seguridad, sabiduría. Trata de comprender que Dios es una parte de su creación, lo mismo que Bach vive en su *Misa en sí menor*. Tú interpretas una partitura. A veces resulta enigmática, eso es inevitable. Cuando haces sonar la música, entonces revelas a Bach. ¡Lee las notas! Pero no dudes de la existencia de Bach y del Creador.

La pipa se ha apagado y el profesor se interrumpe. Se para a encenderla, una vez, varias, al fin, Henrik tirita, pero no por el frío de la mañana ni por la serena lluvia.

NATHAN SÖDERBLOM: Lo que no puedes hacer, en cambio, es exigir perfección. No sirve para nada desesperarse por la crueldad de la Creación. Carece de sentido pedir responsabilidades. Tu misión es ser concreto. No lles a Dios a los tribunales. Ahí se han estrellado muchos de los cerebros más sutiles de la historia universal. Me parece que está empezando a arreciar la lluvia.

Doblan hacia la iglesia y entran en el pórtico. Henrik apoya la espalda en el áspero muro.

HENRIK: Yo estoy recludo. Y tengo miedo de que sea una cadena perpetua, aunque nadie me lo haya dicho.

NATHAN SÖDERBLOM: Claro, hijo mío. No tiene importancia. Yo creo que tú eres capaz de una gran devoción. Me parece que llevas dentro un fervoroso anhelo de sacrificarte, solo que no sabes cómo. Tú eres tu propio enemigo y carcelero. Sal de tu prisión. Vas a descubrir, para tu sorpresa, que no hay nadie que te lo impida. No tengas miedo. La realidad fuera de tu celda no es tan pavorosa como tu espanto dentro de tu hermética cámara oscura.

HENRIK (casi inaudible): ¿Qué debo hacer?

NATHAN SÖDERBLOM: La semana que viene no tengo más remedio que ir a Londres para una reunión. Cuando regrese a finales de junio, ven a verme. Puede ocurrir que me equivoque, pero si las cosas son como yo creo, se vislumbra una pronto solución a tus dificultades.

HENRIK (cae de rodillas): ¡Bendígame!

NATHAN SÖDERBLOM: No. Así no. ¡Levántate!

HENRIK (le toma la mano y se la besa): ¡Bendígame!

NATHAN SÖDERBLOM: Levántate. Has dado tu primer paso hacia la libertad. Quédate aquí un rato cuando yo me vaya. Lloro, si tienes ganas. Yo te deju ya.

HENRIK: Señor profesor, usted no sabe siquiera cómo me llamo ni quien soy.

NATHAN SÖDERBLOM (de lejos y volviéndose): Sé como te llamas. Dios sea contigo. (pax. 183,184, 185,186)

Entre tanto, Henrik, envolto coas súas tribulacions na brétema e a luz grisácea de Forsboda, confronta a súa idea de Deus co catedrático de Ciencia Teolóxica, Nathan Söderblom, Anna viaxa polo sul de Italia, cálido e luminoso, logo de ser recollida pola súa nai en Suiza, onde nun sanatorio de Lucerna estaba a convalecer de tuberculose. Uns días nos que tratan de se serear, afrouxar tiranteces e cultivar os afectos, lonxe das tensións e os escenarios do día a día.

Karin Äkerblom toma decisiones, lleva a cabo las acciones planeadas y asume la responsabilidad de sus actos. Pese a una latente sensación de inminente desgracia, a finales de mayo emprende el viaje a Suiza y ecoge a su hija para seguir luego a Florencia, Venecia y Roma. En Amalfi piensan descansar unas semanas en casa de sus amigos, los Egerman. Después habrá llegado el momento de regresar a la familia y a la casa de veraneo. Doña Karin encuentra a Anna bien y con las mejillas rellenas, pero callada. Anna asegura con sonrisas

cortes que está contenta de ver a su madre, de haberse curado y de que pronto llegue el verano. Afirma, además, enérgicamente, que se alegra del viaje por Italia. Pregunta con interés por el estado de salud de la familia y dice que echa de menos a su hermano. A pesar de los encantadores esfuerzos de esta encantadora joven para darle gusto a su madre, en su fuero interno reina, sin embargo, la languidez y una inaccesible melancolía.

Un jueves de la primera semana de junio están madre e hija en el vetusto patio interior del Museo Nazionale. Doña Karin tiene las gafas en la nariz y lee en voz alta un pequeño y grueso libro. Anna está apoyada en el pozo, escuchando cortésmente. Visten ropa cómoda y elegante de tonos veraniegos, Karin lleva sombrero, Anna, un pequeño tocado de fino encaje.

KARIN (lee en voz alta): "La orientación realista del siglo XV trajo consigo un nuevo despertar del estudio de la naturaleza. El interés por el hombre y la realidad palpable predominaron en la escultura. El verdadero creador de la escultura renacentista fue Donatello, el artista más importante del siglo, cuyo minucioso estudio de la Antigüedad fecundó con acierto su innato talento para la creación original".

La blanca luz dibuja un marcado contorno sobre las losas del patio. Los turistas se desplazan en grupos indolentes, un rollizo gato de aspecto avieso contempla a unos pajaritos que se bañan en una charca que ha dejado la lluvia de la noche.

KARIN: ¿Estás cansada?

ANNA: No, no. Un poco, quizá.

KARIN: No hemos dormido mucho. Hubo tormenta y llovió casi toda la noche.

ANNA: De eso hablaba todo el mundo a la hora del desayuno.

KARIN: Deberías pedir el desayuno en la habitación, como yo. Es mucho más agradable.

ANNA: A mí me gusta la charla del comedor a esa hora. El señor Sellmér es especialmente amable.

KARIN: ¿Volvemos a casa para el almuerzo o comemos fuera? Sé de un sitio muy bueno por aquí cerca.

ANNA: Lo que tu digas, mamá.

KARIN: Entonces propongo que comamos en el hotel, así podemos dormir una buena siesta después. (pax. 186,187,188)

A procedencia de familias de nivel cultural e económico diferente -numerosa, abastada, agnóstica, a dela; cativa, modesta, relixiosa a del- constitúen un problema estrutural para a relación de Anna e Henrik, só contrarrestado pola paixón amorosa que os une. Esta disparidade biográfica é desde un primeiro momento advertida por Karin, a nai de Anna que, malia a súa porfiada tentativa, non consegue impedir o matrimonio dos mozos. A decidida determinación destes a entenderse non evitará conflitos, discusións e pelexas puntuais que se van franqueando. Mais, a partir dun momento, a posibilidade de que Henrik pase de exercer a súa entregada función apostólica en Forsboda a aceptar a oferta

dunha praza de párroco en Estocolmo, co conseguinte ascenso económico e social, acaba por se converter na cuestión irresoluble que até a fin do relato ameaza a continuidade da parella, que xa está a agardar polo seu segundo fillo.

A morte, o alén, a existencia de Deus, a súa entidade, elementos cruciais na obra bergmaniana, vense aquí subliñados nunha escena protagonizada pola figura da Raíña Viktoria. Ante a referida oferta de traslado a Estocolmo para ocupar respectivamente un importante posto nunha clínica e unha específica praza de capelán (con dedicación de só media xornada) nunha parróquia adscrita ao palacio real, con comfortable vivenda familiar incluída, Anna e Henrik viaxan á capital onde son recibidos pola monarca. Logo dunha longa, solemne, refulxente e detallada cerimonia de presentación, a raíña efectúa unha deriva na conversa:

LA REINA: Dígame una cosa, pastor. ¿Cree usted que nuestros sufrimientos nos los envía Dios?

El chambelán Segerswård se chupa cautelosamente la dentadura postiza; la pregunta de su majestad le parece obscena, su cara se despoja de toda expresión. A la dulce condesa Bielke se le llenan los ojos de lágrimas, pero es que es muy emotiva. El pastor primarius se echa hacia atrás con todo el peso de su corpachón contra el frágil respaldo de la butaca, dirige a su joven colega una mirada dándole ánimo, con una sonrisa profesional y adecuada a la pregunta. Anna se da cuenta inmediatamente de que la atormentada mujer ha hecho una pregunta que se sale de lo convencional.

HENRIK: Yo solo puedo decir lo que yo creo.

LA REINA: Es por eso por lo que le he preguntado.

HENRIK: Pues no, yo no creo que el sentimiento nos lo mande Dios. Yo creo que Dios ve su creación con tristeza y horror. No, el sufrimiento no procede de Dios.

LA REINA: ¿Pero no sirve el sufrimiento para purificarnos?

HENRIK: Yo no he visto nunca que el sufrimiento ayude a nada. Si he visto casos, en cambio, en los que el sufrimiento destruye y deforma.

LA REINA (a su dama de honor): ¿Quiere hacer el favor, condesa, de darme el chal?

La condesa Bielke se levanta al momento y envuelve los hombros de la reina con el fino chal. Se queda unos instantes con los ojos cerrados y la mano derecha en el pecho.

LA REINA (mirando a HENRIK): Si es como usted dice, ¿cómo sería posible dar consuelo a nadie?

HENRIK: El consuelo es siempre momentáneo.

LA REINA: ¿Momentáneo?

HENRIK: ...Sí. La única posibilidad es convencer a la persona, a quien busca consuelo, de hacer las paces consigo misma. Convencerla de que se perdona a sí misma.

LA REINA: ¿No debemos pedirle perdón a Dios?

HENRIK: Es lo mismo. Si te perdonas a ti mismo, te ha perdonado

Dios.

LA REINA: ¿Está tan cerca Dios?

HENRIK: Dios y el hombre son inseparables, están unidos. ¡Es de una crueldad espantosa separar a Dios de los hombres! Dios como autoridad, como instancia de castigo, como celoso guardián de la justicia, está en contradicción con todo lo que Cristo nos enseñó. ¿Y él si que sabía!

La reina ha vuelto a cerrar los ojos, está ligeramente recostada, sus labios entreabiertos. Estoy terriblemente cansada hoy, tendrán que disculparme, amigos míos. Se levanta con esfuerzo y algo de inestabilidad, la dama de honor le sirve, discretamente, de apoyo. Le agradezco su franqueza, dice con una débil sonrisa.

Luego se vuelve hacia Anna: Haga que el pastor venga a su nueva casa rectoral. Me parece que van a tener un amplio campo de trabajo los dos.

Hace un gesto con la cabeza al pastor primarius y al chambelán.
(...) (pax. 352, 353)

A notable falta de respecto coa que a xeneralidade dos adultos tratan os menores é tamén unha deriva temática recorrente na obra de Bergman. Ante a breve escena que segue, resulta difícil non lembrar o comportamento (aínda máis aldraxante) que Alexander padece da man do seu padrastro en *Fanny y Alexander*.

CONDE AVANTE: ¿Ah, sí? ¿De veras? Vaya, vaya, esto parece prometedor. Y tú, ¿què dices, Robert? ¿Eh?

El conde golpea a su hijo en la nuca con la mano abierta de modo que se oye como le rechinan los dientes. Es un gesto hecho con intención de dar ánimos, pero Robert baja la cabeza, empieza a moquear y una lágrima se hace paso por su sucia mejilla.

ROBERT: Sí.

CONDE AVANTE: ¿Qué te pasa? ¿Estás llorando?

ROBERT: No.

CONDE AVANTE: Ya, ya me parecía a mí. Suénate. ¿No tienes pañuelo? ¿Y eso? Anda, toma el mío. No moquees, Quiero hablar a solas con tu profesor. Llévate la gramática y siéntate a estudiar en el cenador. (páx. 83)

Bergman, aínda coñecendo a realidade do acontecido, opta por suspender o relato situándoo nun final aberto, co anuncio sutil da continuidade da parella por medio dos seus últimos e breves diálogos e deixando latente, a través das diferentes preocupacións que ocultan os seus silenzos, a posibilidade de aceptar o ofrecemento da realeza de se trasladar a Estocolmo.

Os parágrafos escollidos ben podían seren outros: as referidas técnicas e modos expresivos non son únicas, están en maior ou menor medida no percurso todo da obra. Bergman desvela en todo momento os seus procedementos narrativos cal predixistador que explica os entretécidos dos seus xogos de máxía, coa diferenza de que nel non hai segundas voltas. Todo fica á vista do lector. Modus operandi que deixa claro xa desde o limiar:

No pretendo afirmar que haya sido siempre respetuoso con la verdad en mi narración. He exagerado, añadido, quitado y cambiado de orden. Pero, como suele ocurrir en este tipo de juegos, el juego ha resultado seguramente más claro que la realidad. (pax.11)

Bergman data este prefácio -que, como é sabido, sendo o primeiro texto de toda obra literaria, adoita ser o derradeiro en se escribir- o 25 de agosto de 1991. É dicir, logo de ter rematado o libro e despois de ter visto o filme de Bille August, *Las mejores intenciones*, como se sabe, tirado de *La buena voluntad*. Isto permítelle afirmar no parágrafo final:

Este libro no se ha adaptado ni en una sola coma a la película. Se ha mantenido com fue escrito: las palabras se yerguen incontestables y ojalá vivan su propia vida, como una representación propia en la mente del lector. (pax 11)

Conclusão

Como todo narrador, Bergman proxecta no relato e os seus personaxes a súa visión da vida. Unha ollada que procede de todas as circunstancias que conforman a súa experiencia vital. A ollada de Bergman sobre os seus pais mozos, o retrato que deles fai nun tempo por el non vivido, é unha construción produto dunha dobre percepción: a educación recibida deles na súa infancia e adolescencia e a posterior visión xa de adulto logo de ter convivido con eles na súa madurez. Un relato, como se veu repetindo, revestido pola verdade da ficción.

Non sendo propiamente unhas memorias, *La buena voluntad* aporta unha nada desprezable información sobre a biografía de quen ocupa un importante lugar na historia do cine como un dos máis singulares autores, así como do seu entorno familiar e, por extensión, do camiñar da sociedade sueca no tránsito do S. XIX ao XX.

A riqueza argumental e narrativa habitual na fimografía de Bergman non é allea a esta peza. A xeral capacidade do dominio das emocións das sociedades escandinavas (témpanos por fóra, fogueiras por dentro), alén das súas especificidades nacionais, a influencia da relixión nos comportamentos individuais, a diferente maneira de entendela e vivila, a fe, a culpa o rigor e a tolerancia, a incomunicación, a mentira, a represión sexual fronte a unha sexualidade liberada, os distintos rostros da estrutura familiar..., constantes da obra cinematográfica do autor sueco, non deixan de estar presentes tamén en *La buena voluntad* que, se ben o seu autor decide non converter en filme, non deixa de ser, por moi literario, un proxecto cinematográfico. (2)

Notas finais

A influencia de Bergman é notable, non son poucos os cineastas en cuxa obra é perceptible a alongada sombra do mestre de Upsala. Sen afondar nesta traza, que sería motivo doutro cometido, cómpre tan só facer una referencia máis a outra peza cinematográfica que parte dun guión seu: *Encuentros privados*, dirixido por Liv Ullmann, actriz norueguesa presente en grande parte da obra de Bergman, con quen, ademais mantivo unha relación sentimental que deu orixe a unha filla, Linn Ullmann, tamén actriz. Coa participación de intérpretes

2. Como é sabido, *La buena voluntad* foi cinematografiada polo tamén sueco Bille August e estreada en 1992, baixo o título de *Las mejores intenciones*, coa participación dun numeroso elenco de actrices e actores da escena sueca, entre eles Max von Sydow. Rodada considerando tamén unha serie de TV, a súa versión cinematográfica foi galardoada en Cannes coa Palma de Ouro ao mellor filme, onde Pernilla August (no papel de Anna) recibiu o premio á mellor interpretación feminina. Fragmentos deste filme complementan a exposición desta comunicación.

habituais, Pernilla August, Max von Sydow, Samuel Fröler, Thomas Hanzon, Anita Björk, e do director de fotografía bergmaniano por excelencia, Sven Nykvist, Liv Ullmann constrúe un sólido relato onde se deixan sentir coñecidos nomes, Anna, Henrik, Karin, Johan, e agroman as recorrentes preocupacións existenciais do cineasta, desta vez só guionista: a doente necesidade de amor, a relixión, o mundo familiar, as complexidades da parella, o sexo e outras.

Bibliografía

BERGMAN, I. 2021, La buena voluntad. Tradución ao castelán: Marina Torres. Logroño. Edit. Fulgencio Pimentel, S.L.

UTRERA, Rafael. 2010. Literatura cinematográfica, Cinematografía literaria. Sevilla. Ediciones Alfar.

PEÑA-ARDID, Carmen. 1992, Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid. Ediciones Cátedra.

KRISTEVA, Julia, 1974. El texto de la novela. Barcelona. Editorial Lumen.

Wim Wenders: As derivas dun cineasta europeo singular

Os primeiros pasos

O desprazamento, a viaxe, é desde os primeiros momentos un elemento recorrente na filmografía de Wenders. El propio sinte a necesidade de mudar de escenario vital desde novo. París foi o seu primeiro destino fora da RAF, onde con 21 anos bota un ano aprendendo fotografía, estudos que combina coas sesións da Cinemateca, onde a descuberta da obra de Yasuhiro Ozu constitúe para el unha revelación fundamental. Tempo atrás iniciara na universidade de Friburgo, no sueste do seu país, medicina, que abandona pola filosofía. A experiencia francesa lévao de novo a Alemaña para cursar estudos na recién inaugurada Universidade de Televisión e Cine de Múnich, a *Hochschule für Film und Fernsehen*, e roda a súa primeira curtametraxe, *Escenario*, á que seguen tres máis, *El mismo jugador dispara de nuevo*, *Klappenfilm* e *Victor I*, ao tempo que comeza a exercer a crítica na publicación *Filmkritik Süddeutsche Zeitung*. Nesta mesma liña de continuidade, a filmografía de Wenders sucédese sen apenas interrupcións. Logo de rematar o estudos aborda *Un verano en la ciudad*, a súa primeira longametraxe, e pouco tempo despois, *El miedo del portero ante el penalti*, tirada dunha novela de Peter Handke, escritor co que vai manter continuada amizade e unha frutífera relación profesional.

A presenza da cultura norteamericana na Europa da posguerra tivo unha especial influencia na Alemaña do Leste. A isto non é alleo o cineasta, quen acaba adoptando moitas das manifestacións desta para os seus filmes.

Antecedentes históricos

No marco do fenómeno dos “novos cines” que, baixo os efectos da Nouvelle Vague francesa, ten lugar en diversos países do mundo arredor de 1960, foi o

do Cine Alemán o que tivo maior continuidade. O Novo Cine Alemán nace a raíz dun manifesto asinado en 1962 en Oberhausen por un grupo de mozos liderados por Alexander Kluge. A súa singularidade descansa en que desde un primeiro momento a súa constitución estivo adscrita a un fondo estatal de axuda que deixaba total independencia creativa e ideolóxica e libre de todo compromiso comercial aos seus integrantes. Un modelo que deu orixe a unha segunda xeración de cineastas formada, entre outros, por Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta e Win Wenders, acollidos á protección da Filmverlag der Autoren, distribuidora que até hoxe experimentou diversos cambios nas súas características. E, superados os incumprimentos dos compromisos fundacionais -no primeiro ano os realizadores non procederon á devolución das cuotas recibidas-, as súas obras comezaron a circular con éxito obtendo o nivel de difusión mundial, nomeadamente no mercado estadounidense, máis sobranceiro do cinema xermano desde a década de 1920. De aquí saíron, por citar un título de cada autor, de modo respectivo, filmes como *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* / La repentina riqueza de los pobres de Kombach (1970), *Aguirre, der Zorn Gottes* / Aguirre o la cólera de Dios (1972), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* / Las amargas lágrimas de Petra von Kant (1972), *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* / Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975 (1975), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* / El honor perdido de Katharina Blum (1975), *Lauf der Zeit* / En el curso del tiempo (1976). A seguir, antes ou despois cada quen colle o seu camiño e, de modo particular, Wenders principia a súa andaina nun decidido afastamento da corrente alemá para se ir convertendo nun cineasta de vocación internacional, produto do mellor da corrente clásica e a tradición do cinema oriental.

Primeiros trazos identificativos

A viaxe como medio permanente de procura da identidade, os sentimentos encontrados cara a América -potencia mundial de política imperialista vs. fascinación polo o atractivo da súa produción cultural-, a soidade e a incomunicación, sentimentos inseparables da condición humana, a confianza nas relacións interpersoais como elemento facilitador dun certo e fuxidío estado da felicidade, todos trazos constantes principais da obra de Wim Wenders, son xa perceptibles na súa primeira longametraxe, *Summer in the City*.

Summer in the City / Un verano en la ciudad (1971). Guión e Dirección: Wim Wenders.

Producción: Alemaña RF (Film Hochschule für Fernsehen und Film München).

Logo de pasar un tempo no cárcere, Hans, un home na trintena, rencóntrase co seu microuniverso relacional. Preso dun inexplicado desacougo deambula sen rumbo polas rúas dunha inominada cidade de provincia da RAF, establece frecuentes comunicacións telefónicas e procura calma e sosego en algo indeterminado. Os seus diálogos, que ao non encontrar resposta nos demais, non transcenden a condición de soliloquios, establecen unha sorte de relación co seu monólgo interior. Tan só semella encontrar un certo consolo na música de The Kinks, grupo ao que ve actuar na TV. Finalmente algo muda nesta desesperanzada situación e emprende unha viaxe aérea sen destino coñecido.

Pequena nota crítica

Dedicada ao grupo inglés de rock The Kinks, cuxa música se deixa sentir nalgúns

momentos do filme, *Summer in the City* é a primeira realización de Wenders. Producida no marco da *Hochschule für Film und Fernsehen* / Universidade de Televisión e Cine de Múnic, e concibida como práctica fin de carreira cunha metraje máis breve, acaba convertíndose nunha longametraxe. Sustentado nunha magra liña argumental, o filme conta a incesante itinerancia e reiteradas tentativas de comunicación telefónica de Hans nunha pequena cidade da Alemaña federal, logo de saír da cadea. En tal urbe, mergullada nunha atmosfera de grisalla e invernia que contradí o estado climático da estación do ano que anuncia o título da peza, o home semella retomar o seu mundo anterior. Pouco ou nada sabemos dos motivos do seu desacougo e, no debate entre as súas alocucións ás que os seus interlocutores apenas dan resposta e o seu monólogo interior, acaba por dar cunha porta de saída á súa desesperanzada situación e emprende unha viaxe aérea a un destino incerto. Filmada en 16 mm e b/n coa colaboración do seu compañeiro e amigo, Roby Müller, a partir de aquí autor da fotografía de grande parte da filmografía posterior, a fita conta cunha delicada posta en escena (cuxos escenarios interiores arrecenden unha lene afmosfera da pintura de Hopper), unha eficaz dirección de intérpretes, un suxestivo uso da planificación, así como unha mantenta dosificada cesión de información, virtudes que conceden á peza unha entidade e unha madurez impropias dun debutante.

Der scharlachrote Buchstabe / La letra escarlata (1973), tirado da novela homónima de Nathaniel Hawthorne. Guión: Wim Wenders, Ursula Ehlerly e Bernardo Fernández. Dirección: Wim Wenders.

Corproducción: Alemaña-España (PIFDA München-WRD Köln-Elías Querejeta PC).

No decorrer do S. XVIII, co pano de fondo da clase social máis conservadora e puritana da colonización inglesa en América, o bispo de Boston síntese atraído por unha muller que salienta pola singularidade dos seus actos e o seu comportamento independente. Malia estar casada, a ausencia do seu home, aínda na metrópole, facilita a relación e a muller queda preñada, o que constitúe un estrondoso escándalo na comunidade con graves consecuencias para a adúltera.

Alice in den Städten / Alicia en las ciudades (1974). Terceira longametraxe. Guion: Wim Wenders e Veith Fürstenberg, baseado na novela homónima deste último. Dirección: Wim Wenders.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

No seu percorrido polos Estados Unidos, o xornalista alemán, Phil Winter, recibe a noticia da cancelación do seu contrato: o tempo pasa e o editor non recibiu aínda proba ningunha do traballo convidado. Disposto a regresar a Alemaña, no aeroporto establece relación cunha muller, que viaxa acompañada dunha nena de nove anos. Cancelados os voos até o día seguinte, deciden compartir cuarto de hotel. Ao acordar, o home descobre a ausencia da muller e unha nota pedíndolle que lle leve a nena a Amsterdam. A partir de aquí, a historia sucédese a través dun longo periplo en diferentes medios desde New York á rexión alemá do Ruhr para entregar, dada a incomparecencia da nai, a nena Alicia á súa aboa, logo dunha viaxe chea de pequenas e significativas incidencias.

Pequena nota crítica

Historia dunha amizade desde o desinterese cara o entendemento, a comprensión, o coñecemento e o progreso persoal. Na súa primeira *roadmovie*, concibida como unha sucesión de fragmentos inacabados que transmiten constante mo-

vemento, só interrompido por contados instantes de pausa, Wenders ocúpase na tarefa de apañar e suspender o presente, no entanto os seus personaxes viven intensamente o instante. A presenza da infancia (tempo da actividade física e a espera mental), a fascinación adulta pola viaxe e os medios que a fan posible (avión, ferrocarril, auto), pola paisaxe (aquí con condición de protagonista), polo deslumbramento por Norteamérica (a América anglosaxona) e a súa cultura ambivalente (entre a admiración ao nomeadamente cultural e o desprezo polo político) son tamén temas queridos polo cineasta alemán, quen os irá situando e retorcendo recorrentemente na liña argumental da súa obra sucesiva. Rodado en 16 mm., prescindindo na súa maioría de iluminación artificial, o filme adopta a forma de estrutura aberta, tecida con suxestivas imaxes, nas que non faltan os planos picados, puntos de vista desde xanelas múltiples e diversas autoreferenzas visuais e sonoras, a práctica fotográfica (aquí como elemento constituinte da identidade) e a presenza do musical (o rock e o pop) tanto dentro como fóra do relato.

Falsche Bewegung / Falso movimiento (1975), guion: Peter Handke, inspirado en relatos de Johann Wolfgang von Goethe.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

Atrapallado, un escritor non dá saída do seu atranco para enfiar unha liña. Preocupada, a súa nai empúxao a deixar a cidade por un tempo coa idea de que recupere a inspiración. No mesmo tren, viaxan tamén un home sobrado de autoestima que se autodefine de artista e unha rapaza adolescente muda. O trato con estes e algúns outros compañeiros de viaxe suporán para o narrador unha nada desprezable experiencia vital de cara a saír do seu impedimento.

Im Lauf der Zeit / En el curso del tiempo (1976), Guion e Dirección: Wim Wenders.

Alemaña Oeste-RFA (Filmverlag der Autoren, Westdeutschers Rundfunk.WDR).

Cannes 1976: Premio FIPRESCI da Crítica Internacional, Festival de Chicago 1976: Hugo de Ouro - Mellor Película.

Un técnico reparador de proxectores de cine no seu percorrido profesional por pequenas e ailladas poboacións entre as dúas Alemañas coñece un home do súa idade, nese momento atribulado pola mágoa que deixou nel ser abandonado pola muller da que está namorado. E das viaxes e conversas compartidas, nace unha relación de empatía e sincera amizade que os leva a un estimulante estado de optimismo e liberación.

Der Amerikanische Freund / El amigo americano (1977). Sexta longametraxe. Adaptación da novela de Patricia Highsmith *Ripley's game*. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña R.F.-Francia.

Festival de Cannes 1977: Nomeada á Palma de Ouro (mellor película); Premios César 1978: Nomeada á Mellor Película Estranxeira; Premios do Cine Alemán 1978: Mellor Director, Mellor Película, Mellor Montaxe; Asociación de Críticos Norteamericanos (National Board Review) 1977: Nomeada a Mellores Películas.

Un modesto propietario dun obradoiro de marquetería recibe dun descoñecido unha proposta inusitada e desacougante, que recusa decontado. Tentado de novo con melloradas contrapartidas, a delicada situación familiar pola que atravesa leva ao artesán a dar unha resposta positiva. Isto obrigarao ao desempeño de accións afastadas da súa moral e conviccións éticas que o mergullan nun estado

de desacougo e incomunicación poñendo en risco a súa estabilidade familiar.

Pequena nota crítica

A trama da organización dun crime construída como unha historia de amizade e suspense camiña en paralelo cunha ollada europea sobre aspectos temáticos da cultura norteamericana, ao tempo que constitúe unha homenaxe ao cinema estadounidense coa presenza de cineastas (Samuel Fuller, Nicholas Ray, Peter Lilienthal, Jean Eustache, Gérard Blain, Dennis Hooper, Daniel Schmid) no rol de intérpretes... Con trazos de *thriller*, *El amigo americano* -filme que supón a proxección internacional de Wenders- é un relato tinguido de drama, humor, angustia e tenrura, onde non falta a presenza da infancia, a música na boca dos personaxes, o continuado desacougo do seu principal protagonista (Bruno Ganz, máis unha vez extraordinario) e a viaxe como necesidade vital.

Lightning Over Water / Relámpago sobre el agua (1980) Codirección con Nicholas Ray. Documental

Coprodución: Alemaña RF-Alemaña RD-Suecia.

Premios do Cine Alemán 1980: 2ª Mellor Película. Festival de Cannes 1980: Sección Oficial Longametraxes (fóra de concurso).

O recoñecido director Nicholas Ray - *Rebelde sin causa*, *Johnny Guitar*, *55 días en Pekín...* -, sabedor de que está a atravesar os derradeiros días da súa vida, declina ingresar nun hospital e opta por ficar na casa na compañía dos seus amigos. Entre eles, está Wim Wenders, quen coñecera a Ray cando a rodaxe de *El amigo americano*, en 1976. Nas imaxes resultantes destes días postreiros -naquel tempo causantes de polémicas e dúbidas éticas- o cineasta norteamericano evoca retallos da súa vida e o trato mantido con artistas diversos que traballaron nos seus filmes.

Der Stand der Dinge / El estado de las cosas (1982). Oitava longametraxe. Guion: Wim Wenders, Robert Kramer. Dirección: Wim Wenders.

Festival de Venecia 1982: León de Ouro; Premios do Cine Alemán 1983: Mellor Película, Mellor Fotografía.

Un equipo estadounidense está a filmar en Portugal o *remake* dun vello filme de ciencia ficción sobre unha funesta traxedia nuclear. E nada acontece ao dereito: as condicións de produción camiñan de mal a peor até a rodaxe ficar interrompida. No seu desespero, o principiante guionista vive con anguria como a súa andaina profesional se frustra de inicio, no entanto o director, máis experimentado, comeza a considerar que nunca dará acabado un proxecto.

Pequena nota crítica

Rodado, por estratexia de produción, de modo un tanto paralelo a “El hombre de Chinatown”, *El estado de las cosas*, alén de se adentrar nas interioridades do mundo do cinema, recupera e fai progresar as particularidades narrativas e formais do seu autor. O cotián que aboia ante un proceso laboral que ve interrompido o seu meditado plano de traballo, neste caso tan particular como unha rodaxe cinematográfica (para máis detalle e maiores consecuencias, de carácter independente). En consecuencia, a medrante preocupación, paralela ao grao de incerteza, é proporcional ao compromiso creativo das persoas implicadas, o que, xunto coa aparición de costumes e comportamentos habituais fóra dos espazos propios, orixina desacougo e condutas neuróticas por non saber con precisión o que está a acontecer. Tempos mortos nos que comparecen histo-

rias persoais, novos relatos ante a desaparición do relato, da historia-motivo que congregou nese espazo xeográfico alleo e, ao tempo común, a todos. Unha cadea de causas e efectos que Wenders mostra coa acostumada creación de imaxes elocuentes nas que non falta o gusto polas configuracións urbanísticas (Wenders sostén que as cidades sempre acaban por dicir algo sobre a Historia), a viaxe e os medios de locomoción, o heteroxéneo uso da música, múltiples referenzas cinematográficas, ademáis da numerosa comparecencia no reparto de figuras de grande recoñecemento (Samuel Fuller, Isabelle Weingarten, Artur Semedo, Roger Corman, Robert Kramer...), sustentado todo na narración alternada e simultánea e na entrega de información fragmentada. Todo desde a concepción de que a aventura, a experiencia, o verdadeiramente excitante comparece sempre ante a alteración, o trastocamento do esperado; de que non sempre é posible termar das situacións. Unha historia que camiña entre o desnortemento, vital, característica propia do cinema moderno, e a particularidade dun modelo máis clásico e codificado como é o xénero, neste caso máis unha vez o *thriller*.

Chambre 666 / Habitación 666 (1982), Documental-mediаметраxe para a televisión francesa.

Coprodución Francia-Alemaña RF (France 2-FR2), Chris Sievernich Filmproduktion, Films A2, Gray City, Wim Wenders Productions).

Correndo o Festival de Cannes de 1982, Wim Wenders convoca no cuarto dun hotel a un grupo de coñecidos directores de moi diferente procedencia e condición -por orde de intervención: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike De Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina Teixeira, Maroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders e Yılmaz Güney- para que dean a súa opinión sobre o futuro do cine.

Hammett / El hombre de Chinatown (1982) Guion: Ross Thomas e Dennis O'Flaherty, segundo a adaptación de Thomas Pope do libro de Joe Gores. Rematada na súa case que totalidade por Francis F. Coppola.

Produción: EE.UU.

Festival de Cannes 1982: Nomeada á Palma de Ouro (Mellor Película).

Corren os anos vinte e o escritor de novela negra Dashiell Hammett recibe a chamada do seu antigo xefe, Jimmy Ryan, para lle encomendar a misión de dar na cidade de San Francisco cunha prostituta asiática que o anda a chantaxear. A encarga non parece asunto perigoso nin complicado, mais ao chegar á capital californiana o detective comproba, dada a descuberta do alto nivel de corrupción institucional, que non se trata dun caso precisamente doado.

París, Texas (1984). Undécima longametraxe. Guion: Sam Shepard. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña R.F.-Reino Unido-EE.UU.

Premios: Palma de Ouro, Cannes 1984 e Premio do .Xurado Ecuménico, FILPRESCI.

Globos de Ouro 1984: Nomeada Mellor película estranxeira; Premios da Academia Británica das Artes Cinematográficas e da Televisión (BAFTA) 1984: Mellor Director. Nomeada Mellor Película, Guión adaptado e Música; Premios César 1984: Nomeada a Mellor Película Estranxeira; Premios Cine Alemán 1984:

2ª Mellor Película; Asociación de Críticos de Los Angeles 1984: Nomeada a Mellor Fotografía

Logo de varios anos de ter abandonado á súa muller e ao seu fillo, Travis, un home desmemoriado e errante, camiña por lugares diversos de Texas. Informado, o seu irmán vai na súa procura e fai todo o posible para que recupere a memoria e se reconcilie co seu pasado.

Pequena nota crítica

Historia dunha recuperación e unha perda: da memoria, dun fillo, dun amor imposible. De novo o mito, a fascinación pola América profunda e os seus contrastes, os espazos desérticos e as alturas das grandes urbes. O camiñar do tempo, os soños incumpridos, a asunción do fracaso, a renuncia, conforman o universo temático desta peza, o filme máis convencionalmente narrativo, menos arriscado e máis emotivo do autor. Así e todo -ou precisamente por iso- foi recoñecido unanimemente pola crítica internacional e moi celebrado polo público, acadando unha longa ringleira de galardóns.

Der Himmel über Berlin (Wings of Desire) El cielo sobre Berlín (Las alas del deseo). Alemaña R.F. (1987) Decimosegunda longametraxe. Guion: Wim Wenders, Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña RF-Francia (Road Movies Filproduktion, Argos Films).

Festival de Cannes 1987: Nomeada a Mellor Película, Premio á Mellor Dirección; Premios César 1988: Nomeada a Mellor Película Estranxeira; Premios do Cine Alemán 1988: Mellor Película, Mellor Fotografía; Premios do Cine Europeo 1988: Nomeada a Mellor Película, Premio Mellor Dirección; Círculo de Críticos de Nueva York 1988: Nomeada a Mellor Dirección e Mellor Fotografía; Asociación de Críticos de Los Angeles 1988: Mellor Fotografía, Mellor Película Estranxeira; Independent Spirit Awards 1988: Mellor Película Estranxeira; Premios da Academia Británica das Artes Cinematográficas e da Televisión (BAFTA) 1989: Mellor Película Estranxeira.

Dous anos sobrevoan Berlín no seu tempo de cidade escindida polo muro da vergoña. Observan, consideran e mesmo descenden ao nivel dos humanos sen ser vistos. Dentro da súa invisibilidade, só a eles teñen acceso a criaturas e persoas boas de corazón. Ante a súa fragilidade, sinten simpatía e compaixón mais non as poden axudar nin intervir no percurso das súas vidas a risco de perder o discutible privilexio da súa situación. Porén, un dos dous, no seu desexo soliedario, atreveuse a prescindir del, e adopta a condición de mortal.

Pequena nota crítica

Filme barroco, cheo de consideracións metafísicas e ontolóxicas -o sentido da existencia, a aceptación da condición de seres limitados, o desexo de inmortalidade, a soedade, o amor-, salferido de referentes culturais xermánicos, no que tampouco faltan o contraste da presenza da infancia, os habituais fragmentos sobre a vida axitada das grandes urbes, o ocio da noite, a música pop máis internacional mostrada en directo. Unha fábula edificada cos materiais de logradas imaxes de cuidada composición e fotografía, mestura de natureza documental e meditada posta en escena, integradas nun discurso no que, por veces, se entrelazan imaxes contempladas no guión con outras descubertas no propio percurso da rodaxe.

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten / Notebook on Cities and Clothes / Registro de ciudades y vestimentas (1989). Guión: Francois Burkhardt, Wim

Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña RF-Francia.

Retrato sobre Yohji Yamamoto e a súa obra, onde se establece un diálogo coa ollada do director en torno as súas propias preocupacións artísticas, unha sorte de documental-ensaio no que o estilista xaponés expón así mesmo as súas teorías e reflexións filosóficas, coas que o propio Wenders interactúa desde o seu coñecido interese pola natureza das cidades, a identidade e a función do cine no camiñar do tempo.

Until the End of the World / Bis ans Ende der Welt / Hasta el fin del mundo (1991)

Guion: Wim Wenders, arredor do personaxe literario da invención de Michael Almereyda, con argumento de Solveig Dommartin. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña-Francia-Australia (Warner Bros, Argos Films, Village Roadshow, Road Movies Filmproduktion).

No decurso de 1999, unha muller, logo dun choque fortuíto, é obrigada baixo ameaza polos tripulantes do outro vehículo a iren con eles a París para levar o diñeiro que acaban de roubar nun banco. Na viaxe un dos atracadores intima con ela e faina partícipe da súa situación persoal: confésalle que está a fuxir da CIA e que os delitos que se lle imputan son falsos, que o certo é que andan atrás del para lle roubar un artefacto inventado polo seu pai que permite acceder aos soños das persoas.

In Weiter Ferne. So Nah / Tan lejos, tan cerca (1993) Decimoquinta longametraxe. Guion: Wim Wenders, Richard Reitinger, Ulrich Zieger, adaptación da novela de Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Producción: Alemaña, Wim Wenders, Ulrich Felsberg (Roadmovie Filmproduktion, Bioskop Films).

Festival de Cannes 1993: Gran Premio do Xurado, Globos de Ouro 1993: Nomeada a Mellor Canción Orixinal, Premios do Cine Alemán: Mellor Fotografía.

Dous anos voan sobre Berlín. Son tan invisibles como bondadosos mais non poden intervir na vida dos humanos. Porén, un deles, Cassiel, “o anxo das bágoas”, curioso por saber como como as persoas perciben a vida, decide renunciar á súa condición celestial... Secuela de *Der Himmel über Berlin / El cielo sobre Berlín* (1987) na que, ademais do cambio substancial da dirección de fotografía (Jürgens Jürges no canto de Henri Alekan), ao elenco xa coñecido incorpora novos intérpretes: Nastassja Kinski, Peter Falk, Willem Dafoe, Rudiger Vogler, Horst Buchholz. Unha tentativa que, malia os seus recoñecementos, ratifica o dito “Nunca segundas partes foron boas”.

Lisbon Story / Historias de Lisboa (1994) Cinco anos despois. Decimosexta longametraxe. Guion: Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña RF-Portugal.

Festival de Cannes, 1995, Un certain regard.

Un técnico de son preséntase en Lisboa para realizar o seu traballo. Foi convocado polo seu amigo, o director do filme, mais chega con retraso e éste xa non está no lugar convidado, onde tan só encontra o seu rastro nunhas latas de película. Unha vez coñecidos estes materiais, non sen desconcerto e armado de paciencia, o técnico dispónse a gravar e inicia un detallado percorrido polos diferentes escenarios da cidade antes visitados polo ollo da cámara do seu amigo.

Pequena nota crítica

Unha vez máis, o cine como tema. Desta vez como pretexto para convidar ao espectador a unha visita a esta cidade, tan chea de historia e de historias. Lugares ligados estreitamente a moitos filmes do cinema portugués. Máis unha vez, a música ao vivo - neste caso *Madredeus*- como parte do relato. De novo, a presenza da infancia e a adolescencia, lenes trazos de *thriller* e unha -un bocado forzada- anécdota de amor para axudar á progresión da historia. A aparición significativa de Manoel de Oliveira, memoria e símbolo da cinematografía portuguesa, introduce unha nota de cinefilia, característica sempre presente na ollada do autor.

Lumière et compagnie / Lumière y compañía (1995) Décimosestima longametraxe.

Coprodución Francia-Dinamarca-España-Suecia (Cinétévé. La Sept Arte, Igeldo Komunikazioa, Canal +, Euroimages).

No seu permanente interese polo específico cinematográfico, as orixes e desenvolvemento do cinema no percurso da súa historia, Wenders propón a conxunto diverso de cineastas, el incluído, a intervención nun singular experimento de realización cinematográfica.

Dirección: Abbas Kiarostami, Hugh Hudson, David Lynch, John Boorman, Peter Greenaway, Bigas Luna, Arthur Penn, Theo Angelopoulos, Vicente Aranda, Sarah Moon, Youssef Chahine, James Ivory, Alain Corneau, Costa-Gavras, Raymond Depardon, Lasse Halströmham, Zhang Yimou, Gaston Kaboré, Francis Girod, Cédric Klapisch, Claude Lelouch, Helma Sanders-Brahms, Lucian Pintilie, Spike Lee, Jerry Schatzberg, Liv Ullmann, Merzak Allouase, Nadine Trintignant, Idrissa Ouedraogo, Michael Haneke, Jaco Van Dormael, Régis Wargnier, Fernando Trueba, Gabriel Axel, Yoshiishige Yoshida, Wim Wenders, Ismail Merchant, Jacques Rivette. Patrice Leconte, Jean-Jacques Didier Ferry, Frédéric Le Clair, Sarah Moon, Philippe Poulet.

Filme de episodios realizados por directores de proxección internacional baixo a aceptación dunhas determinadas condicións: non facer uso de máis de tres tomas nin de son sincrónico, non superar o tempo final de 52" e rodar coa mesma tecnoloxía dos primeiros momentos do invento (1895), o denominado "cinematógrafo" dos irmáns Lumière.

Dvbie Gebrüder Skladanowsky / A trick of the light / Los hermanos Skladanowsky (1995). Guión: Wim Wenders con estudantes da Universidade de Televisión e Cine de Múnic: Sebastian Andrade, Henrick Heckmann, Veit Helmer, German Kral, Barbara Rohm, Alina Teodorescu.

Produción: Alemaña (Hochschule für Fernsehen und Film München, Veit Helmer, Wim Wenders Productions, Filmförderungsanstalt, Veit Helmer Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung).

Os irmáns Lumière, coñecidos pola súa condición de pioneiros e inventores do cinematógrafo (máquina que permitía filmar, revelar e proxectar), tiveron os seus precursores nos alemáns, tamén irmáns, Max e Emil Sladanovsky, creadores do bioscopio, que, se ben tiña unha velocidade inferior -oito imaxes por segundo-, supuxo un antecedente como primeiro sistema de proxección.

Al di là delle nuvole / Par delà les nuages / Más allá de las nubes (1995). Guión: Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, segundo relatos de Michelangelo Antonioni. Dirección: Michelangelo Antonioni e Wim Wenders.

Coprodución: Italia-Francia-Alemaña

Festival de Venecia, 1995. FIPRESCI. Xurado de Crítica Internacional. Mellor Fotografía: Premios David di Donatello 1996.

Catro historias diferentes co tema común do amor.

The end of violence / El fin de la violencia (1997) Guión: Nicholas Klein, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Producida por Nicholas Klein, Deepak Nayar, Wim Wenders.

Seleccionada: Festival de Cannes 1997.

Atravesado por unha crise existencial, á que non son alleos motivos profesionais e sentimentais, e ao borde da paranoia, un produtor de cine recibe unha mensaxe electrónica dun empregado da NASA a quen coñeceu hai un tempo. Ao pouco sofre un atentado no que está a pique de perder a vida a mans duns descoñecidos. Refuxiado, recibe a axuda duns granxeiros mexicanos para esclarecer a súa comprometida e confusa situación entre a súa condición de vítima e a sospeita dos que o consideran asasino. Logo de diversas e, por cabo, aclaradas circunstancias, o atribulado home trata de se conciliar consigo comprendendo como a adversidade real por veces constitúe a solución dos problemas da mente.

Willie Nelson at the Teatro / Willie Nelson en el Teatro (1998). Mediametraxe Documental. Dirección: Wim Wenders.

Producción: EE.UU

O compositor, músico e produtor canadiano Daniel Lanois e o seu equipo desenvólven a gravación do disco "Willie Nelson" levada a cabo nun vello teatro da cidade californiana de Oxnard, onde o mítico e influínte músico *country* de orixe irlandesa interpreta dez composicións propias. Un momento histórico cuxo proceso é seguido por Wenders de modo directo, cun estilo libre de todo artificio.

Buena Vista Social Club (1999)

Coprodución: Alemaña-Cuba-Francia (Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, Arte Documental, ICAIAC) (1999) Documental musicalmente coordinado por Ry Cooder.

1999. Nomeada ao Oscar: Mellor documental, 3 Nomeamentos BAFTA: Mellor Película de fala non inglesa, Mellor Son, Mellor Música, National Board of Review: Mellor Documental, Premios do Cine Europeo: Mellor Documental, Círculo de Críticos de Nueva York: Mellor Documental, Asociación de Críticos de Los Angeles: Mellor Documental.

En 1996, o músico e compositor norteamericano Ry Cooder viaxa a Cuba para realizar as gravacións para un disco do que van facer parte Ibrahim Ferrer e outros músicos que en tempos pasados adoitaban xuntarse na xa inexistente sociedade Buena Vista Social Club. Daí nace a idea de deixar constancia audiovisual de todo o proceso, ao que se engaden declaracións e situacións persoais dos músicos, da presenza do propio Cooder e o seu fillo en La Habana, así como dos materiais obtidos nos concertos concibidos que levaron a cabo en Amsterdam e New York.

Algunhas consideracións arredor das súas formas e contidos

A Illa de Cuba deu ao mundo, desde tempos ben pretéritos, unha riqueza musi-

cal, diversa e poderosa, que a ninguén deixa indiferente. O movemento musical cubano acadou no S. XX grande importancia e notable proxección internacional. A estas nosas latitudes chegan nas décadas dos 70 e 80 os éxitos discográficos da Nueva Trova Cubana, encarnados nas figuras de Pablo Milanés, Sílvio Rodríguez e, en menor medida, Amaury Pérez. E, a moito non tardar, fano os dous primeiros nos seus maratonianos concertos por toda a parte oriental da Península Ibérica. Nada daquela sabiamos da Vieja Trova Cubana. Hóbo de pasar algún tempo para que coñecésemos a existencia de Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo ou Elíades Ochoa, como como compositores-intérpretes, así como dunha ondada de consumados músicos instrumentistas posuidores de cualidades fóra do común: Rubén González, Orlando “Cachaito” López, Amadito Valdés, Manuel “Guajiro” Mirabal, Barbarito Torres, Pío Leyva, Manuel “Puntillita” Licea, Juan de Marcos González...

Vén isto todo a conto da recén recuperada *Buena Vista Social Club*, filme de Wim Wenders, co que o Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Galicia, clausurou o pequeno ciclo recentemente dedicado ao director alemán. Conta Ry Cooder, o músico norteamericano, promotor e coordinador musical do filme, nun momento do mesmo, que el e máis o seu fillo Joachim, volveran a Cuba logo de varios anos baixo o auspicio dunha discográfica francesa para gravar a un grupo de músicos caribeños, mais ao non estar estes na Illa, deron con outros cos que comezaron a interactuar. Verdadeiro ou non -como xiro dramático resulta eficaz-, o certo é que eses músicos -os enumerados- eran os que adoitaban axuntarse nunha sociedade recreativa chamada Buena Vista Social Club, no presente do filme xa extinta, e que apenas dúas persoas veciñas entre as preguntadas saben dicir con precisión onde dito clube quedaba. Este episodio fai parte do demorado limiar que dá paso ao relato que tales músicos protagonizan.

A presenza gozosa de todos eles, a súa arte e simpatía, a diversidade de caracteres, a súa xeral modestia, o pundonor profesional, o gusto polo traballo ben feito..., fan do filme un ininterrompido recital de sentidos, unha constante fruición. Un filme que conta coa garantía da acostumada calidade visual de Robby Muller, unha elaborada montaxe e, como non podía ser doutro modo nun filme no que a música ten especial protagonismo, cun espazo sonoro sobradamente eficaz.

Buena Vista Social Club é un filme que reborda emotividade, humor, tenrura, alegría..., as emocións que transmiten as suxestivas imaxes que o conteñen. Un filme soberbio no seu xénero. Mais non sería de todo xusto rematar aquí estas consideracións sen lle dar parte da razón ás voces cubanas que no seu momento o calificaron de “filme imperialista”. E é que, a maiores de estar concebido para maior gloria do seu promotor e coordinador, Ry Cooder -excesivo énfase, condución por demáis da ollada cara súa figura e a do seu fillo: non nos vaíamos esquecer de que eles son os artífices de todo-, o filme evidencia estar enunciado desde unha posición claramente pro americanista. Se cadra, involuntariamente, mais é o que a disposición das imaxes deixa ver ás claras. Dunha parte, resultan reveladores os matices que se desprenden dos comentarios dos músicos no mirador do Empire State e nas rúas de New York, sentíndose cativos ante o poderío dos edificios de Manhattan. O que eles non saben, ou en todo caso non pensan, é que nesas rúas cada inverno morre conxelado máis dun indixente, que nos albergues nocturnos non colle un alfilete, que non son poucas as persoas que carecen de toda protección e asistencia, na cantidade de xente que malvive expulsada do sistema, que as prebendas e bondades que

eles están a experimentar nesa visita non é o normal para a xente da súa clase e economía, que, en definitiva, eles nesa visita son uns privilexiados. Que son a Cincenta na noite do Baile de Palacio. Se ben é certo que a súa presenza alí se debe á súa condición de grandes artistas e á contrapartida do seu traballo, sobradamente realizado. A isto súmanse as imaxes finais, de novo en La Habana, dos emblemas e consignas da Revolución, avellentadas representacións polo efecto estragador do paso de cuarenta anos, así como a precedente mostración, en diversos momentos, das partes máis decaídas da cidade, sen alusión ningunha á ringleira de causas que orixinaron tal estado de cousas. Se cadra, non acae ben aquí expór todo un tratado histórico arredor da trabucada política económica gubernamental, do proceso de burocratización da Revolución, do conflito de Bahía Cochinos e a Críse dos Misiles ou da caída e abandono da URSS, de deixar patente o pano de fondo da Guerra Fría e o permanente bloqueo e ameaza estadounidense, mais tamén e posible, tendo a idea de as procurar, encontrar imaxes que sinteticen cada un destes episodios. Sen este necesario contrapeso, o filme cae cara unha maniquea posición anti comunista. E esta referida realidade, tan alongada como tortuosa, resulta complexa dabondo como para a deixar explicada demagoxicamente con dous trazos. Ou se engaden algunhas imaxes ou se suprimen outras. O pobo cubano e a súa loita por un mundo mellor, con todos os erros e desacertos dos seus gobernantes, é merecente de respecto.

Mais, non remata aquí aínda o conto porque, relido o xa dito, surxe, como corolario, un pertinente estrambote. E é que, se o filme non o plantea de seu, deixa ao descuberto un dilema, o do histórico debate comunismo versus capitalismo e as diversas mutacións que o mesmo ten experimentado no camiñar do tempo. Sen non nos meter en fonduras, cabe preguntar se Cuba podería, motu proprio, ter rescatado do ostracismo a estes músicos extraordinarios, se podería ter organizado en solitario a operación conxunta filme-gravacións-concertos internacionais. Sen dúbida, un máis do que interesante debate.

Así e todo, sen acudir ao calado dos pasolinianos “Escritos Corsarios” e seguindo ao Pasolini máis poeta, e non por iso menos fondo, podemos lembrar que “a revolución verdadeira non está na procura do poder, senon na transformación interior de cada individuo”, tal que “a verdadeira violencia non radica no acto físico, senon na opresión e na inxustiza”; e “a auténtica liberdade non depende das restricións, senon que está na capacidade de elixir o noso propio destino”. Tire cada quen as súas propias conclusións.

The Million Dollar Hotel / El hotel del millón de dólares (2000), guion: Nicholas Klein, segundo un argumento de Paul David Hewson, (Bono (U2) e Nicholas Klein. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución Estados Unidos-Reino Unido-Alemaña (Icon Productions, Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, Wim Wenders Stiftung).

Festival de Berlín 2000: Oso de Prata - Premio do Xurado.

No “Hotel do Millón de Dólares”, en Los Ángeles, establecemento de baixa catadura, viven xentes marxinadas. Un dos seus residentes namórase dunha moza tamén alí aloxada. Ao pouco, a misteriosa morte desta pon en garda ao seu pai, influínte personaxe mediático, quen promove unha investigación para silenciar os medrantes mormurios de suicidio lesivos para a súa reputación.

Viel passiert - Der BAP film (2001). Documental. Dirección: Wim Wenders.

Produción: Alemaña (Fimstiftung Nordrhein Westfalen, Screenworks, Tra-

velling Tunes, Westdeutscher Rundfunk).

Documental sobre o conxunto musical "BAP". Nado en Colonia no 1976, liderado polo cantante e compositor Wolfgang Niedecken, está considerado un dos grupos de rock de maior éxito de Alemaña. Todo leva a pensar que se trata dun filme promocional de encarga.

The soul of a man / *El alma de un hombre* (2003) Documental. Dirección: Wim Wenders.

Serie producida por Martin Scorsese.

Achegamento ás vidas de tres músicos, Skip James, Blind Willie Johnson e J.B. Lenoir, no que se entretecen reconstrucións con imaxes documentais de actuacións de músicos máis contemporáneos como Shemekia Copeland, Alvin Youngblood Hart, Garland Jeffreys, Chris Thomas King, Cassandra Wilson, Nick Cave, Los Lobos, Eagle Eye Cherry, Vernon Reid, James "Blood" Ulmer, Lou Reed, Bonnie Raitt, Marc Ribot, The Jon Spencer Blues Explosion, Lucinda Williams e T-Bone Burnett, no obxectivo de mostrar a natureza e a esencia da música blues e o seu percurso partindo das súas raíces africanas até a súa influencia posterior na música actual, desde o rhythm & blues, o country, o rock & roll, o hip-hop ou o jazz.

Land of Plenty / *Tierra de abundancia* (2004) Guion: Michael Meredith, segundo argumento de Wim Wenders e Scott Derrickson. Dirección: Wim Wenders.

Produción: Alemaña (Reverse Angle International, InDigent-Independent Reverse Digital Entertainment).

Festival de Venecia 2004: Sección Oficial Concurso, Premios Independent Spirit 2006: Nomeada a Mellor Actriz.

Unha ollada a dúas xeracións da America contemporánea. Dúas maneiras de entender o mesmo país: a dun veterano do Vietnam e a dunha moza. Un ex-combatente ferido aos 18 anos, agora sen amigos nin vínculos familiares, afincado na teimosía do deber protector do "país da liberdade" e ao que os episodios do 11-S removen nel as pantasma do pasado, fronte a xove moza, quen, produto das súas vivencias nos últimos dez anos en África e Europa, mantén unha actitude esperanzada e idealista.

Don't Come Knocking / *Llamando a las puertas del cielo* (2005), Guion: Sam Shepard e Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Produción: EE.UU (Reverse Angle International).

2005 Festival de Cannes: Nomeada Palma de Ouro, Premios do Cine Europeo: Mellor Fotografía. 4 nomeamentos, 2006 Premios do Cine Alemán: 2 nomeamentos.

Os momentos de sona dun vello actor de *westerns* non son xa o que nun tempo foron. Os éxitos cinematográficos, o amor das mulleres, os luxos, os caprichos e as relacións tormentosas son xa un recordo. No presente, con máis de cincuenta anos, a bebida, as relacións complicadas, o aborrecemento e o noxo de si propio son o seu único rédito. Mais un bo día, consciente da súa funesta situación, decide emprender a procura das súas orixes e da paz interior que o leven a se reconciliar consigo mesmo.

Invisibles (2007) Documental. Serie dirixida por Wim Wenders, Isabel Coixet, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso e Javier Corcuera.

Producción: España (Pinguïn Films, Reposado Producciones, Javier Bardem).

Premios Goya 2007: Mellor Longametraxe Documental. Premios Forqué 2008: Mellor Longametraxe Documental ou de Animación.

Cinco historias, escritas polos propios realizadores, nas que se da voz ás clases desfavorecidas, aos chamados “miserables da Terra”. E, ao tempo, tamén unha modesta e merecida homenaxe ás persoas solidarias con eles.

Cartas a Nora (Coixet) arredor das “chagas”, unha enfermidade infecciosa padecida polas clases pobres dos países hispanoamericanos. *Crímenes invisibles* (Wenders) sobre a violencia sexual que padecen as mulleres no Congo. *Buenas noches, Ouma* (León de Aranoa) arredor da dramática situación que viven miles milleiros de crianzas en Uganda. *El sueño de Bianca* (Barroso) sobre os atrancos da poboación da República Centroafricana para conseguir medicamentos. *La voz de las piedras* (Corcuera) sobre a grave situación que padecen os desprazados en Colombia entalados a guerra do exército coa guerrilla.

Palermo Shootin / Tiroteo en Palermo (2008) Guión: Wim Wenders, Normana Ohler. Dirección: Wim Wenders.

Coproducción: Alemaña (Neue Road Movies, P.O.R. Sicilia, arte France Cinéma, ZDF, Pictorion Pictures GmbH, Rectangle Productions, Reverse Angle Production).

Festival de Cannes 2008: Nomeado á Palma de Ouro.

Un fotógrafo de sona internacional leva unha vida trepidante envexable. Mais, produto dunha repentina crise existencial, decide mudar e abandona Düsseldorf para ir vivir a Palermo, onde se lle cruza no camiño un misterioso asasino. Con este feito inesperado, comeza para el unha nova vida, unha xeira diferente á que non é allea a comparecencia dunha muller que se ocupa de labores de restauración.

Il volo / El vuelo (2010). Documental. Mediametraxe, Guión: Eugenio Melloni, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Producción: Italia.

Il Volo é un trío vocal italiano especializado no pop lírico. Constituído no 2009 e integrado por Ignazio Boschettoos, Gianluca Ginoble e Piero Barone, acadou unha notable proxección internacional logo de no 2015 se proclamar vencedor no Festival de San Remo e de representar a Italia no Festival de Eurovisión, onde quedou terceiro lugar. O filme conta coa presenza de Salvatore Fiore, Ben Gazzara e Luca Zingaretti.

Pina – tanzt, tanzt sonst sind wir verloren / Pina (2011). Guión: Wim Wenders. Dirección artística: Peter Pabst. Dirección: Wim Wenders.

Documental en torno á obra da acreditada coreógrafa Pina Bausch. Falecida esta no percurso da rodaxe, o filme completa a montaxe con coreografías xa existentes e a asistencia de colaboradores da artista.

The Salt of the Earth / La sal de la tierra (2014). Documental. Guión: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Arredor da figura e a obra do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Dirección: Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado.

Producción: Decia Films, Amazonas Images, Fondazione Solaris delle Arti.

Festival de Cannes, 2014: Premio Especial Un certain regard

Hai corenta anos, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado no seu percorrido polos catro continentes foi captando os cambios producidos na Humanidade, converténdose así en testemuña dos grandes acontecementos que marcaron o camiñar da historia recente: conflitos internacionais, guerras, fame, epidemias, movementos migratorios... Agora, nunha viraxe de 360°, a súa visita á inmensidade de territorios virxes, paisaxes grandiosas e faunas e floras tan diversas como exóticas, é realizada coa compañía do seu fillo Juliano e Wim Wenders, unha incursión que constitúe unha poderosa homenaxe á beleza do planeta.

Cathedrals of Culture / Catedrales de la cultura (2014) Documental. Da autoría de seis directores internacionais: ademais de Wim Wenders, Michael Glawogger, Michael Madsen, Margareth Olin, Robert Redford e Karim Ainouz.

Coprodución: Alemaña-Dinamarca-Noruega-Austria-Francia-EEUU-Japón (Neue Road Movies, Final Cut for Real, Lotus Film, Michael Glawoggerer Film, Les Films d' Ici 2). Distribución: Filmladen, I Wonder Pictures, Mer Film, Nexo Digital.

Seis directores abordan a pregunta “Se os edificios puideran falar, que dirían de nós?” Unha ollada desde a consideración dunha imaxinaria perspectiva de emblemáticos edificios icónicos.

Every Thing Will Be Fine / Todo va a salir bien (2015). Guión: Bjørn Olaf Johansen. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Alemaña-Canadá-Noruega (Neue Road Movie).

Festival de Berlín 2015: Sección Oficial Longametraxes a Concurso, Premios do Cine Alemán 2015: Mellor Banda Sonora.

A vida do escritor Tomas Eldan muda radicalmente o infausto día no que, logo dunha acalorada discusión coa súa moza, atropela a un rapaz. Doce anos despois aínda non conseguiu esquecer o tráxico accidente e continúa a se sentir culpable. Aquel fatídico suceso non só afectou á nai do neno, tamén, e non pouco, ao mundo relacional, moza incluída, do escritor.

Les Beaux Jours d'Aranjuez / Los hermosos días de Aranjuez (2016). Adaptación dunha peza de teatro de Peter Handke. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución Francia-Alemaña-Portugal (Neue Road Movies, Alfama Filmes).

Festival de Venecia 2016: Sección Oficial Longametraxes a Concurso.

Un día de verán, un home e máis unha muller conversan sobre o sentido da existencia. Falan das súas experiencias sexuais, da infancia, das diferenzas entre homes e mulleres, da vida. Sentado ante a súa máquina, un escritor tenta imaxinar e transcribir o diálogo desa parella.

Submergence / Inmersión (2017). Guión: Erin Dignam, adaptación dunha novela de J. M. Ledgard. Dirección: Wim Wenders.

Alemaña. Coprodución con Francia-España (Liola 9th Productions, Neue Road Movies, Morena Films, Umedia, Backup Films, Green Hummingbird Entertainment, PalmStar Entertainment).

Un enxeñeiro especializado en materia hidráulica é raptado en Somalia por terroristas yihadistas, na sospeita de que se trata dun espía británico. Ao tempo, unha muller, experta en biomatemática, traballa nun proxecto de inmersión nas augas máis profundas dos océanos para demostrar a súa teoría sobre a orixe da vida no planeta. Un ano atrás, ambos os dous coñecéranse nun tempo

de vacación na costa atlántica francesa e acabaron namorando. No presente, separados, ela inicia un arriscado mergullo cara o fondo do océano co desacougo de non saber se el continua vivo.

Pope Francis: A Man of His Word / El Papa Francisco: un hombre de palabra (2018). Documental. Guión: Wim Wenders, David Rosier. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Suiza-Italia-Francia-Alemaña.

Estrea: Festival de Cannes 2018.

Retrato do actual primeiro mandatario do Estado Vaticano, o número 266 da historia papal, no que o prelado aborda diferentes temas de carácter social e obxectivos do seu mandato. Unha glosa que se completa con fragmentos entrelazados de instantes diversos da súa vida con especial énfase en accións propias da súa xestión. Unha narración na que formalmente a figura do entrevistador queda elíptica, deixando que o retratado se dirixa directamente ao espectador.

Anselm (Das Rauschen Der Zeit) / Anselm / Anselm (El correr del tiempo) (2023). Documental sobre o pintor-escultor-fotógrafo neoexpresionista Anselm Kiefer. Dirección: Wim Wenders.

Festival de Sevilla 2023: Nomeada a Giraldillo de Oro- Mellor Película.

Considerado como un dos grandes artistas plásticos contemporáneos, Anselm Kiefer, pintor e escultor neoexpresionista -"a miña obra versa sobre a ferida aberta da historia alemá"-, presenta unha obra na que presente e pasado se entrelazan producindo unha sorte de desdubuxada fronteira entre cine e pintura. A detida ollada de Wenders, demorada por un tempo de dous anos de mergullo no traballo do artista, dá como resultado unha experiencia cinematográfica que pon de manifesto a súa andaina vital.

Perfect Days / Días perfectos (2023) Guión: Takuma Takasaki, Wim Wenders. Dirección: Wim Wenders.

Coprodución: Xapón-Alemaña (Master Mind Limited, Wim Wenders Productions).

Premios Oscar 2023: Nomeada a Mellor Película Internacional, Premios César 2023: Nomeada a Mellor Filme Estranxeiro, Festival de Cannes 2023: Mellor Actor. 2 nomeamentos, Critics Choice Awards 2023 Nomeada a Mellor Película de fala non inglesa, Asociación de Críticos de Boston (BSFC) 2023: Nomeada a Mellor Actor.

Fragments do día a día dun limpador de retretes públicos en Tokio, Metódico, amante do traballo ben feito, da natureza, observador da vida e da arte e a poesía que esta transporta, Hirayama realiza cada xornada con asumida serenidade o seu cometido, mais un día, logo dun inesperado encontro persoal, un pouso de insatisfacción semella terse instalado na súa existencia. Con esta sutil liña argumental, Wenders establece un diálogo para reflexionar sobre as súas recorrentes preocupacións vitais.

A modo de corolario

A regularidade de Wenders na súa longa andaina de oficiante resulta interesante de observar. Entre tanto os seus colegas xeracionais, alén do prematuro falecemento de R.W. Fassbinder (1982), foron cesando, Wenders vén conseguindo poñer en pe un promedio dun proxecto cada dous anos, o que supón un balanço de arredor de corenta filmes nun tempo de cincuenta e seis anos.

Convertido en produtor, a partir de 1977, desde o primeiro momento consegue ir poñendo en pe, sempre en réxime de coprodución, unha sucesión de títulos diversos, metodoloxía que chega até o presente. Unha constante regularidade á que sen dúbida contribúe o logrado prestixio internacional, obtido tanto polas súas cualidades de cineasta como pola súa autoridade moral conquistada coa capacidade de observar e teorizar con acerto sobre o percurso do propio fenómeno cinematográfico. Malia esta recoñecida constancia de produtor executivo e a súa vocación incesante de narrador, a súa filmografía non sempre mantén a mesma regularidade, o que, por outra parte non debe resultar estraño. Así, acarón de obras de notable importancia, conviven así mesmo pezas menores, nas que así e todo, malia a menor altura temática e narrativa, é posible encontrar rastros do seu imaxinario e pegadas de identidade, sempre presididas polas súas preocupacións inseparables da condición humana.

Na idea dunha tentativa ordenatoria da filmografía de Wenders, entre o seu cine máis ecléctico, pódese advertir a presenza de pezas que responden a clasificacións máis concretas como a triloxía das *roadmovies* - *Alice in den Städten / Alicia en las ciudades*, 1974. *Falsche Bewegung / Falso movimiento*, 1975, *Im Lauf der Zeit / En el curso del tiempo*, 1976- ou a das cidades - *Der Himmel über Berlin / El cielo sobre Berlín*, 1987, *Until the End of the World / Bis ans Ende der Welt / Hasta el fin del mundo*, 1991, *In Weiter Ferne, so Nah / Tan lejos, tan cerca* (continuación de *Las alas del deseo*), 1993- se ben en toda a súa obra é posible encontrar os temas obxecto das súas preocupacións vitais, do seu modo particular de entender a vida. Para Wenders o desprazamento físico, a viaxe, constitúe unha forma de coñecemento e autocoñecemento. O mesmo que o seu interese pola cidade, non tanto no tocante á súa configuración urbanística como aos efectos que esta produce, aos seus contrastes orde/desorde, claro/escuro, as súas transformacións. Á súa condición de ente vivo, que proporciona o sorprendente, a sorpresa gozosa e a vertixe do inesperado, o sentido de pertencia ás persoas que a habitan, a un propio. Na mesma liña, na súa obra resulta perceptible a presenza de títulos que ofrecen historias máis concretas e aprensibles ou, polo dicir doutra maneira, se adscriben a un sistema narrativo máis clásico e tradicional, mais o cine que mellor define a Wenders, a través do que el conseguiu o seu estatuto de autor, susténtase nomeadamente na captación do fragmento e o instante -modo narrativo que felizmente vén de recuperar na súa última peza: *Perfect Days* -, anacos de espazo e tempo que entrega ao espectador para que este/a complete e construa a súa persoal historia

Bibliografía

La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad. Wim Wenders. Madrid Valencia. Edit. La Mirada. 2000. ISBN:978-84-95196-12-05

Palazón Meseguer, Alfonso. Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático Editorial La Mirada. 2000. EAN: 978-84-95196118

“Aspectos temporales del cine de Wim Wenders”, tesis de Alfonso Palazón Meseguer

Wim Wenders. La memoria de las imágenes. Texto de las emoción, la lógica y la verdad. Marzábal, Íñigo Wim Wenders. Editorial Cátedra (Colección Signo e imagen. Cineastas. ISBN:978-84-37616827. 1998

Antonio Weinrichter. Win Wenders JC EDICIONES Madrid 1986 ISBN-10:8485741102

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CADERNO.M
EDIÇÃO MDOC

Cinema direto, cinema verdade em *Anthropologie et Cinéma* de Marc Piault

José da Silva Ribeiro

AO NORTE – Grupo de Estudos de Cinema e narrativas Digitais

EDUMATEC – UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

José da Silva Ribeiro

Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto, bacharel e Cinema pela Escola Superior Artística do Porto, Mestre em Comunicação Educacional Multimedia, Doutor em Antropologia com incidência em Antropologia Visual / Antropologia e Cinema. Foi professor em Universidades em Portugal, França, Espanha, Brasil e Argentina, coordenei Grupos de Investigação, orientei algumas dezenas de dissertações e teses. Atualmente coordeno o Grupo de Estudos Cinema e Narrativas Digitais da AO NORTE – Associação de produção e Animação Audiovisual, coordeno o FORA DE CAMPO – Curso de Verão integrado no MDOC-Festival Internacional de Documentário de Melgaço e participo em diversos júris de Festivais de Cinema e de Provas Académicas e desenvolvo o Projeto de pesquisa e produção audiovisual: ENTRE IMAGENS – Cinema para todas as idades. Professor visitante da Universidade Federal de Pernambuco.

Resumo

Em 1993, organizei com Marc Piauxt o I Seminário de Antropologia Visual em Portugal. Pretendia-se então dar continuidades à implementação da Antropologia Visual na Universidade Aberta e contar com a presença frequente de Marc Piauxt na concretização deste projeto. Mais tarde esta ideia tornou-se irrelevante para uma universidade de Ensino a Distância. Foram, porém, de início, criadas as condições para a criação da disciplina de Antropologia Visual no Mestrado em Relações Interculturais e a criação de um grupo de pesquisa – Laboratório de Antropologia Visual e, neste âmbito, desenvolvida pesquisa e apresentação de algumas dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Foi neste âmbito que desenvolvi uma longa colaboração com o Brasil e múltiplos encontros com Marc Piauxt. Poderei dizer que o seminário de 1993 moldou a Antropologia Visual na Universidade Aberta. Em 2023 criamos um curso curto de Antropologia Visual na AO NORTE que se desenvolveu num projeto de ensino e pesquisa – Antropologia, Cinema e Educação em curso pela primeira vez em 2024. Também em 2024 participei na apresentação do curso *Anthropologie et Cinéma*, Tele AMU – Universidade de Aix Marseille. Convidado para apresentar a aula 7 - Cinema Direto, Cinema Verdade do curso de Piauxt na TVABA. É desta aula e do Seminário de 1993 que procurarei trazer algumas notas de reflexão sobre Cinema Direto, Cinema Verdade em *Anthropologie et Cinéma*. A aula tem cerca de 2 horas da fala de Marc Piauxt divididas em 9 capítulos e mais de quarenta filmes referidos, mais que uma aula é uma proposta para uma longa jornada de pesquisa da qual apresento apenas algumas notas.

Palavras Chave: Cinema direto, cinema verdade, antropologia e cinema, situação antropológica, empatia cinética / cine transe.

Abstract

In 1993, Marc Piauxt and I organized the I Visual Anthropology Seminar in Portugal. The aim was to further implement Visual Anthropology at the Open University and to have Marc Piauxt's frequent presence in realizing this project. Later, this idea became irrelevant for a Distance Learning University. However, conditions were initially created for the establishment of the Visual Anthropology discipline in the Master's in Intercultural Relations and the establishment of a research group - Visual Anthropology Laboratory, within which research and presentation of some master's dissertations and doctoral theses were developed. It was within this framework that I developed a long collaboration with Brazil and had multiple meetings with Marc Piauxt. I can say that the 1993 seminar shaped visual anthropology at the Universidade Aberta. In 2023, we created a short course on Visual Anthropology at AO NORTE, which developed into a teaching and research project - Anthropology, Cinema, and Education, held for the first time in 2024. Also in 2024, I participated in the presentation of the course *Anthropologie et Cinéma*, Tele AMU - University of Aix Marseille. Invited to present lecture 7 - Direct Cinema, Cinema Verité of Piauxt's course on TVABA. It is from this lecture and the 1993 Seminar that I will attempt to bring some reflections on Direct Cinema, Cinema Verité in Anthropology and Cinema. The lecture is about 2 hours long, divided into 9 chapters, and references more than forty films; more than a lecture, it is a proposal for a long research journey, of which I present only a few notes.

Keywords: Direct cinema, cinema verité, anthropology and cinema, anthropological situation, kinetic empathy / cine trance.

Introdução

Apresentarei neste texto três momentos. No primeiro, uma pequena síntese do percurso acadêmico de Marc-Henri Piault pela antropologia e pela antropologia visual em França, em África e no Brasil. No segundo momento exporei a experiência vivida como estudante e como orientando da tese de doutoramento. Apresentarei no terceiro momento o curso *Anthropologie et Cinéma* na Tele AMU – Universidade de Aix Marseille (2013) com legendagem em Português e Inglês, iniciativa da ABA – Associação Brasileira de Antropologia e o lançamento desta iniciativa pela TV ABA em que apresentei a Lição 7 deste curso (2024). Nas aulas Marc Piault faz referência a um grande número de filmes, procurei encontrar e ligar os filmes referidos nas plataformas digitais propondo assim aos leitores uma experiência hipermediática de navegação entre o dito e enunciado nas aulas e o visionamento dos filmes.

1. Quem foi Marc-Henri Piault

Marc-Henri Piault doutorou-se em 1966 na Universidade de Sorbonne, orientado por Roger Bastide com a tese *Histoire Mawri, Introduction l'Étude des Processus Constitutifs d'un Etat*. Foi neste âmbito que realizou seus primeiros filmes, *Yan Kassa, les enfants de la terre* (1965) e *Mahauta, les bouchers du Mawri* (1967). Enquanto jovem iniciou-se como antropólogo-cineasta em 1956 no Comité du Film Ethnographique (CFE) fundado em finais de 1952 por André Leroi-Gourhan, Jean Rouch, Edgar Morin, Henri Langlois, Claude Lévi-Strauss, Alain Renais entre outros. Desde a década de 1970, traz-nos reflexão teórica como antropólogo-cineasta para a questão das ferramentas e da escrita na antropologia visual, traduzida num corpo de trabalho multimodal - filmes, artigos, livros, aulas em diversos suportes das quais destacamos o livro de referência internacional *Antropologia e Cinema: passagem para a imagem, passagem através da imagem* (França – Nathan, 2000; Espanha, Cátedra, 2002; Brasil - UNIFESP, 2021), *Cinema e antropologia, para uma antropologia fora do texto* (2014) uma série de 9 aulas filmadas¹ a que me referirei abaixo.

Antropólogo, cineasta, pesquisador sénior e diretor de pesquisa do CNRS - Centre national de la recherche scientifique, seus estudos o levaram ao redor do mundo, desde a África Ocidental (migrações, formações políticas pré-coloniais, cultos de possessão), passando por França (identidade regional e representação cultural) até o Brasil (crenças, pertencimento, identidades e conflitos).

Em 1984, após o desaparecimento da equipa de Claude Meillassoux da qual fazia parte, chegou ao CEAF- *Centro de Estudos Africanos* sob a direção de Emmanuel Terray. Desde muito cedo, ao lado de Jean Rouch, compreendeu o papel das imagens nas ciências sociais criando com Jean Paul Colleyn, Eliane de Latour o Centro Audiovisual EHESS - École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Sua abordagem aberta, criativa e engajada o faz ser lembrado não apenas por suas contribuições académicas, mas também por sua personalidade generosa e comprometida com a liberdade intelectual, com a ecologia, a política, as questões sociais. Na década de 1970, criou, com Jean- Pierre Olivier de Sardan, Eliane

1. <http://www.uoh.fr/front/notice?id=65b86624-52b3-4d9e-8f30-096663f2ded6>. Acesso em maio de 2024.

de Latour entre outros, o Comité do Sahel para mostrar que a fome não era uma inevitabilidade climática. Em 1986, então presidente da AFA² - Association française des anthropologues (1983-1987) defendeu a causa dos migrantes lançando um simpósio – *Pour une France multiculturelle* – baluarte crítico perante as primeiras investidas contra a migração e “la montee du racisme et de la xénophobie en France” por parte do governo de coabitação Chirac-Mitterrand. Um empreendimento memorável apoiado por Marc Augé, Françoise Héritier, Jean-Pierre Vernant, Emmanuel Terray, Gérard Althabe, Jean Bazin e muitos outros referindo no discurso de abertura: *Cette singuliere difference...*

É tempo, em um país que se orgulha de sua história, que o singular desta disciplina (antropologia) estoure / ilumine para revelar e ouvir, por trás das fachadas pomposas do Estado-Nação, as múltiplas vozes daqueles que, ao longo dos séculos, trouxeram suas originalidades, suas particularidades, para a construção do todo. É hora de trabalhar para revelar essas diversidades na realidade e não mais considerar suas diferenças como tendo que se fundir em um modelo único formado pelo menor denominador comum. Parece não ser o caso de que uma sociedade ampla, complexa, possa se enriquecer e manter uma verdadeira dinâmica ao impor às suas partes um estado conforme e necessariamente fixo. Pelo contrário, parece ser a prova de uma verdadeira força enfrentar com sucesso as diversas escolhas de existência, de cultura, de não se esconder por trás da violência rigorosa de um esquema único que padroniza as pertencas. Os perigos de uma sociedade onde predomina a serialidade das pessoas não são mais do domínio do pesadelo futurista, mas infelizmente se inscrevem em uma perspectiva possível. A uniformização dos ambientes corresponde à predominância de tecnologias universalizantes cujas condições estabelecem uma infraestrutura geral onde as verdadeiras diferenças seriam excluídas. A reivindicação identitária, o direito à diferença, não são apenas reservados àqueles que se encontram em posição de minoria e em relação aos quais haveria uma espécie de dever moral de apoio: hoje o foco (ódio a discriminação) é lançado sobre alguns “estrangeiros”, amanhã serão designados comportamentos, gostos, atividades excluídas por motivo de desvio em relação à santa normalidade: a autonomia das pessoas está em questão quando uma regra majoritária se ergue como verdade dogmática. A antropologia se dedicou a desmontar os sistemas, mas também a seguir as modalidades de sua constituição: a história e suas representações nos levaram a questionar qualquer ordem estabelecida quando ela pretende ser universal e eterna. A identidade nacional não é algo dado que seria fácil de demonstrar e cuja permanência alguém poderia assegurar tanto nos fatos quanto nas representações... Fernand Braudel: “Que la France se nomme diversité”... (Piault, 1987: 17)

Após a morte de Jean Rouch (fevereiro de 2004) Piault assumiu a presidên-

2. “No início dos anos 80 do século passado, os antropólogos sentem a necessidade de se associar para defender seu lugar nas instituições e seu papel na sociedade. Mas imediatamente são propostos dois caminhos alternativos. De acordo com uma concepção um tanto elitista, alguns querem reunir os pesquisadores do CNRS e do ORSTOM e os professores dos departamentos de antropologia, excluindo todos os outros. Isso resultará na fundação da APRAS. Outros, liderados por Marc Piault, optam por uma associação muito mais aberta, acolhendo os não estatutários, os estudantes e todos aqueles que, nas regiões, nos museus e nos serviços do patrimônio, desenvolvem práticas antropológicas. Assim nasce a AFA, da qual Marc será o primeiro presidente” (Terray, 2021:27).

cia do CFE - Comité du Film Ethnographique entre 2004 e 2010, alterando o nome do *Bilan du Film Ethnographique*, para *Festival Internacional Jean Rouch*, em homenagem a um dos seus fundadores e mais importante referência no campo da Antropologia Visual.

Nos últimos anos, Piault viveu entre a França e o Brasil. No Brasil ofereceu cursos, oficinas e seminários no Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, e na Universidade de São Paulo. Participou em debates, eventos, publicações, júri de prêmios, festivais de filmes etnográficos, colaborando com seus conhecimentos, mas também com suas redes de interlocução internacionais. Mediou a vinda de muitos pesquisadores ao Brasil e também a ida de muitos antropólogos a França.

Piault criou uma das mais importantes formações de cinema documentário no Brasil, o *Atelier Livre de Cinema e Antropologia*, curso inspirado nas oficinas criadas por Jacques d'Arthuys, Jean Rouch e outros colaboradores no Porto e em Moçambique em 1978. Essas oficinas resultaram na criação dos *Ateliers Varan*, na França, formação nos quais Piault também atuou. O *Atelier* era um curso de extensão produzido pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, considerado um oásis para quem sonhava em trabalhar com antropologia visual no Rio de Janeiro, no final da década de 1990, início dos anos 2000. Um curso de extensão dedicado ao diálogo da Antropologia com a Imagem. No *Atelier* Piault apresentava nas aulas teóricas “a história da imagem na antropologia e o surgimento do cinema no contexto da expansão ocidental; sobre o desenvolvimento do olhar científico e da ideia de objetividade; sobre a construção de um documentário e seus tratamentos, estratégias e roteiro; sobre o cinema etnográfico contemporâneo; sobre o trabalho de Jean Rouch, entre outros temas.... E as práticas que levaram ao exercício final a realização de um vídeo documentário” (Gama e Domingos, 2021: 337, 338). Tornou-se assim responsável pela formação de muitos antropólogos-cineastas brasileiros. O Festival do filme etnográfico do Pará homenageou-o em 2020. Despediu-se de nós em 4 de novembro de 2020 deixando uma extensa herança de saberes e saudade do seu rigor nas orientações científica, artística e técnica e cordialidade da sua convivência.

2. Do primeiro encontro com Marc Piault ao primeiro seminário de Antropologia visual em Portugal (1993).

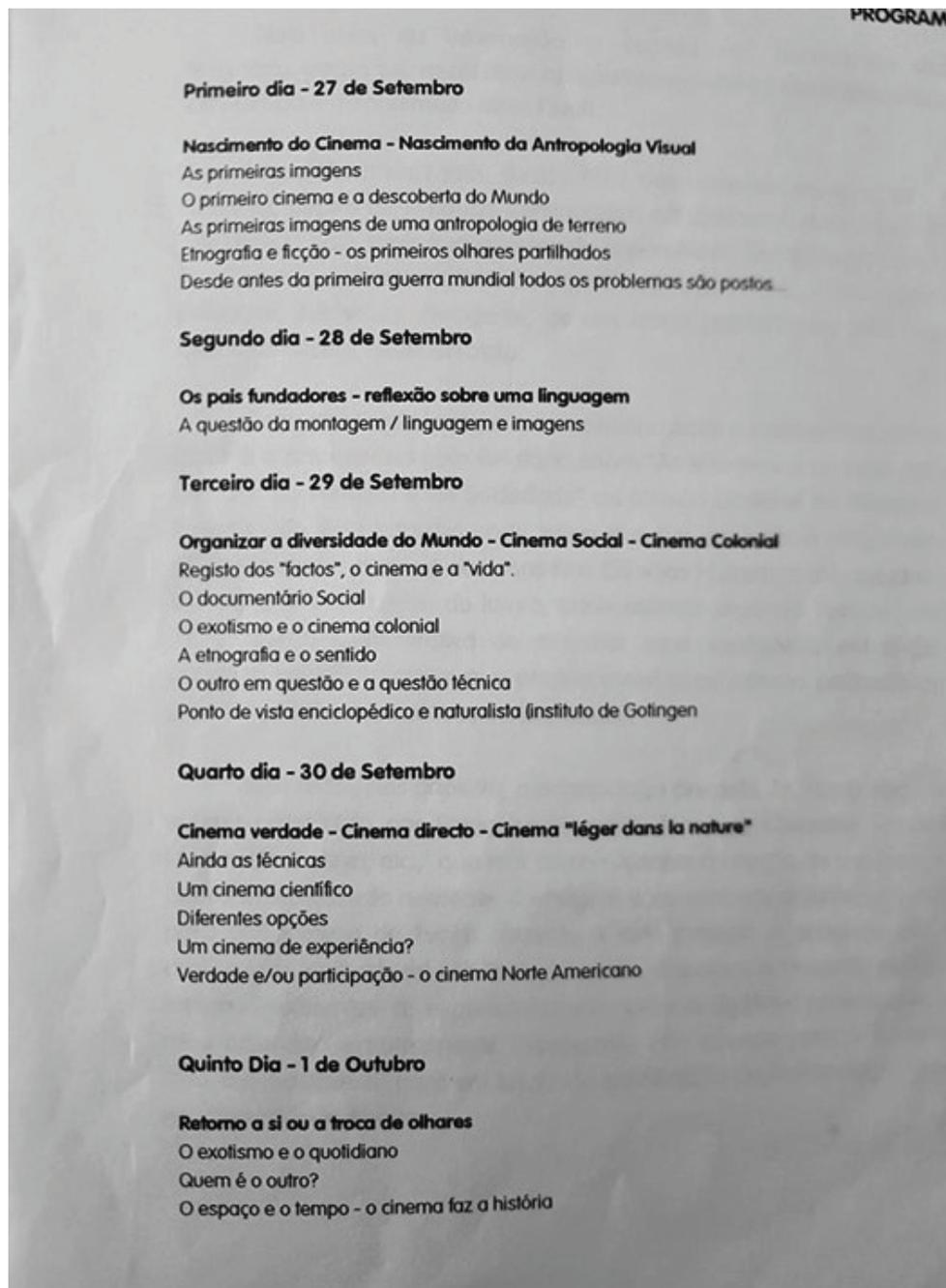
Conheci Marc H. Piault em dezembro de 1992 quando enviado a Paris pela reitoria da Universidade Aberta e o aconselhamento de Maria Beatriz Rocha Trindade, fundadora do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Inter-culturais, iniciadora da Antropologia Visual na Universidade, minha orientadora de Mestrado em Comunicação Educacional Multimídia e, mais tarde, coordenadora com Marc Piault do doutoramento em Ciências Sociais – Antropologia. A missão era de procurar um intercâmbio com Universidades Francesas na área da Antropologia Visual.

Em Paris o *Théâtre du Soleil*, apresentava (1990-93) a *Cycle Les Atrides - Eumenides*³. Só foi possível obter entradas para a apresentação desta peça na noite de Natal, partilhando a ceia com os atores. Esta participação no *Théâtre du Soleil* era, de certa forma, uma comemoração do excelente encontro com Marc Piault, com Collete Piault, então presidente da SFAV - Société Française

3. Les Atrides - <https://www.theatre-du-soleil.fr/en/recherche?recherche=Les+Atrides+>

d'Anthropologie Visuelle; do acesso aos filmes na Sorbonne – Rue des Écoles e Musée National des Arts et Traditions Populaires, Musée Albert Kahn; e de extensa bibliografia disponibilizada ou indicada por Marc Piaux, pesquisada nas bibliotecas, nas livrarias e um substantivo volume de teses e dissertações existentes nas Universidades (Paris III - Sorbonne Nouvelle, Paris X - Paris-Nanterre, EHESS - École des hautes études en sciences sociales).

Neste primeiro encontro estudamos a proposta de organizar um Seminário de Antropologia Visual na Universidade Aberta e a coorientação de minha tese de doutoramento.



Programa do I Seminário de Antropologia Visual Universidade Aberta - Delegação do Porto 1993

Em setembro de 1993. Realizamos na Delegação do Porto da Universidade o I Seminário de Antropologia Visual. Piaux trouxe para este seminário intensivo (60 horas) uma grande quantidade de materiais – dezenas de filmes, relatórios e documentos inéditos que deixou connosco e que constituíram materiais para a estruturação da disciplina de Antropologia Visual no Mestrado em Relações

Interculturais e para a estruturação de uma linha de pesquisa – Laboratório de Antropologia Visual, do Centro de Estudos da Migrações e das Interculturais, que se mantém até à atualidade com a denominação de LAV - Media e Mediações Culturais, denominação decorrente da melhor integração no CEMRI, com o adventos de áreas novas na antropologia – Antropologia Digital, Dinâmicas Sociais na Era Digital no MRI - Mestrado em Relações Interculturais e a disciplina de Media e Mediações Culturais no DRI - Doutoramento em Relações Interculturais e com mudanças estruturais no Ensino a Distância na Universidade Aberta decorrente do *Processo de Bolonha* e do transição para o *Modelo Pedagógico Virtual*⁴. Este alargamento significativo na linha de Investigação deveu-se também a uma intensa cooperação com o Brasil a partir de 2000 até à atualidade – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Pontifícia Universidade de São Paulo e posteriormente com a Universidade de São Paulo – ECA Escola de Comunicação e Artes e DIVERSITAS - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e com o EDUMATEC – Universidade Federal de Pernambuco onde atualmente desenvolvemos com a AO NORTE e a Universidad Rey D. Juan Carlos de Madrid o curso/disciplina/projeto de pesquisa Antropologia, Cinema e Educação⁵.

3. O Orientador de tese.

Marc Piault reúne um amplo consenso na relação com os estudantes: generosidade, cordialidade, rigor e exigência. Foram estas as experiências vividas entre 1994 e 1998 e nos esporádicos encontros posteriores em Paris, em São Paulo e em Natal. Nas estadas em Paris, Piault convidava para os encontros com sua roda de colegas e amigos e aí mesmo propunha / recomendava uma lista de encontros com investigadores de referência no âmbito do Projeto de Pesquisa – antropologia visual, cinema, estudos africanos, migrações, rituais; indicava instituições onde visionar os filmes – Comité du film ethnographique, Universidades, Museus, Instituto do Mundo Árabe; Festivais – *Bilan du film ethnographique, Cinéma du Réel, États généraux du film documentaire*; Sessões de cinema nas manhãs de sábados com Jean Rouch e seus convidados na Cinéma-thèque Française (Palais de Chaillot); o Encontro de Antropologia Visual na Universidade Aix-Marseille. A excelente biblioteca de Piault estava também aberta para documentação de referência para o projeto de pesquisa proposto.

Durante os 10 anos de participação nos *États généraux du film documentaire*, passei por Cévennes onde Marc Piault desenvolvia o *Route de la soie* com Françoise Clavairolle (o projeto tinha também uma colaboração com a UTAD - Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal) e em que realizou *Les chemins de la soie*, com Luc Bazin (1987, 16 mm, 54mn) e *Un Jeune homme à la campagne* (1992, 16mm, 25mn) que generosamente nos ofereceu. Tivemos em Cévennes - Château de Latour o primeiro encontro de orientação e debate do projeto de pesquisa, então denominado *Onde os tambores se inventam*. Estava muito calor e a primeira conversa na tarde da chegada foi num banho de cachoeira do rio local. Aí conheci sua família, sua sensibilidade e afetividade com os netos e levei para Lussas - *États généraux du film documentaire*, uma imensa agenda de trabalho as primeiras críticas à extensão do projeto que se tornariam mais pertinentes em janeiro de 1995, quando apresentei o projeto escrito e um primeiro corte do filme - *Onde os tambores se inventam*. Experimentei o

4. <https://portal.uab.pt/auab/>. Acesso em abril de 2024.

5. <http://www.encontrosdecinema.pt/encontro-antropologia-cinema-educacao.php>. Acesso em abril de 2024.

rigor do inverno em Paris, as duras críticas do orientador e o trabalho intenso durante a estada em Paris para reformular o projeto e delimitar um objeto mais concreto. Hoje experimento com os estudantes que oriento e orientei as mesmas dificuldades em delimitar o objeto de estudo. Esta fase liminar da pesquisa foi muito atribulada. Por um lado os grandes desafios do projeto, as exigências do orientador não obstante sua extrema generosidade proporcionando acesso a uma imensidade de informação, as deslocções e participações recomendadas pelo orientador e por mim assumidas como todo o empenho, a falta de experiência de trabalho em antropologia, a carência de meios e de acesso continuado a fontes documentais, a conciliação com o serviço docente na Universidade e os trabalhos de produção audiovisual para a disciplina de Sociologia das Migrações, o trabalho de campo (contínuas deslocções entre Porto e Lisboa), os problemas de saúde na família e a morte do pai.

Finalmente no dia xx de xx de 1998 /1997 apresentei a tese possível na Universidade Aberta – *Colá S. Jon, oh que sabe! as imagens as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social.*

Quando iniciei, no Bairro do Alto da Cova da Moura, o trabalho que deu origem a esta tese, apercebi-me que era ali que os tambores se poderiam reinventar, que os ritmos anteriormente vividos ou escutados se recriavam na batida do pilão, na forma de fazer rapé, no funaná, na música rap ou no Colá S. Jon. Foi neste contexto ambíguo de construções culturais simultaneamente reflexivas e experienciais que procurei uma estadia longa no terreno, a passagem para o interior do bairro, espaço-tempo da pesquisa, a construção de um objeto de estudo e de um percurso metodológico. A experiência de campo mostrava-se-me como um processo dialético e dinâmico, como construção dialógica e pragmática, através da qual trabalhava o terreno como um meio simultaneamente de comunicação e conhecimento e procurava encontrar nos métodos modos de reconstrução das condições de produção dos saberes. Residia aí o problema do espaço afetivo e intelectual, vital e ao mesmo tempo cognitivo, que é a observação de terreno enquanto diálogo e processo de palavra. Havia que ter em conta a experiência pragmática e comunicativa de terreno, através das resistências e da receção afável, dos mal-entendidos e compromissos, dos rituais interativos, da tomada de consciência da observação do observador, que estão na base da construção e da legitimação do terreno como espaço-tempo da pesquisa. A inserção no terreno permitiu-me a viagem por muitos temas possíveis, por muitas áreas de investigação. O percurso realizado conduziu-me a este trabalho que constitui. (constitui uma) Uma abordagem dos processos de produção e reprodução de um ritual cabo-verdiano, *Colá S. Jon*, na Cova da Moura, um dos bairros da periferia urbana de Lisboa. A tese é uma construção etnográfica, por comparação e contraste, de múltiplos fazeres, (re)fazeres a muitas vozes. Vozes dos que o fazem, repetem, dizem. Vozes do quotidiano ou escrita de poetas que o consideram, “prenda má grande dum pôve e que tá fazê parte de sê vida”(Frusoni). Saber dos antropólogos que o dizem “imagem e metáfora da forma como os cabo-verdianos se representam”, modo como se contam a si, para si, para os outros. É também representação de uma comunidade que se explica a si

mesma, e ao explicar-se se constrói para si e para os outros a partir de dois eixos, de duas histórias que simultaneamente se cruzam e diferenciam: uma explicitada pelas palavras e simbolizada pela dança do colá, veiculando o contexto social e cultural das interações e dos processos sociais; outra sugerida pela dança do navio, representando a historicidade de um povo - o cruzamento dos destinos de homens e mulheres que atravessando os mares atraídos pela aventura, arrastados ou empurrados pela tragédia se juntaram e plantaram na terra escassa e pobre das Ilhas, no centro do Atlântico, daí partindo ainda hoje, numa repetição incessante do ciclo da aventura, da tragédia ou da procura, na “terra longe”, da esperança de uma vida melhor. A reconstituição do *Colá S. Jon*, fora do país de origem, confrontada com outras realidades sociais adquire, neste contexto, novas dimensões e sublinha outras já existentes. Adquire a forma elegíaca da recordação, espécie de realidade ontológica da origem fixada num tempo e num espaço; a de lugar de tensão dialética com a sociedade rece(p)tora no processo migratório e de consciência reflexiva da diversidade e alteridade resultante do encontro ou do choque com outra cultura; a de simulacro tornando-se objeto repetível, espetáculo em que ressaltam sobretudo a forma estética ou força dramática, um real sem origem na realidade ou produto de outra realidade, a da praxis ou conveniência política distante da participação dos seus atores. A tese coloca-nos perante o questionamento, o olhar reflexivo, da pesquisa antropológica: simultaneamente experiência social e ritual única, relação dialógica com os atores sociais, processo de mediação, de comunicação, e a consequente dimensão epistemológica, ética e política da antropologia. Coloca-nos também perante a viagem ritual - passagem ao terreno, à imagem e à escrita - e a consequente procura de reconhecimento e aceitação do percurso realizado. O processo de produção do filme *Colá S. Jon, Oh que Sabe!* completa-se com o da escrita, síntese de uma experiência e aparelho crítico do filme. Ambos tem uma matriz epistemológica comum. Resultam da negociação da diferença entre o “Eu” e o “Outro” e da complexa relação entre a experiência vivida no terreno, os saberes locais, os pressupostos teóricos do projeto antropológico. Ao mesmo tempo que recusam a generalização, refletem uma construção dialógica, uma necessária relação de tensão e de porosidade entre experiências e saberes, uma ligação ambígua entre a participação numa experiência vivida e a necessária distanciação objetivante que está subjacente em qualquer atividade de tradução ou negociação intercultural, diatópica (Ribeiro, 1998).

4. Antropologia e cinema o livro e o curso online na Universidade de Marselha.

Em junho de 2013 a Télé AMU, serviço de produção audiovisual para a internet da Université Aix Marseille disponibiliza para o grande público (aberto, mas de exigência específica) dois cursos no âmbito da Antropologia visual - *Anthropologie et Cinéma*⁶ de Marc Henri Piault e *De L'anthropologie Classique À*

6. <https://www.canal-u.tv/chaines/tele-amu/anthropologie-et-cinema-9-lecons-de-marc-henri-piault>, acesso em abril de 2024.

*L'anthropologie Visuelle*⁷ de David Mac Dougall, ambos integrados no tema - *Vers une anthropologie hors texte : langages de l'audiovisuel*⁸. Podemos ainda usufruir de um terceiro curso oferecido online pela Télé AMU também de relevante importância para os estudantes, investigadores, professores e público especializado *Penser le Cinema Documentaire*⁹ de vários autores (2010-2011).

O curso *Anthropologie et Cinéma* é composto de 9 lições, cada lição com vários capítulos. As lições filmadas propõem um questionamento das condições, objetivos e procedimentos do filme em antropologia. A ABA – Associação Brasileira de Antropologia em colaboração com a Télé AMU, tornou o curso acessível a um público de língua portuguesa e inglesa legendando as aulas de Marc Piauxt, orientador de antropólogos-cineastas brasileiros e um dos principais implementadores da Antropologia Visual no Brasil com inúmeras iniciativas e atividades, mas sobretudo com a criação do *Atelier Livre de Cinema e Antropologia* que referi acima.



Na introdução aos cursos - *Vers une anthropologie hors texte: langages de l'audiovisuel* da Université Numérique Des Humanités. Des ressources en Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales, Marc Piauxt afirma:

A antropologia visual não é, sem dúvida, neste sentido, um setor particular da antropologia geral. É antes a ampliação de um espaço de investigação até então coberto e interpretado essencialmente pela linguagem específica de uma antropologia “textual”. Estamos agora também preocupados com uma abordagem do espaço e do tempo vividos, do movimento, do corpo e da expressão visível dos sentimentos. Nesta perspectiva devemos desenvolver linguagens adequadas à restituição de tudo na ordem das culturas e das relações sociais que se expressa de forma sonora e visual. Isto é o que poderíamos chamar de uma antropologia fora do texto

A primeira lição *Pour la Conquête du Monde* (À conquista política e científica do mundo) Marc Piauxt desenvolve em três capítulos:

Origem e desenvolvimento do cinema e da antropologia a partir dos finais do século XIX. Posturas científicas de exploração do mundo (coleta, identificação, apropriação) e instrumentalização na origem da emergência de uma linguagem de cinema. Uma concepção evolucionária do mundo. Desde o seu início, o cinema tenta captar o que é o próprio objeto da etnologia: as práticas dos seres humanos nas relações que se estabelecem e se expressam entre os

7. <https://www.canal-u.tv/chaines/tele-amu/de-l-anthropologie-classique-a-l-anthropologie-visuelle>, acesso em abril de 2024.

8. <https://www.canal-u.tv/chaines/tele-amu/vers-une-anthropologie-hors-texte-langages-de-l-audiovisuel>, acesso em abril de 2024.

9. <https://www.canal-u.tv/chaines/tele-amu/penser-le-cinema-documentaire>, acesso em abril de 2024.

seus semelhantes e com o ambiente que os situa e que se encontra à sua disposição. No entanto, a captação organizada de imagens visa também perceber, se não marcar, os limites que distinguem a humanidade da natureza, à qual, no entanto, o ser humano pertence, sem nem sempre saber o lugar que ocupa dentro dela. Identificação e distinção, tais são as operações em constante atividade e das quais podemos esperar que nenhuma se sobreponha à outra, o seu equilíbrio garantindo uma verdadeira dinâmica de existência, descoberta, invenção, realização, um espaço para o exercício do que seria a liberdade. Através destas operações, é elaborado um constituinte essencial a qualquer narrativa, seja cinematográfica ou de experiência etnológica: o personagem filmado ou a pessoa na sua autoctonia antropológica. É construído, por um lado, no decurso de um processo de caracterização e, por outro, através de uma operação de identificação distinta em relação à outras figuras de entendimento e no contexto de uma situação relativa. Nesta trajetória iremos seguir os traços deste personagem, tanto no cinema como na antropologia, procurando reconhecer os diferentes meios implementados para a sua identificação e qualificação.

Na lição 2 é abordada em oito capítulos a criação de uma nova linguagem – o cinema e o cinema em antropologia, início de uma história paralela entre antropologia e cinema: *Vers un Nouveau Langage* (para uma nova linguagem).

Posturas científicas de exploração do mundo (coleta, identificação, apropriação) e instrumentalização na origem da emergência de uma linguagem do cinema. A exploração e explicação do mundo situavam-se na mesma perspetiva de captação da totalidade expressada pelo fundador francês da termoquímica, Marcellin Berthelot, que acreditava que o universo era doravante sem mistério: parecia agora estabelecido que nada escapava a uma determinação estrita cujas manifestações e procedimentos estavam gradualmente a ser revelados pela investigação científica. Para além das formas e fantasias de uma espécie de tradução objetiva da realidade que seria feita na passagem para a imagem, a história que nos preocupa e faz sentido antropológico, recorda as reflexões de um dos primeiros grandes teóricos do cinema, Béla Balazs, para quem a obra de construção cinematográfica é uma interpretação do que ele dá a ver através da sucessão organizada de imagens. Sob a forma do close-up, um rosto, desligado do seu ambiente, oferece-nos uma expressão diretamente significativa: "... a expressão de um rosto isolado é um todo inteligível em si mesmo, não temos nada a acrescentar-lhe pelo pensamento, nem em termos de espaço e tempo. Vemos com os nossos olhos algo que não existe no espaço.

Sentimentos, estados de espírito, intenções, pensamentos não são coisas espaciais, mesmo que sejam indicados mil vezes por sinais espaciais." O cinema é inventado e produzido num espaço renovado, ao qual traduz exatamente a reconsideração e talvez a reconstrução. A antropologia se aproveita imediatamente: está em sintonia com uma problemática semelhante de observação, preservação e compreensão desta relação paradoxal e incessante, redescoberta entre o universal e o particular, entre mim e o outro. Consequentemente, as modalidades de exercício, a utilização an-

tropológica do cinema e o fato cinematográfico devem esclarecer a própria abordagem, especificando as condições que se adaptariam à finalidade das suas utilizações.

Filmes estudados: Ashantis, Melbourne Cup (Les Frères Lumière)¹⁰, T. Edison (Indian Snake Dance Series in Moki¹¹) Land, R.W. Paul (The Derby¹²), The Brighton School, H.G. Ponting (L'éternel silence), E. Curtis (In the Land of the War Canoes¹³), L.T. (Reis Rituais e Festas Borôro).

Os pais fundadores - *Les pères fondateurs* são objeto da terceira aula em que Piault desenvolve em sete capítulos os fundadores da Antropologia visual e do filme etnográfico.

As posturas antropológicas fundadoras através das posições ideológicas e dos vieses de conquistas decorrentes das primeiras experiências do cinema documentário. Na época da guerra de 1914-18, identificamos as possibilidades históricas de divergências e escolhas na interpretação do que fundaria uma antropologia visual. Nessa época, de fato, popularizou-se um documentário que abordasse a alteridade social, enquanto o cinema etnográfico, sobretudo descritivo, funcionava como se preenchesse os capítulos de uma enciclopédia de sociedades não industriais seguindo os programas da etnologia clássica. Os filmes circunscrevem objetos como técnicas, habitação, artesanato, diferentes formas de agricultura e, claro, todos os rituais, todas as cerimônias possíveis que continuam a ser os temas privilegiados da observação cinematográfica. É graças ao cinema documental e, às vezes, aos cineastas que transitam do documentário para a ficção a quem devemos a exploração de uma realidade que não seria apenas exótica, ou seja, presa às características de diferenças irremediáveis e, sobretudo, que não seria apenas funcional ou sistêmica ou institucional. Devemos a eles também a reflexão sobre as modalidades de uma abordagem cinematográfica da realidade, sobre a constituição de uma linguagem, ou seja, de uma forma particular de apreender o mundo, enquanto ao mesmo tempo os antropólogos se contentarão com um uso minimalista de câmeras e gravadores, simples instrumentos de observação e gravação, sem considerar o menor problema de produção.

Filmes: D.Vertov (Kino Glaz, L'homme à la caméra¹⁴); S. Eisenstein (Enthousiasme: La Symphonie du Donbass, Trois chants sur Lénine); R. Flaherty (Nanouk of the North, Man of Aran, Louisiana Story).

A quarta aula aborda, em sete capítulos, questões como a ficção, o exotismo, o deslocamento colonial: reconhecendo a diferença - *Décrire, Illustrer Ou Expérimenter* (descrever, ilustrar, experimentar)

No início do século XX, reservando-se o campo das sociedades percebidas como à margem da corrente unificadora da Civilização, a etnologia na realidade procurou descobrir no campo de suas in-

10. <https://www.youtube.com/watch?v=8HDaupflkJo> <https://www.youtube.com/watch?v=AjOHO0Yzf5Q>. Acesso em abril de 2024.

11. https://www.youtube.com/watch?v=V_ISKNi6TqY. Acesso em abril de 2024.

12. <https://www.youtube.com/watch?v=iS98WZH4A18>. Acesso em abril de 2024.

13. <https://www.youtube.com/watch?v=n0fuwu0F4Js>. Acesso em abril de 2024.

14. <https://www.youtube.com/watch?v=E1fbFd0qET0>. Acesso em abril de 2024.

investigações a confirmação de representações teóricas a priori, ou seja, de sociedades estáticas em uma atemporalidade estrutural e funcional. Esses trabalhos contribuíram para justificar, como no final do século XIX, a manutenção, senão mesmo a extensão da dominação colonial por parte dos países ocidentais. As imagens exóticas de cineastas viajantes e as raras produções de cunho etnográfico da época ajudaram a apaziguar o homem branco sobre o que ele percebia como seus “avanços” tecnológicos e sociais: em contrapartida, o cinema agora denominado como “documentário” mostrava imagens críticas de nossas sociedades, pouco incentivadas, se não totalmente avassaladoras. No final dos anos 20, um movimento fez com que o cinema emergisse gradualmente da estética formal da vanguarda para aproximar-se da realidade, do ambiente social, procurando traduzir a dinâmica das imagens, movimentos de câmara, de luminosidade e enquadramento, dando um sentido subjacente à aparência das coisas. Romper a linearidade narrativa parece ser uma das primeiras lições vertovianas que marcaram o cinema daqueles anos. Ao mesmo tempo, persiste a influência do expressionismo alemão, ao qual se misturam o romantismo e o lirismo ambientalista de Flaherty e os primeiros grandes filmes de ficção ou documentários de aventuras exóticas.

Filmes: Cooper and Shoedsack (Grass: a Nation Battle for Life), W. Ruttman (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt), S. Epstein (Finis Terrae), J. Vigo (À Propos de Nice¹⁵), L. Bunuel (Las hurdes¹⁶), J. Ivens e H. Storck (Misère au Borinage), cinema social britânico (Drifters; Song of Ceylan; Night Mail; Housing Problems).

O *Ajuste do Olhar* é o tema da lição cinco desenvolvida em 6 capítulos - Vers un Ajustement mu Regard. Neste capítulo Marc Pault...

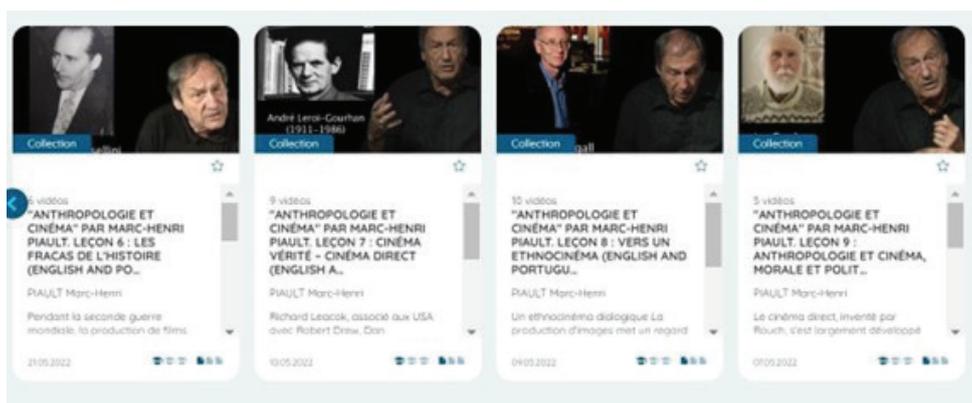
A antropologia deste primeiro período “pós-guerra” do século XX dedica-se essencialmente à produção de séries- inventários ou de programas temáticos para fins educativos, geralmente confiados a cineastas profissionais (Programa do Museu do Índio Americano; FW Hodge e O. Cattell: Land of the Zuni and Community Work; Paul Fejös: Horizon Noir). Os filmes dos etnógrafos das primeiras décadas são deliberadamente positivistas. O antropocentrismo branco propõe dois posicionamentos: a descrição distanciada das fases da humanização ou a emoção misteriosa de uma diferença irreduzível. *La Croisière Noire*¹⁷, uma história de uma viagem pelo império colonial francês (Georges-Marie Haardt, Louis Audouin-Dubreuil), é uma daquelas que, na França, é um ponto de virada, distinguindo entre a descoberta surpreendente do outro e a necessidade imposta pela força de ordem urbana. O exotismo invade todos os setores da criação e o cinema inspira sonhos em todos os horizontes do planeta, acessíveis como uma lanterna mágica. Este filme é o marco das relações entre o que hoje chamaríamos de Norte e Sul. A colonização só aceitava imagens que justificassem essa chamada transição da selvageria ou simplicidade primitiva

15. https://www.youtube.com/watch?v=Ed_5ndCY02I. Acesso abril de 2024.

16. <https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g>. Acesso abril de 2024.

17. <https://www.youtube.com/watch?v=vd3WkxW2H8Q>. Acesso abril de 2024.

para a instrumentalização indígena (Le Baron Gourgaud: *Chez les Buveurs de Sang*; Yves Allegret: *Ténériffe*; René Clément: *Au threshold de l'Islam*; *Forbidden Arabia*). Dois etnólogos franceses filmam (Patrick O'Reilly: *Popoko*, ilha selvagem; Marcel Griaule: *Au Pays des Dogons*¹⁸; *Sous Les Masques Noirs*). O texto do comentário aos filmes de Griaule tenta uma objetividade descritiva infelizmente contradita pela declamação de um locutor de rádio! No entanto, Griaule percebeu o cinema como um instrumento de descrição e medição para a pesquisa. A partir dos trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson em 1936, a atenção está voltada para o tratamento pela imagem cinematográfica de identidades psicológicas, comportamentos, atitudes e todos os aspetos não materiais das culturas. Para fins comparativos, eles sistematizam a captação quantitativa de imagens Caráter Balinês: *Uma Análise Fotográfica*; 25.000 fotos, 6.000 metros de filme). Afirmando que a etnologia pertence ao corpo das ciências “reais”, foi uma primeira iniciativa para uma identificação ativa de setores privilegiados para a exploração da imagem, em particular no então pouco reconhecido campo das comunicações não verbais. Margaret Mead, *Trance and Dance in Bali*¹⁹



As nove lições percorrem a história paralela do cinema com a antropologia destes as primeiras imagens animadas:

Na lição 6 - *LES FRACAS DE L'HISTOIRE*, Os choques da história, Marc Piault desenvolve em 6 capítulos a produção de documentários durante a segunda Guerra Mundial e no pós-guerra.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção de documentários desenvolveu-se consideravelmente. Uma ampla distribuição é dada a um novo tipo de imagens: as registradas por jornalistas equipados com câmaras portáteis carregadas com bobinas de filme de 16mm e trinta metros permitindo menos de três minutos de filmagem. Nestas condições, a escolha de imagens filmadas e o problema de edição se tornam essenciais. Não se trata mais de traduzir ou transcrever uma verdade anterior à produção de um filme, mas de trazer à realidade essa verdade particular que se produzirá no filme. A guerra e o pós-guerra perturbam por vezes as realidades, as suas representações e os meios técnicos de as contabilizar. No Canadá,

18. https://www.youtube.com/watch?v=CwyFKTxhYBI&list=PL2NH5FNIK3wOuDXxbkC8_RH4h25qD-QRPW Acesso abril de 2024.

19. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw&t=601s>. Acesso abril de 2024.

onde Grierson²⁰ havia criado em 1939 o National Film Board, esse novo cinema documentário tomou forma. Será cada vez mais difícil distingui-lo, do nosso ponto de vista, um cinema propriamente antropológico: tratava-se de fomentar no Canadá uma tomada de consciência nacional que ia além das divisões linguísticas e culturais. As conquistas evidenciam uma contemporaneidade vivida, o reconhecimento de particularismos sociais e culturais e, por fim, o questionamento crítico das realidades percebidas. Apoderamo-nos da aparente banalidade com imagens simples que ex-cinegrafistas profissionais não teriam aceitado (Roman Kroitor, Paul Timkowicz, Street railway switchman ; Colin Low, Corral ...).

LEÇON 7 : CINÉMA VÉRITÉ – CINÉMA DIRECT 9 capitulos

Discurso em ação: cinema-vérité, cinema direto?

Richard Leacock, sócio nos EUA de Robert Drew, Dan Pennebaker e Albert Maysles (Drew Associates) propõe gravar eventos sem influenciar seu curso e, finalmente, sem que a presença da câmera seja percebida. É uma exploração do campo aparentemente paradoxal da objetividade engajada (R. Drew, R. Leacock, A. e D. Maysles: *As crianças estão observando*) que tentará uma transcrição da emoção na totalidade de um evento (D. Pennebaker: *Monterey Pop*). Ver e sentir são as propostas do cinema direto. O período pós-guerra também foi um período de questionamento do pertencimento nacional e das definições. No Canadá, o cinema do Office National du Film, destinado principalmente a apresentar o Canadá aos canadenses, tornou possível expressar várias questões sobre identidade, particularmente para os cineastas do Quebec. Durante os anos 1958-1960, uma série de documentários para televisão chamada *Candid Eye* (Olhos Cândidos) visava abordar a realidade da vida cotidiana sem idéias preconcebidas (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx: *Les Raquetteurs*; Wolf Koenig, Roman Koitor: *Lonely Boy/Paul Anka*). Para o cinema do Quebec, trata-se também de revalorizar uma cultura e uma língua nacional, aproximando-se de lugares e pessoas e compartilhando suas palavras (Pierre Perrault: *La Bête Lumineuse*; *Pour la suite du monde*, *Le Règne du Jour*, etc.). Como diz Perrault: “Um diálogo vivido deve ser tirado da própria substância dos personagens”. O cineasta continua sendo seu primeiro espectador e faz a si mesmo perguntas com as quais encontra os outros. Foi isso que Mario Ruspoli tentou em França (*Les Inconnus de la Terre*²¹; *Regard sur le Folie et la Fête Prisonnière*²²). Para ele, observar significa seguir e reconhecer a intenção dos gestos e não dividi-los nos planos unificados de uma medida universal de eficiência. É também, e talvez acima de tudo, ouvir uma palavra em situação e não em um diálogo preconcebido pelo observador. Esta escuta é essencial para o estabelecimento de uma situação antropológica que introduz a presença do antropólogo no que ele ou ela deve relatar: ele ou ela

20. John Grierson - <https://www.youtube.com/watch?v=yphc95ac8b4>, <https://www.youtube.com/watch?v=RUIITNnNFvI>, Filmes de propaganda NBF - <https://www.youtube.com/watch?v=cCifWjJGkiE>. Acesso abril de 2024.

21. <https://www.youtube.com/watch?v=RyKEiqKqaT8>. Acesso em abril de 2024.

22. <https://www.youtube.com/watch?v=Gat9FUQkNYU&t=1079s>. Acesso em abril de 2024.

o coloca, através da troca de pontos de vista, em um processo de conhecimento compartilhado. As condições a partir das quais a intenção de uma produção cinematográfica é organizada e projetada podem ser decisivas, como mostra a experiência realizada no Brasil de 1964 a 1980, onde, para escapar à ditadura, cineastas iniciados por Thomaz Farkas (Brasil Verdade; Herança do Nordeste) tentaram produzir um retrato cinematográfico de um povo e de uma região, o mítico Nordeste do Brasil. O cinema tem uma missão semelhante à dos sociólogos brasileiros: definir a identidade de um povo. O conhecimento e o reconhecimento são os objetivos perseguidos, é uma construção da realidade testemunhando uma sociedade em movimento e mostrando o que deve então ser escondido.

Na lição oito - *Vers un Ethnocinéma* (Para um Etnocinema dialógico) desenvolvida em dez capítulos aborda a...

Produção de imagens colocando um olhar à prova de outros olhares e escutas sobre outras escutas. Esse confronto leva ao discurso crítico da intersubjetividade. As experiências realizadas permitem uma reavaliação das relações mantidas entre as diferentes sociedades e contribuem para esse descentramento da finalidade do outro do que a antropologia contemporânea tenta fazer-se instrumento. Caminhamos para uma reflexão crítica coletiva sobre a realidade, suscitando sobretudo reconstruções (Jean-Pierre Olivier de Sardan em Níger: *La Bouche Déliée, Mariage Wogo*). Trata-se de dar conta da vida cotidiana hoje: as relações entre homens e mulheres, as interações do social e do político, do religioso e do económico. Guy Le Moal (*Les Masques de Feuilles; Le Grand Masque Molo*) é levado por seus “atores” a questionar as modalidades contemporâneas de crença na África. Gradualmente o olhar é treinado, através da câmara nas mãos do diretor, para ir além de uma simples gravação, há um movimento em direção, uma adesão dinâmica ao desenvolvimento de uma situação. A situação antropológica é uma câmara do conhecimento mútuo. Fazer um filme torna-se uma conversa construída sobre mal-entendidos e reconhecimento. Especialmente quando se trata de interpretar a relação do ser humano com seu ambiente visível ou invisível (Nicole Echard: *Noces de Feu*). Além das experiências e sentimentos cotidianos, as situações locais estão cada vez mais ligadas às transformações económicas e políticas de ambientes maiores e é cada vez mais frequente o uso de técnicas de luz, incluindo o vídeo. Podemos então reconsiderar o que poderia ser um etnocinema dialógico questionando as transformações em curso nos locais de pesquisa anterior (Patrick Menget, Yves Billon, Jean- François Schiano: *Chronique du Temps Sec*; Bernard Saladin d’Anglure, Michel Treguer: *Igloodik, Notre Terre*; Luis Figueroa: *Os Filhos de Tupac Amaru*). A experiência expressa e as experiências individuais aparecem, expressam-se (Jean-Louis Le Tacon: *Cochon qui s’en dédit*), questionam o diretor implicado por sua vez (Marc Piault: *Akazama*; Eliane de Latour: *Comptes et Contes de la Court; Les Temps du pouvoir, Si bleu si calme*). A experiência da antropologia audiovisual leva ao questionamento recíproco, ao questionamento compartilhado, ao reconhecimento necessário. Jean Rouch inicia uma narração em torno e com personagens bem identificados que

agem e se expressam como tal. Com a participação de trabalhadores imigrantes do Níger e do Mali, ele fez um filme fundador, um filme cult do cinema e da antropologia, *Les Maîtres Fous*. Possessão, migrações, alienação colonial são os temas dominantes deste filme. Depois disso, ele continuou uma longa conversa com os homens e deuses do Songhay do Níger (*Les Magiciens de Wanzerbé; Dongo Horendi; Yenendi de Gangel; Fête des Gandyi Bi à Simiri ...*). Em particular, ele leva a sério a imaginação criativa dos Songhay. O outro etnologizado não é mais uma curiosidade arqueológica: sujeito, dirige-se a quem o olha (*Moi, un Noir*). O antropólogo não deve mais monopolizar a observação e, por sua vez, ele e sua cultura devem ser objeto do olhar do outro. Essa tentativa de retribuir os olhares é montada com *Chronique d'Un Été*²³ (1961) [Crónica de um Verão], produzida com Edgar Morin. O universo do afeto e do sentimento faz parte das preocupações antropológicas tanto quanto as migrações internacionais, as relações inter-raciais, as relações de gênero, os dados da comunicação não verbal, a constituição do ordinário e do extraordinário... (*Bataille sur Le Grand Fleuve; Jaguar; La Pyramide humaine; Chasse au lion à l'arc*). Ao ficcionalizar certas aparências, Rouch contribuiu para o questionamento de nossa própria realidade por outros: ele mostrou claramente o que era uma realidade etnológica”.

Finalmente na Lição nove, desenvolvida em cinco capítulos, Marc Piauxt levanta as questões centrais da relação entre Antropologia e Cinema e as questões morais e políticas da antropologia audiovisual - *Anthropologie et Cinéma, Morale et Politique*.

O cinema direto, inventado por Rouch, desenvolveu-se amplamente no Canadá, Austrália e Nova Zelândia a partir dos anos sessenta. A maioria dos cineastas e antropólogos anglo-saxónicos que nos interessam viajaram para sua formação universitária e profissional nos vários países de língua inglesa onde viveram e trabalharam. Quase todos se conhecem e alguns trabalharam juntos. Na Austrália, a partir de 1965, dezenove curtas-metragens, sob a direção de Ian Dunlop em colaboração com o antropólogo Robert Tomkinson, filmam o cotidiano de dois grupos aborígenes (*People of the Australian Western Desert*²⁴ - A nineteen part series on the daily life and technology of some of the last Aboriginal families to live a traditional nomadic hunter-foodgather life in the desert) [Povos do Deserto Ocidental Australiano. Algumas das últimas famílias aborígenes a viver uma vida nômade tradicional de caçadores-coletores de alimentos no deserto]. Posteriormente Dunlop filma com o antropólogo francês Maurice Godelier (*Baruya Village Life*). A partir de 1971, Dunlop se envolve em um projeto de longo prazo (The Yrrkala Film Project). Ele segue um grupo aborígene cuja vida foi virada de cabeça para baixo pela abertura de uma mina de bauxita, pela urbanização e industrialização capitalista. A filmagem torna-se um diário coletivo, seguindo as etapas da pesquisa. Por fim, com

23. <https://www.youtube.com/watch?v=KNztSyUZSqw> ou <https://www.youtube.com/watch?v=AHcKMoV8pX4>. Acesso em abril de 2024.

24. https://www.youtube.com/watch?v=M29AHes_3oE&t=72s e <https://www.youtube.com/watch?v=KUzVKcq6zWA>. Acesso em abril de 2024.

um ex-informante, ele constrói uma retrospectiva-avaliação que se torna uma conversa entre dois homens que compartilharam uma experiência comum, *Conversations with Dundiwuy Wanambi* [Conversas com Dundiwuy Wanambi] o que abre para uma reflexão sobre as dinâmicas identitárias e os processos de desenvolvimento intercultural. A partir da década de 1970, cineastas australianos, muitas vezes em colaboração com antropólogos, colocaram suas descrições em um contexto contemporâneo, a partir da posição aborígine sobre si mesmo e sobre o mundo circundante. O antropólogo Jerry Leach e o cineasta Garry Kildea filmam a invenção de um ritual por uma sociedade dominada que desvia a ordem cultural imposta (*Trobriand Cricket: an ingenious response to colonialism*²⁵) [Trobriand Cricket: uma resposta engenhosa ao colonialismo]. Continuando a desvendar uma nova realidade, Kildea filma em 1978 com Dennis O'Rourke sobre a primeira grande campanha eleitoral na recém-independente Papua Nova Guiné (Ileksen). Posteriormente, O'Rourke filma, ainda na Papua Nova Guiné, o encontro entre um grupo de turistas europeus e americanos subindo o rio Sepik e os habitantes das aldeias ribeirinhas (*Cannibal Tours*²⁶), depois na Melanésia uma pesca ritual de tubarões (*The Sharkcallers of Kontu*²⁷). Rejeitando a identificação com a etnologia cujas teorizações ele evita, O'Rourke reivindica a liberdade e a possibilidade de um possível envolvimento do cineasta em relação ao sujeito. Posição, em última análise, bastante próxima à de Rouch. Certamente o desenvolvimento de técnicas de "cinema portátil", com a gravação síncrona de imagem e som, contribui muito para a consideração do outro como tal.

5. Lição 7. Cinema direto cinema verdade.

Nove capítulos²⁸: 1) *Conhecimento compartilhado, experiência compartilhada*. 2: *Liberdade de visualização, a que distância?*; 3) *A imagem da experiência em questão*, Chris Marker; 4) *A palavra em ação de uma pluralidade de pontos de vista*, Leacock, Drew, Penebaker e Mayles 5) *Da pessoa à questão de identidade*, "the candid eye" 6) *Do folclore à apropriação do meio ambiente*; 7) *A incorporação da palavra*; 8) *Um cinema vivo, uma realidade construída, mimetismo e descentração do olhar*, Mario Ruspoli 9: *Expressão coletiva de uma identidade coletiva*, "Caravana farkas"

Esta longa aula de quase duas horas de Marc Piau sobre Cinema Verdade, Cinema Direto aborda de uma forma minuciosa não só a relação do cinema com a antropologia, mas também referências ou mesmo uma análise detalhada de um grande número de filmes (mais de 4 dezenas de filmes) de um grande número de cineastas europeus, americanos, australianos, italianos, brasileiros. Aborda igualmente os contextos sociopolíticos e as condições técnicas e eco-

25. <https://www.youtube.com/watch?v=gYZFNrc9mKk&t=87s>. Acesso em abril de 2024.

26. https://www.youtube.com/watch?v=KUQ_8wl93HM&t=115s. Acesso em abril de 2024.

27. <https://www.youtube.com/watch?v=-cF3OWYhUw&t=269s>. Acesso em abril de 2024.

28. Chapitre 1 : Un savoir partagé, un vécu partagé. Chapitre 2 : Libération des regards, jusqu'où ?

Chapitre 3 : L'image du vécu en question, chris marker

Chapitre 4 : La parole en action à la pluralité des points de vue, leacock, drew, penebaker et mayles. Chapitre 5 : De la personne à la question de l'identité, "the candid eye"

Chapitre 6 : Du folklore à une appropriation du milieu Chapitre 7 : L'incorporation de la parole

Chapitre 8 : Un cinéma vécu, une réalité construite, mimétisme et décentration du regard, mario ruspoli

Chapitre 9 : Expression collective d'une identité collective, "Caravane Farkas"

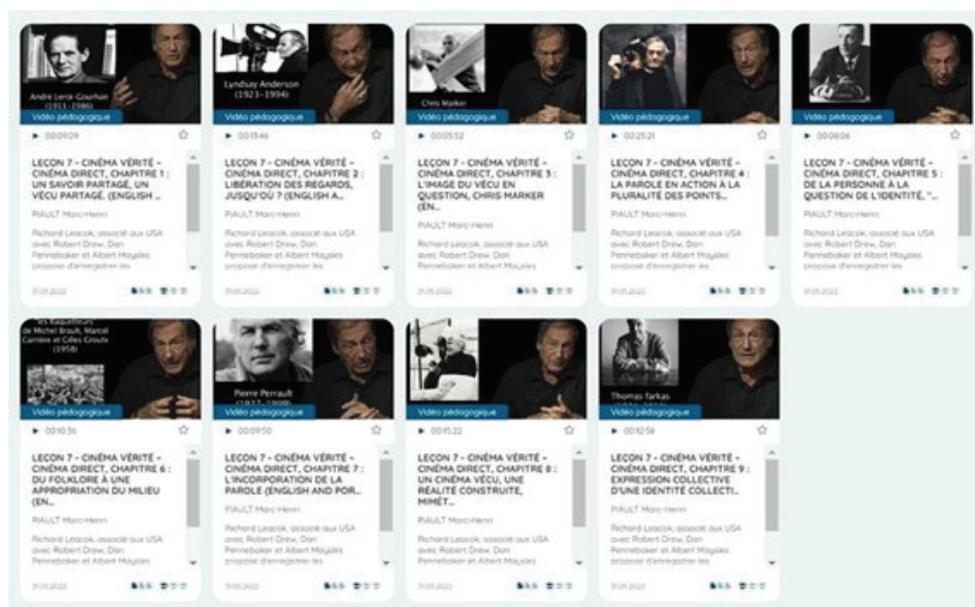
nómicas de sua realização bem como questões antropológicas que levantam - questionamentos epistemológicos, éticos, estéticos e políticos entre outros.

A aula permite e proporciona uma longa jornada de pesquisa – 1) o olhar orientado por Marc- Piault por nove capítulos com temáticas bem específicas, interconectadas e orientadas para uma maior complexidade e sequencia histórica – 1) conhecimento e experiência partilhados ou compartilhados, 2) Libertação do olhar e os limites dessa libertação, 3. A imagem da experiência vivida, 4. Palavra em ação a partir da pluralidade de pontos de vista, 5. Da pessoa à questão da identidade, 6. Do folclore à apropriação do meio ambiente; 7. A incorporação da fala; 8. Um cinema vivido, uma realidade construída, mimetismo e descentralização do olhar 9. Expressão coletiva de uma identidade coletiva.

Lição 7. Cinema direto cinema verdade.

A aula permite e proporciona uma longa jornada de pesquisa apresentada em nove capítulos - :

1) *Conhecimento compartilhado, experiência compartilhada.* 2: *Liberdade de visualização, a que distância? ;* 3) *A imagem da experiência em questão, Chris Marker;* 4) *A palavra em ação de uma pluralidade de pontos de vista, Leacock, Drew, Penebaker e Mayles* 5) *Da pessoa à questão de identidade, "the candid eye"* 6) *Do folclore à apropriação do meio ambiente;* 7) *A incorporação da palavra;* 8) *Um cinema vivo, uma realidade construída, mimetismo e descentração do olhar, Mario Ruspoli* 9: *Expressão coletiva de uma identidade coletiva, "Caravana farkas"*



Propõe-nos olhares muito diversificados - Dezenas de realizadores /diretores filmmakers; período logo de observação e análise da produção cinematográfica - desde meados dos anos de 1940 até finais dos anos 1980, permitindo constatar nos filmes as condições sociais, económicas políticas, tecnológicas, epistemológicas, estéticas, éticas, relacionais - entre cineastas e as pessoas filmadas (constantemente a interrogação quem é quem neste processo de observação). Para mim foi difícil seguir cada capítulo sem procurar os filmes, sem os visionar, sem tentar ver aquilo que Marc Piault observa e nos chama a atenção. Longa jornada de trabalho pelos filmes muitos deles, felizmente disponíveis nas plataformas digitais. Grande diferença quando nos anos de 1993 visionamos pela primeira vez os filmes.

Podemos procurar definições gerais sobre as diversas formas de cinema refe-

ridos na aula: Cinema observacional, *Free Cinema*, *Cinema Vérité*, *Cinema direto*, *Candid eye* em qualquer documentação biográfica, teses e dissertações, artigos científicos e até em site de Inteligência artificial. Deduzir o que há de comum nestas definições abstratas. A observação e análise destas diversas formas de fazer cinema nas produções específicas (filmes), nas variantes de criatividade de cada realizador/ diretor /equipa emergem na aula de Piault a partir de cada obra. Num processo de análise fenomenológica / etnográfica! /antropológica do cinema.

Cinema observacional

O cinema observacional é um estilo de documentário que busca capturar a realidade de forma direta e sem interferência. Diferentemente de outros estilos documentais que podem incluir entrevistas, narração ou recriações, o cinema observacional se concentra em observar e registrar acontecimentos conforme acontecem, sem intervenção do cineasta. Isso significa que os cineastas geralmente não interferem na cena, não dirigem os participantes e não usam narração para orientar o espectador. Em vez disso, eles buscam capturar a realidade tal como ela é, muitas vezes adotando uma abordagem mais passiva e deixando os eventos se desenrolarem naturalmente diante da câmara. Esse estilo pode resultar em filmes que parecem mais espontâneos e genuínos, oferecendo uma visão única da vida e da sociedade. Características principais: não intervenção do diretor na cena, equipe de filmagem reduzida para manter os equipamentos o mais possíveis invisíveis, não há preparação prévia para as gravações, uso do plano sequência e montagem continuada para dar a impressão de que a realidade conta a si própria, realismo e imediatismo, seguindo as pessoas ou eventos em tempo real. O cinema observacional levanta questões éticas sobre o ato de observar, como o potencial voyeurismo e a autenticidade das reações diante da câmara. É um modo poderoso de documentário que oferece uma janela para a vida cotidiana e os acontecimentos conforme eles acontecem, proporcionando uma experiência imersiva e muitas vezes provocativa para o espectador.

Free Cinema

Movimento cinematográfico britânico que surgiu na década de 1950. O movimento foi iniciado por um grupo de cineastas que organizaram uma mostra de filmes no *National Film Theatre* em Londres em fevereiro de 1956, e foi reiterado por outras cinco vezes até a última sexta edição em março de 1959. Foi caracterizado por uma abordagem informal e documental, centrada em questões sociais e culturais da época. Os filmes do Free Cinema frequentemente retratavam a vida da classe trabalhadora britânica e exploravam temas como alienação, desigualdade social e a busca por uma identidade em uma sociedade em transformação. Os cineastas do Free Cinema, incluindo Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson entre outros, buscavam uma liberdade criativa e uma expressão mais pessoal em seus trabalhos, muitas vezes desafiando as convenções narrativas e estéticas do cinema comercial da época. Essa abordagem também influenciou o surgimento da *Nouvelle Vague* do Cinema Britânico nos anos seguintes.

Alguns dos filmes mais conhecidos do Free Cinema incluem *Momma Don't Allow* (1956) de Karel Reisz e Tony Richardson, e *Every Day Except Christmas* (1957) de Lindsay Anderson. Em português, "Free Cinema" pode ser traduzido como "Cinema Livre". Características principais: Foco em temas sociais e na vida cotidiana das pessoas, estilo documental muitas vezes com um toque poético, técnicas de filmagem inovadoras para a época, como o uso de câmaras portáteis, rejeição aos padrões de Hollywood e do cinema comercial, independência financeira, muitas vezes com produções de baixo orçamento.

Cinema Vérité

Estilo ou modalidade de documentário que foi desenvolvido por Edgar Morin e Jean Rouch (novo cinema verdade), inspirado pela teoria de Kino-Pravda de Dziga Vertov. Este estilo combina improvisação com o uso da câmara para revelar a verdade ou destacar assuntos escondidos por trás da realidade. É às vezes chamado de cinema observacional, se entendido como puro cinema direto: principalmente sem narração em off. Utiliza diálogos espontâneos, câmaras portáteis e edição mínima para criar uma sensação de autenticidade e espontaneidade. Alguns filmes de cinema vérité são: *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, um estudo sociológico do vivido de jovens franceses, *Primary* (1960), de Robert Drew, uma visão dos bastidores das eleições primárias de Wisconsin de 1960 entre John F. Kennedy e Hubert Humphrey, *Salesman* (1969), de Albert e David Maysles, um retrato de quatro vendedores de Bíblias de porta em porta. O cinema vérité influenciou muitos cineastas e movimentos, como a *Nouvelle Vague* francesa, o Free Cinema britânico e o American Direct Cinema.

Cinema verdade é um estilo de produção cinematográfica que visa capturar eventos e interações da vida real de maneira sincera e discreta. Muitas vezes emprega câmaras portáteis e iluminação natural para criar uma sensação de imediatismo e autenticidade. Esta abordagem enfatiza a documentação da realidade à medida que ela se desenrola, em vez de encenar ou manipular cenas. A filmagem resultante transmite uma sensação de intimidade e cruzeza, oferecendo aos espectadores um vislumbre sem filtros da vida dos sujeitos filmados. O cinema vérité é frequentemente associado a documentários e tem influenciado a forma como as histórias da vida real são retratadas no cinema. Características principais: Interatividade podendo envolver configurações estilizadas e interação entre o cineasta e o sujeito, até mesmo ao ponto de provocação, presença da câmara em cena sempre reconhecida, pois realiza o ato de filmar objetos reais, pessoas e eventos de maneira confrontadora, intenção do cineasta - o cineasta deve ser o catalisador de uma situação, representando a verdade tão objetivamente quanto possível, libertando o espectador de enganos na forma como esses aspectos da vida foram anteriormente apresentados a eles, questionamento epistemológico, ético e estético vinculada a uma crítica da análise da propaganda pós-guerra. O Cinema Vérité é importante por sua abordagem realista e influência no cinema moderno. Continua a influenciar cineastas até hoje, mantendo-se

como um estilo poderoso e revelador dentro do documentário

Cinema direto

É um estilo ou modalidade de cinema que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, particularmente associado à produção de documentários. Ele enfatiza a captura da realidade à medida que ela se desenrola, sem interferência ou manipulação significativa por parte do cineasta. Ao contrário dos documentários mais tradicionais, que podem envolver entrevistas, narração ou reconstituições, o cinema direto busca apresentar os acontecimentos de uma forma mais crua e imediata. Frequentemente comparado ao Cinema Vérité, mas com algumas diferenças chave entre eles. As principais características do cinema direto incluem:

1. **Abordagem observacional:** Os cineastas que usam o cinema direto pretendem ser observadores discretos, capturando eventos como eles ocorrem naturalmente, sem encenação ou roteiro.
2. **Intervenção mínima:** Ao contrário dos estilos de documentário mais intervencionistas, os cineastas do cinema direto evitam interferir nos assuntos ou acontecimentos filmados, deixando-os desenrolar-se naturalmente.
3. **Câmara portátil:** Muitas vezes, os cineastas do cinema direto utilizam câmeras portáteis, o que permite maior mobilidade e espontaneidade na captura dos acontecimentos.
4. **Som Sincronizado:** O Cinema Direto normalmente emprega gravação de som síncrona, capturando os sons ambientais do ambiente junto com os visuais, aumentando a sensação de imediatismo e realismo.
5. **Ênfase na Realidade:** O objetivo do cinema direto é apresentar a realidade da forma mais autêntica possível, muitas vezes sem comentários ou interpretações do cineasta.

Alguns cineastas notáveis associados ao cinema direto incluem D.A. Pennebaker, Albert e David Maysles e Frederick Wiseman. Suas obras, como *Don't Look Back* de Pennebaker e *Grey Gardens* dos irmãos Maysles, exemplificam o compromisso do estilo em capturar a realidade não filtrada.

Candid eye

Foi a modalidade de uma série de documentários televisivos produzidos pela Canadian Broadcasting Corporation (CBC) no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Foi um dos primeiros experimentos da National Film Board of Canada (NFB) em Cinéma vérité, um estilo de documentário que enfatiza a observação direta e uma abordagem não intrusiva. Os filmes eram observacionais, filmados no local com equipamentos móveis e leves da NFB. Os documentários eram conhecidos por sua abordagem inovadora e por explorar uma variedade de questões sociais, políticas e culturais do Canadá e do mundo. Em português, "Candid Eye" pode ser traduzido como "Olhar Franco". Michel Brault e Claude Jutra foram pioneiros em implantar no Québec um cinema nacional diferenciado.

Living Camera

Uma “Living Camera” frequentemente associada ao Cinéma vérité ou ao Direct Cinema, na aula de Marc Piuault referida câmara viva, (câmara inteligente, câmara ativa) o que significa que esta câmara tinha que se submeter ao cenário, ao desenrolar da ação em curso, mas também marcar a sua presença para o espectador. Atualmente o conceito ganhou outras configurações no âmbito do reconhecimento da imagem. Isso pode incluir recursos como reconhecimento de padrões, adaptação automática de configurações com base nas condições de iluminação, detecção de movimento ou até mesmo a capacidade de reconhecer e seguir objetos ou pessoas. Em português, “Living Camera” pode ser traduzido como “Câmara Inteligente” ou “Câmara Ativa”.

Logo à partida, no primeiro capítulo desta sétima lição Marc Piuault refere os insólitos do percurso pela antropologia visual, pelo filme etnográfico - Jean Rouch não é convidado para a primeira grande expedição francesa de antropologia - Ogooué-Congo ou Ogoué-Congo²⁹ organizada por Leroi-Gourhan, mas vai para África libertado de compromissos pesados na área da etnografia /etnologia - é engenheiro civil (de pontes e calçadas), leva consigo uma câmara leve dos repórteres da segunda guerra, desce com seus companheiros o Níger, estabelece pontes com outras cinematografias, inicia e forma cineastas africanos, traz mais tarde para França Michel Braut (*Chronique d'un été*, 1961) e propõe-nos uma definição clara do que é o filme etnográfico, citado por Marc Piuault. “Um filme é etnográfico quando combina o rigor da investigação científica com a arte da apresentação cinematográfica”. Produz também uma primeira reflexão sobre cinema documental ao designar três ramos de realização diferenciada pelos seus objetivos “1) Aqueles que estariam fora dos limites imediatos da percepção humana habitual 2) O registo mais ou menos bem organizado dos arquivos audiovisuais do observável,

3) Um cinema experimental para a época preocupado com a expressão direta dos modos de representação das populações observadas.

Desde o primeiro capítulo que Piuault nos propõe o conceito de situação antropológica. Embora não defina, remete-nos para a sua prática - assim no primeiro capítulo a situação antropológica centra-se na relação - “elucidar as coordenadas da observação, para situar os pontos de vista recíprocos do cineasta (filmador) e do filmado para introduzir, de certa forma, as modalidades de uma troca de percepções e de uma encenação relevante /pertinente... A partir daí avançamos para a ideia de uma experiência partilhada e possivelmente encenada”. No capítulo sete “A gravação do som e da palavra serão para Pierre Perrault instrumentos decisivos para o estabelecimento de uma estratégia fílmica. Esta estratégia é constitutiva de uma verdadeira situação antropológica, de uma conversa onde o observador, durante a qual o observador esclarece seus objetivos, em todos os sentidos da palavra, posicionando-se atentamente para ouvir”. Nos Capítulos 7, 8 e 9 considera esta escuta essencial para o estabelecimento de uma situação antropológica que introduz a presença do antropólogo no que ele ou ela deve relatar: ele ou ela o coloca, através da troca de pontos de vista, em um processo de conhecimento compartilhado. As condições a partir das quais a intenção de uma produção cinematográfica é organizada e projetada

29. Arquivos da expedição - <https://francearchives.gouv.fr/facomponent/acb885be7b43022e1fa41a161c17a-49bd50138d6>. Acesso em abril de 2024.

podem ser decisivas, como mostra a experiência realizada no Brasil de 1964 a 1980, onde, para escapar à ditadura, cineastas iniciados por Thomaz Farkas³⁰ (Brasil Verdade; Herança do Nordeste) tentaram produzir um retrato cinematográfico de um povo e de uma região, o mítico Nordeste do Brasil. O cinema tem uma missão semelhante à dos sociólogos brasileiros: definir a identidade de um povo. O conhecimento e o reconhecimento são os objetivos perseguidos, é uma construção da realidade testemunhando uma sociedade em movimento e mostrando o que deve então ser escondido.

Marc Piauxt, no relatório Godelier para as ciências sociais (1982), re-fere: “O etnólogo durante muito tempo foi o único habilitado a tratar do outro condenado a ficar sem voz. Pouco a pouco, contudo, o objeto do discurso tornou-se sujeito e exprimiu-se: é preciso então constatar a intervenção decisiva da imagem diretamente captada e transmitida [...] e, portanto, a totalidade de uma expressão em que se dizem ao mesmo tempo o gesto e a palavra, o movimento do corpo e o do discurso, o tempo e o espaço das relações sociais. Tornava-se cada vez mais difícil deixar falar uns enunciando em seu nome a ‘verdade’ dos outros”. Consideramos ser esta uma considerável revolução epistemológica de que nos falam antropólogos e sociólogos que começaram a utilizar o gravador áudio – Oscar Lewis Jack Goody, frequentemente numa perspectiva positivista. Piauxt, além das afirmações seguras da década de 1980, mostra-nos nos filmes A incorporação da fala – capítulo 7. Chamando-nos a atenção o filme *Pour la suite du monde*³¹ (1962) de Pierre Perrault e Michel Brault, para uma câmara provocadora. Mas é sobretudo em *La Bête Lumineuse*³² (1982) de Pierre Perrault que a incorporação da palavra vai mais longe, mais ao íntimo, uma espécie de socio-análise em que o cinema mergulha na cultura profunda que emerge da fala. Quando revejo o filme sempre me lembro de *Maîtres Fous*³³ (1955) de Jean Rouch. Nos dois filmes, uma forma catártica em relação ao quotidiano monótono e entediante. Mas Piauxt propõe-nos também um processo político para que estes filmes apontam - “O cinema quebequense deseja revalorizar uma cultura e uma língua nacional ao se aproximar dos lugares das pessoas e compartilhar suas palavras”.

Cabe aqui uma outra perspectiva de utilização da fala no cinema, a fala do enunciador (Cris Marker, em Joli mai e as Carta da Sibéria) . A relação dinâmica entre comentário e imagem em que um não se subordina aos outros, provocam-se, criando ao espectador uma situação de verdadeiro espaço de reflexão. “uma escrita de difração, a caminho de uma forma de abordar a realidade onde haveria a possibilidade de pensar o expressar qualquer coisa como o espaço e o tempo” (Jacques Levy). Uma proposta de Piauxt para a antropologia que “visa mais a perturbar e questionar em vez de tranquilizar com certezas reconfortantes”. Esta abordagem de Piauxt remete-nos para outros filmes em que a imagem e a palavra, deixam espaço para o espectador se situar – Marguerite Duras - *Pour entendre. On croit que le cinéma c’est l’image, mais le cinéma, c’est le son.* A voz no cinema autobiográfico ou o cinema na primeira pessoa referido por Piauxt no primeiro capítulo.

A propósito de Mario Ruspoli e da fala-nos de Empatia cinética no capítulo oitavo - Um cinema vivido, uma realidade construída, mimetismo e descentralização do olhar. Esta prática propõe e antecipa o que mais tarde Jean Rouch chama de

30. Canal Thomaz Farkas - <https://www.thomazfarkas.com/>. Acesso em abril de 2024.

31. <https://www.youtube.com/watch?v=ISSX1AKY2kM>. Acesso em abril de 2024.

32. https://www.youtube.com/watch?v=7Co_VgBgl7g&t=3941s. Acesso em abril de 2024.

33. <https://www.youtube.com/watch?v=9G9mlBIWNcY>. Acesso em abril de 2024.

cine-transe, um mergulhar profundamente na cultura do outro, participando ativamente nas suas vidas. Em vez de observar ou mesmo de observar e participar procura uma imersão completa para abordar a experiência por dentro criando uma sensação de autenticidade e intimidade com os eventos retratados. Uma descentração do olhar, uma forma de transcender a divisão tradicional entre observador e observado, criando um espaço onde os limites entre documentário e performance, realidade e ficção se tornam fluidos na exploração da condição humana e das complexidades culturais. Mostra-nos em dois filmes de Ruspoli - *Les Inconnues de la terre* (1961) e *Regard sur la folie et La fete prisonniere* (1962) - Câmara de Michel Brault, Quinto Albicocco, Roger Morillere, comentário de Antonin Artaud interpretado Michel Bouquet, a experiência partilhada pelos realizadores (pela equipa) e por aqueles com quem constroem a realidade de um filme produzida pelos pensamentos e sentimentos de cada um, expressos durante e por causa dos seus diferentes encontros. Procurando eliminar, no dizer de Ruspoli, “a impressão de que estamos a fazer cinema. É uma tentativa de fazer do cinema, do instrumento cinematográfico, algo semelhante a eu diria, qualquer ferramenta, e que acaba por se tornar parte de quem o utiliza, uma extensão da sua mão, uma extensão do seu olhar e sua escuta”. Este vivido, esta situação antropológica só se tonou possível numa situação de grande proximidade, sentindo seus corpos, seus gestos, as condições concretas dos interlocutores e da interlocução. Ruspoli filma o quotidiano de um hospital psiquiátrico sobretudo a festa e os preparativos para a festa. O filme é um olhar sobre a loucura em que as fronteiras entre a equipa de filmagem e os pacientes se dilui, se torna invisível. As câmaras circulam errantes (olhar flutuante) pelo espaço do hospital, por entre os moradores - pacientes médicos, enfermeiros, técnicos... deixando-se conduzir por eles, guiar pelos gestos, atitudes, dinâmicas corporais, interações verbais sem os classificar, sem os distinguir.

A pesquisa de Marc Piauxt no Brasil contribuiu para colocar o filme *Rituais e festas Borôro*³⁴ (1917) de Luiz Thomaz Reis na história do cinema documentário, antecipando-se a Robert Flaherty frequentemente indicada como fundador do documentário. Embora Pierre Jordan já tinha referido em *Primeiro contato primeiro olhar* (1992) este filme de Luiz Thomaz Reis, Marc Piauxt dá-lhe relevo incluindo-o na edição brasileira de *Cinema e Antropologia* descrevendo as condições técnicas de sua realização e situando-o na história do cinema documentário. Nesta aula, último capítulo, Piauxt aborda as questões da Expressão coletiva de uma identidade coletiva a partir do mito do nordeste brasileiro nos filmes de Thomas Farkas - “um retrato cinematográfico de um povo, de uma região, o mítico nordeste do Brasil. A princípio parecia um projeto um tanto folclórico, nacionalista, pois a história do Brasil parecia nascer daquela região” (piault). Para Farkas “O documentário escrito tal como o entendemos como uma interpretação e não como uma simples descrição da realidade pode desempenhar um papel importante no processo cultural”. Influência / referências Cineasta Argentino Fernando Birri, Joris Ivens (Holanda) e Jean Rouch (França).

Muito ficou por dizer na apresentação desta aula que, de certo modo, constitui o centro deste curso, pela grande quantidade de filmes referido, pelas formas, modalidades ou estilos de fazer cinema documentário que se desenvolveram no pós-guerra em França, Canadá, Estados Unidos, Austrália, Brasil e que influenciam o cinema e antropologia nos anos seguintes até ao tempo presente. É, pois, mais que uma aula uma proposta de uma longa jornada de pesquisa e da sua influência no presente.

34. <https://www.youtube.com/watch?v=o1kQ1KdF43c&t=128s>. Acesso abril de 2024.

Notas Finais

Muitas outras questões emergem do ímpar percurso de Marc Piauxt pela Antropologia e pela Antropologia Visual como investigador, cineasta, professor, orientador e incentivador de muitos de nós nos caminhos pela Antropologia Visual, pela antropologia e pelo cinema. O curso apresentado, *Anthropologie et Cinéma*, bem como o livro homónimo traduzido em múltiplas línguas constituem uma referência e uma proposta de uma longa jornada de pesquisa, um testemunho e uma herança inolvidável de Marc-Henri Piauxt agora numa versão acessível a um público cada vez mais amplo. As autoras e autores do projeto de legendagem e disponibilização das ligações nas plataformas digitais aos filmes referidos nas aulas, não só homenagem Marc- Piauxt, mas contribuem para a divulgação da sua obra e para o desenvolvimento da Antropologia Visual não apenas no Brasil, mas os falantes de língua portuguesa e inglesa. Os que vivemos a proximidade do Mestre sentimo-nos orgulhosos desta partilha.

Bibliografia.

GAMA, Fabiene e Domingos, Emílio, "Marc-Henri Piauxt (1933-2020)", Anuário Antropológico [Online], v. 46 n.2 | 2021, posto online no dia 30 maio 2021, consultado o 01 junho 2021. URL: <http://journals.openedition.org/aa/8358> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.8358>. Acesso em abril de 2024.

JORDAN, Pierre L.. *Cinema cinema kino - premier contact-premier regard*. Musee de Marseille - Images en Manoeuvres, 1992.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Editions Nathan/HER, 2000. 285 p.

PIAULT, M-Henri e ALL *Vers des sociétés pluriculturelles : études comparatives et situation en France*, AFA, 1987.

PIAULT, M-Henri, *Filmer en Ethnologie*,), (texto policopiado cortesia de Marc Piauxt, 1993).

PIAULT, M-Henri, *Rapport Godelier pour les sciences sociales* (1982), (texto policopiado cortesia de Marc Piauxt, 1993).

RIBEIRO, José da Silva (Coord), *Antropologia Visual*, Lisboa: Universidade Aberta, 2016.

RIBEIRO, José da Silva e Bairon, Sérgio, *Antropologia Visual e Hipermedia*, Porto: Edições Afrontamento, 2007.

RIBEIRO, José da Silva, "Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação". Rev. Antropol. [online]. 2005, vol.48, n.2, pp.613-648.

RIBEIRO, José da Silva, *Antropologia Visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado*, Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, José da Silva, *Colá S. Jon oh que sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual*, Porto: Afrontamento, 2000.

RIBEIRO, José da Silva, *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*, Lisboa: Universidade Aberta, 2003.

TERRAY, Emmanuel, « Marc Piauxt, In Memoriam », Journal des anthropologues [En ligne], Hors- série | 2021, mis en ligne le 01 janvier 2025, consulté le 09 mars 2022. URL: <http://journals.openedition.org/jda/11432>; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.11432>.

TVABA - Cinema e Antropologia por Marc Piauxt - primeira sessão de comentários. <https://www.youtube.com/watch?v=HSCnfHpSz4w&t=2384s>. Acesso em abril de 2024.

TVABA - Cinema e Antropologia por Marc Piauxt - segunda sessão de comentários. https://www.youtube.com/watch?v=Viu2W76em_l&t=4171s. Acesso em abril de 2024.

Yu, Chang-Min, *Ciné-Méta-Vérité: Le Joli Mai and the Politics of Fictionality*, https://www.academia.edu/33425874/Cin%C3%A9_m%C3%A9ta_v%C3%A9rit%C3%A9_Le_Jol_i_Mai_and_the_Politics_of_Fictionality. Acesso em abril de 2024.

No ano da morte de António-Pedro Vasconcelos, 50 Anos depois de Adeus, até ao meu regresso (1974)

Jorge Campos

Jorge Campos

Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de Santiago de Compostela, especialista em Cinema Documental, professor do Ensino Superior, jornalista, cineasta e programador cultural. Ao longo de anos lecionou unidades curriculares de Cinema e de Ciências da Comunicação em diversos estabelecimentos do ensino superior, designadamente a Universidade do Porto, Universidade Católica e Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto. Como jornalista trabalhou na Imprensa, Rádio e Televisão, designadamente na RTP, onde esteve 25 anos. Fez documentários, entre outros, sobre o General Humberto Delgado, Mário Cláudio, Martins Sarmiento, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Nadir Afonso, Teixeira Gomes e Fernando Lanhas. Assinou centenas de peças jornalísticas cobrindo uma grande variedade de matérias. Premiado e distinguido em diferentes áreas, designadamente com o Gazeta de Televisão do Clube de Jornalistas e com o Prémio Especial da Universidade de Santiago de Compostela, tem publicados numerosos artigos. Anima o blogue narrativas do real. Integra regularmente júris de festivais de Cinema nacionais e internacionais. Programador responsável pela área de Cinema, Audiovisual e Multimédia do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, bem como do ciclo de Fotografia e Cinema Documental Imagens do Real Imaginado do Instituto Politécnico do Porto, foi deputado independente eleito pelo Bloco de Esquerda e vice-Presidente da Comissão de Cultura, Comunicação Social e Juventude da Assembleia da República entre 2015 e 2018. Atualmente é docente da Universidade da Maia.



Adeus, até ao meu regresso (1974), um documentário sobre a vivência da guerra colonial contada por quem nela combateu ou o retrato de um País que o Estado Novo escondeu.

Adeus, até ao meu regresso (1974) não será dos filmes mais conhecidos de António Pedro Vasconcelos. No entanto, a meu ver, é dos mais interessantes. Exibido pela primeira vez no final de 1974, na RTP, no mesmo espaço onde durante anos passaram as chamadas mensagens de Natal dos soldados destacados nas colónias, foi o primeiro filme português a abordar a temática da guerra colonial. Se outro mérito não tivesse, esse, só por si, por razões históricas, seria bastante para o recomendar. Mas há mais. Nunca foi fácil ao cinema, em lado algum, acertar contas com o passado traumático. Há feridas que levam tempo a sarar. Lidar com elas exige criteriosa mediação institucional, absoluto respeito pelo outro. É preciso encontrar a forma certa de dizer o que deve ser dito, sem deixar espaço à ambiguidade. Também por isso, *Adeus, até ao meu regresso* merece ser revisitado. O cinquentenário da Revolução de Abril, ano da morte de António-Pedro Vasconcelos, é o momento adequado para o fazer. Este texto obedece ao princípio da História Cultural do Cinema de tudo pôr em relação. Ha nele considerações tidas como pertinentes no sentido de urdir

uma tela de fundo perante a qual os contornos do filme ganhem nova evidência, eventualmente, aclarando hipóteses e dúvidas em suspenso. Nesse sentido, o recurso à memória e ao pensamento sobre o documentário são insubstituíveis. Mas há uma outra dimensão, de carácter pessoal, igualmente pertinente, com a qual começo reportando à relação que tive ao longo dos anos com o

António-Pedro Vasconcelos, um cineasta com quem, dele discordando muitas vezes, tive o gosto de privar, mesmo se em contexto de turbulência. Não sei se o retrato a seguir esboçado é inteiramente justo. Corresponde, no entanto, ao intuito de lhe fazer justiça, sem iludir as questões mais sensíveis no quadro das circunstâncias partilhadas e da circunstância existencial de cada um de nós.

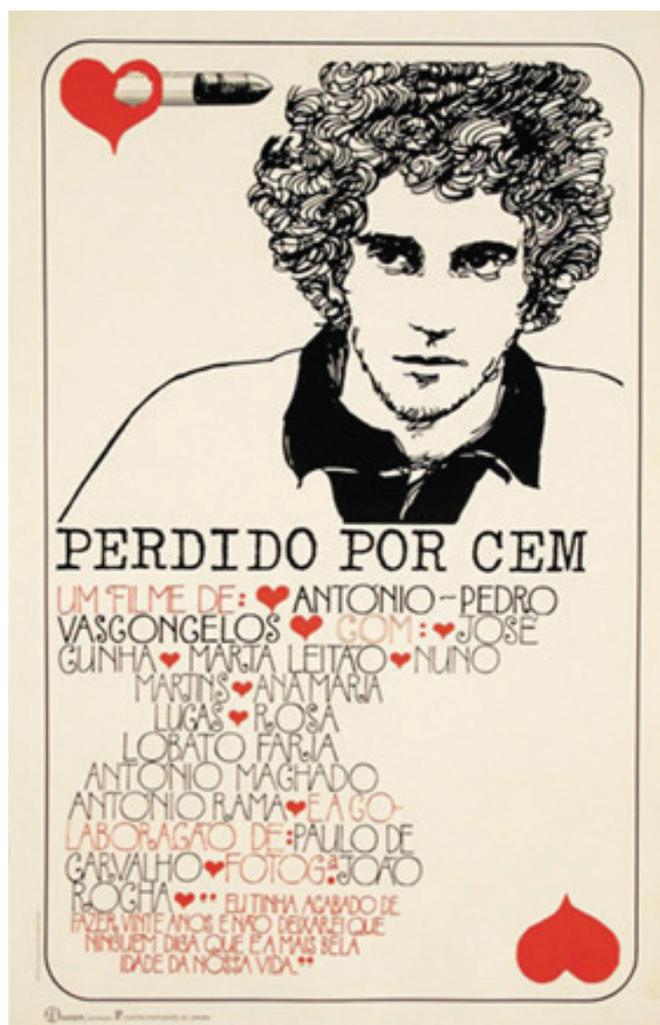
ACTO I

Toda a gente o conhecia por A-PV. Eu tratava-o por António-Pedro. Propenso à polémica, sempre metido na defesa de causas cidadãs, eventualmente iconoclasta, ostensivamente desafiador, contraditório, era capaz de gerar tanto ódios de estimação, por vezes ferozes, quanto amizades incondicionais. A dada altura comecei a olhá-lo como alguém que parecia viver e apreciar a sua própria personagem. Vejo-o de chapéu de aba larga, a fumar charutos cubanos, sorriso entre o amigável e o condescendente, olhando o mundo do alto do seu metro e noventa de altura como se tudo à volta fosse parte da cena de um filme realizado por ele próprio.



António-Pedro Vasconcelos, personagem com chapéu e charuto | Fonte: Visão

Conheci-o no dia da ante-estreia de *O Lugar do Morto* (1984) numa das salas dos Cinemas Lumière, no Porto, à qual fui na companhia do Manuel António Pina, que fez as apresentações. Tendo Ana Zanatti e Pedro Oliveira nos principais papéis, o filme foi um sucesso quer junto do público quer da crítica, a qual, a partir de então, verdade se diga, frequentemente lhe voltaria as costas. Na altura gostei de *O Lugar do Morto*. Disse-lho. Agradeceu e começou uma digressão sobre o *noir* americano, aliás, logo interrompida, dado o número de pessoas que se foi juntando à sua volta para o felicitar. A partir daí, procurei ir vendo os seus filmes. Reconheço duas fases na sua obra cinematográfica.



Cartaz de *Perdido por Cem* (1973)

Na primeira, influenciada pela estadia em Paris nos anos 60 do século passado, é evidente a presença da *Nouvelle Vague*. Cabem filmes como *Perdido por Cem* (1973), *Adeus, até ao meu regresso* (1974), *Oxalá* (1980) e o já mencionado *O Lugar do Morto*, dir-se-ia que uma obra de transição. Revemos aqui o bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian no curso de Filmografia da Sorbonne, o frequentador assíduo da Cinemateca Francesa e o leitor compulsivo dos *Cahiers du Cinéma* - ele próprio viria a ser um crítico acutilante em *O Diário de Lisboa* e na revista *Cinéfilo* dirigida por Fernando Lopes.

Na segunda, iniciada com *Jaime* (1999), vencedor da Concha de Prata do Festival de San Sebastian, aproxima-se da narrativa clássica procurando fazer filmes para o grande público. Opta pela estratégia do cinema de género. Entre outros, há títulos como *Os Imortais* (2003), *Call Girl* (2007), *Os Gatos não têm Vertigens* (2014) e *Parque Mayer* (2018). Tratam fundamentalmente da realidade portuguesa, mas não deixam de citar movimentos como o neo-realismo italiano, em *Jaime*, ou cineastas como Jean Renier em *Parque Mayer*. Nesta fase, fez alguns dos filmes mais vistos em sala em Portugal. O modo como os defendeu e se posicionou perante os seus pares, mais próximos da política dos autores, e perante a crítica, por vezes demolidora, deu origem a um afrontamento com impacto na definição dos caminhos e das políticas do Cinema e do Audiovisual. Dessa veemência e determinação, frequentemente revertidas em contundência e provocação, tenho

boas recordações. Estivemos do mesmo lado da barricada em múltiplas causas

cívicas, por exemplo, aquando das tentativas de privatização do serviço público de televisão ou da entrega da TAP a interesses privados. Noutras ocasiões, batemos de frente. Foi o caso do Acordo Ortográfico, designadamente quando voltou a ser discutido na Assembleia da República. Sendo eu, na altura deputado, favorável, embora com reservas, passou ele muitas horas a tentar convencer-me a mudar de opinião. Facultei-lhe basta documentação, designadamente pareceres de linguistas, os quais para alguma coisa terão servido, posto que acabaria por me dizer que “às vezes, os linguistas são gente complicada”. De seguida, voltava com redobrada energia àquilo que dizia ser um dos combates da sua vida. Ficou desagradado com a minha intervenção no Plenário. Garantiu-me que haveria de vencer aquela batalha.



Cartaz de *Parque Mayer* (2018)

Com o Cinema passou-se algo de semelhante. Protagonista do Novo Cinema Português, apesar de apenas ter chegado à realização de uma longa-metragem, *Perdido por Cem*, em 1973, foi convidado regular dos cursos de Cinema por mim orientados ao longo dos anos, bem como dos ciclos de Programação a eles associados. O mesmo sucedeu na *Odisseia nas Imagens* do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura, da minha responsabilidade, durante a qual algumas das suas participações, por razões diversas, ainda hoje são lembradas. Por exemplo, na retrospectiva integral dedicada a Luchino Visconti tratou de o demolir, não se coibindo de lhe chamar “um costureiro” devido, entre outras razões, à orquestração barroca dos filmes, designadamente em termos de adereços, música e guarda-roupa. Salvou, no entanto, a fase neo-realista do cineasta italiano.

Noutra ocasião, também em 2001, no ciclo *Os Lugares da Imagem* que teve participação, entre outros, de Margarida Ledon Andión, Juan Fontcuberta e Román Gubern, fez uma apresentação exaustiva sobre *As Novas Tecnologia e o Futuro da Ficção*. Segundo ele, podia ler-se a História do Ocidente “como uma ficção ininterrupta que nasce com a Bíblia, os poemas homéricos, a mitologia e a tragédia gregas, e se prolonga, a partir do Humanismo, até ao século XX.” Ao longo de duas horas dissertou sobre os altos e baixos desse percurso, sobre os episódios de esplendor e obscurantismo, o silêncio ou silenciamento dos artistas, os momentos de ruptura criativa, enfim, sobre a “História da ficção no Ocidente, que se transmite de século em século, de um centro civilizacional

para outro: Florença, Roma, a Inglaterra de Isabel I, a corte de Luís XIV, a ópera italiana, finalmente Hollywood.” Afirmava, a concluir, que o século XXI, em função das tecnologias dominantes, nascia sob a ameaça de um corte radical com essa tradição de artistas e heróis enquanto seres fora do comum:

“A televisão, ao dispensar o autor-demiurgo e ao considerar que qualquer indivíduo é portador de uma ficção, ameaça pôr fim a essa cadeia de mais de 2.000 anos. *Le cinéma c’est la mémoire, la télévision c’est l’oubli*, disse um dia Godard. Estaremos perante uma revolução, que se poderia traduzir pelo fim do Humanismo, ou apenas perante uma crise transitória dos valores que fundaram, para além de todas as rupturas, a nossa civilização? Será que, como disse Valéry, *les civilisations sont mortelles?*”

Ao contrário do que poderia inferir-se à conta da citação de Godard, António-Pedro Vasconcelos nunca voltou as costas à televisão. Desde logo, o seu interesse pelo audiovisual ia além das questões relacionadas com o discurso e a narrativa. Preocupavam-no, igualmente, as políticas para o sector. A convite de Santana Lopes, então Secretário de Estado da Cultura de Cavaco Silva, assumiu a presidência do Secretariado Nacional para o Audiovisual, criado em 1990. Segundo dizia, só aceitara o cargo após aprovação pelo titular do governo de um documento estratégico elaborado por ele próprio. Em 1993, bateu com a porta por discordar na nova Lei de Bases. Mais tarde, o comissário europeu João de Deus Pinheiro atribuiu-lhe a tarefa de presidir ao grupo de trabalho encarregado da elaboração do Livro Verde para a Política do Cinema e Audiovisual Europeu. Achava aliciante, por outro lado, a possibilidade de explorar a narrativa televisiva. Ouvi-o, a propósito, elogiar Rossellini. Não só apreciava nele a rugosidade, as pequenas imperfeições que tornavam os seus filmes poderosos, mas também as suas expectativas sobre a televisão, a qual, a partir de determinada altura, o cineasta italiano acreditou ser um veículo privilegiado para dar a conhecer a História da Humanidade.

A partir de 2015, pertencendo ele a uma Associação de Realizadores, tivemos longas conversas na Assembleia da República - e fora dela - sobre o financiamento do Cinema e do Audiovisual. Sendo um conhecedor profundo do cinema português, era capaz de ser extremamente contundente não se coibindo, estabelecendo comparações, de lançar ataques ferinos aos seus opositores mais próximos do cinema autoral. Frequentemente avançava argumentos respaldados no passado. Um dia - refiro-o porque o disse publicamente - acusou-os de terem mentalidade de Estado Novo visto só quererem financiar um determinado tipo de filmes. A réplica da outra parte não era mais simpática. Havia quem se lhe referisse como o António Lopes Ribeiro do regime. De passagem, ia-me dizendo incorrer eu no risco de também só querer fazer um tipo de filmes, mas nunca senti da sua parte qualquer acrimónia. De resto, dei sempre as nossas conversas como tempo produtivo. Ouvi-lo era como fazer o percurso dos últimos 50 anos do cinema em Portugal, tomar conhecimento de viva voz de um ponto de vista, o seu, sobre episódios que mapearam o passado dos caminhos do presente. Sempre gostei do modo como ia à luta, bem como das longas derivas durante as quais simplesmente falávamos de cinema. A propósito, ao contrário de Rossellini, um dos seus preferidos, não sei se por convicção ou provocação, dizia desde há alguns anos, cobras e lagartos de Godard. Nunca mais fez um filme de jeito a seguir aos primeiros tempos da *Nouvelle Vague*, dizia ele. Truffaut, pelo contrário, encontrara o caminho certo. O Godard está muito presente nos teus primeiros filmes, em *Perdido por Cem*, argumentava eu, em

Adeus, até ao meu Regresso... era um bom ponto de partida para puxar a fita atrás e fazer a demonstração, recuperando episódios e nomes de filmes, de que o cinema dele, António-Pedro, cumpria uma linha de coerência inatacável. Considerava-se um cineasta comprometido, todavia, mal-amado. Para ele, *Call Girl* (2007) era o mais político dos seus filmes, porém, incompreendido. Volta e meia, investia contra a crítica. Essa estupenda energia está plasmada de forma feliz no título do documentário de Leandro Ferreira e Pedro Clérigo sobre a sua vida e obra: *Um índio em pé de guerra* (2019).



O jovem António-Pedro Vasconcelos | Fonte: Observador

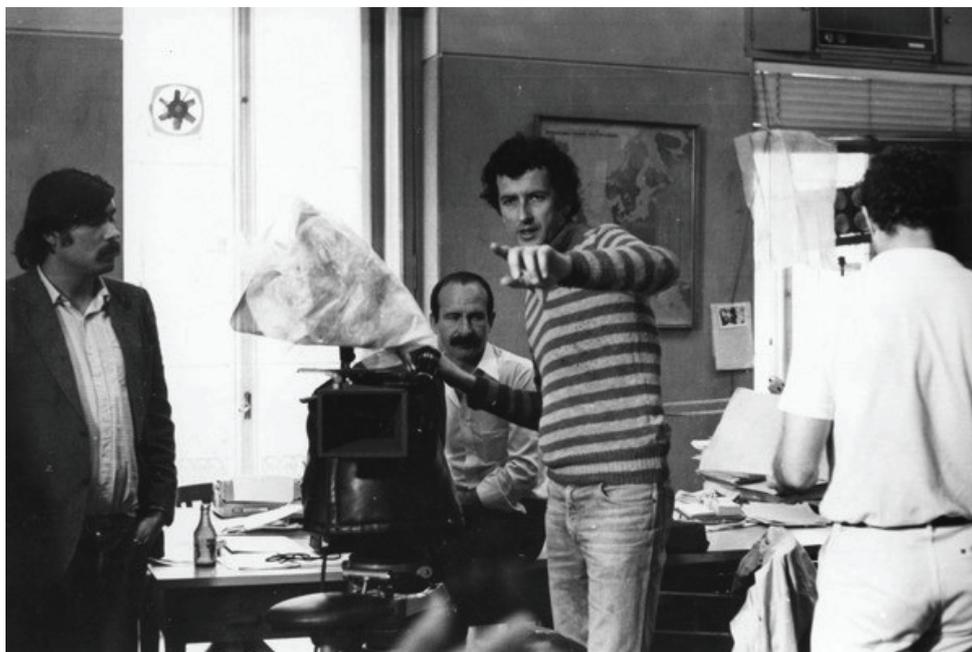
Em 1974, logo após a Revolução, o índio, tal como tantos outros cineastas, participava no movimento de mobilização, sem paralelo, a favor de um cinema liberto das algemas do passado. Muitos eram da geração de 60 ligados ao Novo Cinema Português. Outros, como José Álvaro Morais, assistente de realização em *Adeus até ao meu regresso*, viriam a afirmar-se como referências da geração seguinte. Dessa mobilização transformadora assinala-se, como faz, entre outros, José Filipe Costa, um momento seminal, simbólico. É a manifestação do dia de 29 de Abril, em Lisboa, à qual se juntou gente do Teatro e das actividades culturais, que fez o percurso entre o jardim do Príncipe Real, onde ficava a sede do Sindicato dos Profissionais de Cinema, e o jardim de São Pedro de Alcântara, lugar do Instituto Português de Cinema. Nesse itinerário reconhecia-se, igualmente, a memória de episódios relevantes. João César Monteiro, por exemplo, filmara *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1971), no Príncipe Real, e António Lopes Ribeiro *A Revolução de Maio* (1937), em São Pedro de Alcântara.

Com Fonseca e Costa, Seixas Santos, Fernando Lopes, Luís Galvão Telles e Lauro António à frente da manifestação, os cineastas exigiam a exibição de filmes portugueses e estrangeiros proibidos pela censura, não deixando de proclamar a motivação política que os animava. De cunho marcadamente ideológico, essa motivação levaria à formulação de um conjunto de requisitos considerados fundamentais para fazer do cinema uma alavanca revolucionária. Entre as várias medidas que então se perfilaram, destacavam-se a criação de Cooperativas de Produção subordinadas ao Instituto Português de Cinema, assim como o incentivo à produção de documentários por se entender ser esse o modo de melhor servir o propósito de reflectir sobre os problemas e contribuir para a sua resolução. Ambas as medidas viriam a revelar-se importantes. Contudo, mesmo tendo em conta a circunstância portuguesa, nenhuma delas era original. Ambas incorporavam, como, de resto se impunha, a

memória documentário de outras experiências. Em tempo de crise, fosse em

países europeus fosse fora da Europa, o cinema documental foi recorrentemente encarado no plano cultural tanto como ferramenta de informação e esclarecimento, quanto de propaganda e condicionamento. A outro nível, no plano estético houve sempre um movimento pendular, dialéctico, em torno do essencial, ou seja, entre o que seria a pulsão jornalística ditada pela urgência de responder à emergência do momento, por um lado, e o trabalho de criação, a poética, sem o qual pouco ou nada sobra do Cinema, por outro. O primeiro exemplo desta clivagem encontra-se de forma exuberante no movimento documentarista britânico criado pelo escocês John Grierson no final dos anos 20 do século passado.

Foi Grierson, por razões ligadas à propaganda do Império, quem propôs fazer do filme documentário um elo entre a metrópole e as colónias, foi ele quem alertou para a necessidade do chamado “tratamento criativo da actualidade”, portanto da aproximação ao real através da arte, mas também foi ele quem, após o advento do cinema sonoro e a expansão das actualidades cinematográfica, relegou o belo para segundo plano considerando o documentário anti-estético por natureza. Durante a II Guerra Mundial, inclusivamente, foi o responsável de *newsreels* do National Film Board do Canadá, aliás, igualmente, fundado por ele próprio. Com diferentes matizes, este tipo de contradições foi recorrente ao longo do século XX. Meros exemplos, na América *rooseveltiana* com os chamados *filmes de mérito* de Pare Lorentz, mais tarde, sob a batuta do lendário Edward. R. Murrow, da CBS, quando o documentário jornalístico se impôs na televisão e, reportando ao que nos ocupa, fazendo-se sentir, inevitavelmente, diria eu, em boa parte da impetuosa produção que se seguiu ao 25 de Abril.



António-Pedro Vasconcelos, em rodagem

Cineastas do Novo Cinema Português foram bolseiros, nos anos 60, em França e em Inglaterra, tendo, por via dessa experiência, noção dos contornos do debate em torno do cinema do real. Nos últimos anos do Estado Novo, quando começaram a formar-se as cooperativas de autores em torno do Centro Português do Cinema, a maioria assumiu explicitamente o compromisso de defender o cinema como arte. Uma das primeiras cooperativas a manifestar-se nesse sentido foi justamente a integrada por António-Pedro Vasconcelos bem como, entre outros, por António Macedo, Seixas Santos, Paulo Rocha; Henrique Espírito

Santo, Fernando Lopes e Fonseca e Costa. Mas uma coisa é estar ciente das armadilhas do documentário. Outra é conseguir evitá-las. E o que aconteceu nos dias seguintes ao colapso do fascismo foi algo de imprevisível a todos os níveis e, também, no plano da linguagem.

ACTO II

Nos grandes centros urbanos, como Lisboa e Porto, gerou-se uma dinâmica social incontrolável. Um caudaloso rio de povo desaguou na rua. O mesmo aconteceu com os profissionais do cinema e do audiovisual. Começaram a filmar furiosamente, a registar tudo, fazendo do povo protagonista e do documentário a ferramenta para interpelar o presente e iluminar o futuro. *As Armas e o Povo* (1975), assinado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, talvez seja o filme que melhor ilustra esse tempo. Rodado entre o dia 25 de Abril e o 1º de Maio de 1974 com a colaboração de vários realizadores e técnicos portugueses, teve Glauber Rocha, figura cimeira do Cinema Novo Brasileiro, no papel de entrevistador. Dando asas à improvisação, batendo de frente com o real, *As Armas e o Povo* é um documento de valor histórico incomparável. Está lá o espírito do 25 de Abril. Nesse filme, como em grande parte da produção subsequente, a urgência de mostrar e reportar ou excedeu a preocupação estética ou cruzou-se com ela. A experiência do lugar, a participação militante, haveriam de marcar profundamente os caminhos do documentário português. Adiante surgiram filmes que me atrevo a qualificar de património comum. Entre eles, *Bom Povo Português* (1981) de Rui Simões, um cineasta conhecedor da melhor tradição do documentário.



As Armas e o Povo (1975) do Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica do qual António-Pedro Vasconcelos fez parte ao lado de cineastas como Fernando Lopes, António da Cunha Telles, José Fonseca e Costa, Alberto Seixas Santos e outros mais.

A imagem da Revolução que correu mundo foi a de um soldado com uma criança e **um cravo vermelho** no cano da espingarda. Obra de militares, os mesmos que após treze anos de uma guerra colonial cruenta puseram termo a um regime cegamente fechado ao mundo, a Revolução revelou-se exultante, colorida e, dados os antecedentes, singularmente pacífica. Tornou-se evidente o anacronismo de quem fazia a hagiografia da guerra. Alargou-se o fosso existente entre a proclamação oficial da bondade da missão justificada pelo passado mítico, abençoada pela Igreja, e a percepção da vivência dos soldados no dia a dia da frente de combate, sem noção, muitas vezes, do que andavam a fazer. As guerras

têm destas coisas. Há quem as mande fazer em nome de uma qualquer transcendência e há quem as faça, no concreto, matando e morrendo. Entre os que as fazem, todos mudam. O combatente passa por uma metamorfose. Pode até vir a ser um assassino por gosto. Ou mergulhar sem regresso na loucura. Mas, aqueles cujos familiares são enviados para a guerra também mudam. Assistem à desagregação do tecido social onde, mesmo em circunstâncias adversas de pobreza, se tinham habituado a labutar e viver em comunidade. Sofrem um abalo emocional como, de forma contida, mostra António-Pedro Vasconcelos em *Adeus, até ao meu regresso*.

Dos anos 60 até o fim do regime, a RTP emitiu as chamadas mensagens de Natal dirigidas às famílias, na metrópole, como então se dizia, dos combatentes na Guiné, Angola e Moçambique. Alinhados em longas filas, os soldados avançavam para a câmara de filmar e, diante dela, em poucos segundos, identificavam-se, garantiam estar de boa saúde, despedindo-se, de seguida, com um até breve. Tudo a despachar, som síncrono, sem outra edição que não fosse a determinada pela duração das bobines utilizadas pelas máquinas de 16mm. Por vezes, soldados que apareciam nas mensagens de Natal ou já tinham falecido ou encontravam-se feridos ou estropiados.



Manual Gomes Ferreira em *Adeus, até ao meu regresso* (1974) entre a mensagem de Natal do arquivo da RTP e a memória insustentável da guerra colonial.

Nem o Governo, nem as Forças Armadas e, muito menos, a RTP e quem nela mandava, pareciam dar-se conta do efeito contraditório dos programas. Se tinham um conteúdo manifesto, como é óbvio, tinham, também, como deveria ser igualmente óbvio, um conteúdo latente. Numa sociedade asfixiada por práticas censórias, na qual pouco se falava da guerra ou, se falava, era para veicular um ponto de vista estritamente oficial, as mensagens de Natal poderiam trazer algum conforto às famílias dos soldados, mas não deixavam de suscitar legítimas interrogações como se o dado a ver fosse a ponta de um inquietante icebergue de proporções desconhecidas. Com efeito, a cada um daqueles homens que falavam para os seus, mas eram vistos e ouvidos por todos, correspondia o afecto de dezenas, porventura, centenas de pessoas, numa rede de relações espalhada por um território no qual cabiam centenas, porventura, milhares de lugares e aldeias onde silenciosamente pesavam a incerteza, a ausência e o luto.

António-Pedro Vasconcelos foi ao encontro desse país ignorado. Localizou ex-combatentes protagonistas das mensagens de Natal, encontrou-os absorvidos nas actividades do dia a dia procurando readaptar-se à vida civil, falou com eles, certificou-se do quanto a guerra colonial os tinha marcado, a eles e aos seus, e descobriu histórias cujo potencial dramático permitiam trazer à superfície quer a complexidade do presente de então, em 1974, quer da guerra que ceifara a vida de tantos. Escolheu, um pouco ao acaso, segundo diria, aqueles cujas experiências melhor se coadunavam com o seu documentário. Rodado em 16mm, a preto e branco, com uma equipa reduzida, como era e continua a ser habitual, *Adeus, até ao meu regresso* mostra a guerra colonial praticamente sem

iconografia correspondente. Salvo em curtos excertos recuperados dos arquivos, nos quais os soldados, ao dirigirem-se às famílias, aparecem em uniforme de combate, tudo o mais tem de ser imaginado em função dos testemunhos, do modo como a câmara de filmar prescrua a paisagem dos rostos e capta o essencial da atmosfera onde

as personagens do filme se movem. Alberto da Costa Maia, o primeiro interveniente, foi para a Guiné em 1969. Terminada a missão regressou a Portugal. Enquanto esteve em África teve um pequeno problema, palavras suas. O seu pelotão foi alvo de ataque da guerrilha e ele, tomado de pânico, desatou a fugir mato fora. Perdeu-se. Só foi recuperado pelos companheiros de armas no dia seguinte. Tem agora emprego numa unidade de abastecimento da Força Aérea. Não sabe se há-de lamentar ou não a perda das “províncias ultramarinas”, mas diz-se contente pelo fim do sofrimento dos pais que viam os seus filhos partir. Ele não tem pai nem mãe, gostaria de os ter. Espera que o futuro seja melhor para todos.

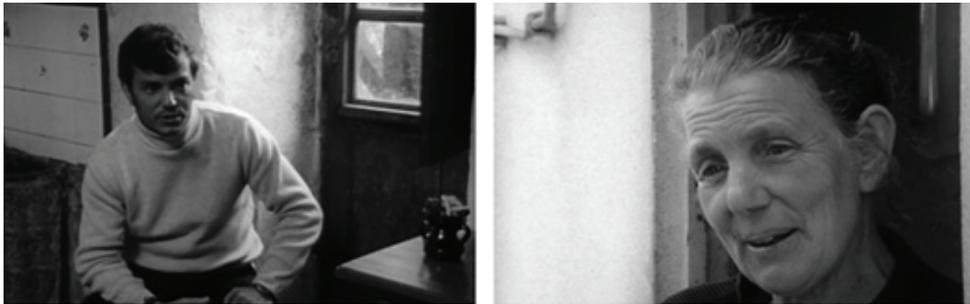


Alberto da Costa Maia, o jovem que gagueja, na fulgurante introdução de *Adeus, até ao meu regresso* (1974), poderosa metáfora sobre as hipóteses da Revolução.

É esta a introdução, um plano sequência de dez minutos suturado com a exposição rápida dos cartões de uma breve ficha técnica. Alberto é ainda muito jovem, não terá mais de vinte e poucos anos. Parece um adolescente. É dele o *close-up* inicial feito pelo operador Michel Ognier que há-de manter a câmara ligada para a imagem abrir permitindo o enquadramento do local, a base onde chegam os aviões que vão buscar os soldados às colónias, deslocando-se, depois, em lenta panorâmica em direcção ao céu aonde se vislumbra, ao longe, a presença de mais um avião, e voltar a Alberto em grande plano e depois em zoom out a plano médio de modo a que o avião que vai aterrar fique enquadrado. Alberto revela enorme candura. Tem uma gaguez acentuada que o obriga a longas pausas antes de reiniciar a fala intermitente em busca da melhor forma de se exprimir. As pausas são integralmente respeitadas, sem cortes. Hesitante, Alberto dá a sensação de ficar à deriva. Acentua-se a presença do som do avião a fazer-se à pista captado por Jorge Loureiro. O avião aterra. Ouve-se, então, a voz de António-Pedro Vasconcelos a dizer mais ou menos isto. É o dia 14 de Outubro de 1974, uma tarde de domingo, são 16h00, acaba de aterrar o avião que traz de volta os últimos soldados portugueses que combateram na Guiné. Prossegue esclarecendo o seu propósito de fazer, não um ensaio sociológico,

mas, tão somente, um retrato “à la minute” sobre quem viveu a guerra e sofreu os seus efeitos dela.

O texto escrito, bem como a leitura, são *Nouvelle Vague*, anos 60, Paris. O mesmo sucede com a câmara de filmar ao promover o realismo das cenas. E, ainda, na liberdade para improvisar quando falam os protagonistas, dando-lhe tempo e espaço. Como em *Perdido por Cem* (1973), o texto é lido de forma rápida, à semelhança do que faz Jean-Luc Godard em alguns dos seus filmes. Sendo curto e de mera contextualização, evita, a armadilha do jornalismo televisivo. Há dois elementos cuja importância para a significação são determinantes: o que é dito e a voz que o diz. A voz, ao dizer, pode introduzir uma ordem discursiva extra-diegética caso se sobreponha à imagem por alegada necessidade de informação. Ora, quando a semântica do texto escrito prevalece sobre a lógica das imagens, passa a ser ele, texto, a determinar a organização de sentido. Verifica-se, então, um fenómeno de inversão da prioridade dos significantes, de resto, tão presente em documentários clássicos posteriores ao advento do filme sonoro. Essa *voice of God* tomaria conta do jornalismo de televisão. Em *Adeus, até ao meu regresso*, nada disso acontece. Voz e texto são coerentes com o estilo do filme. O dispositivo do plano sequência inicial é, aliás, recorrente, reforçando a coerência da narrativa. Imagens de arquivo dão passagem para



António Baptista, o dado do morto em combate de *Adeus, até ao meu regresso* (1974), a mãe e a noiva que deixara de o ser para voltar a sê-lo ou o absurdo de um episódio trágico com final feliz, todavia ainda incerto pelo que se lê na paisagem dos rostos.

O Morto Vivo, a primeira das duas partes do documentário. António José Silva Baptista, o morto vivo, aparece nas mensagens de Natal. A sua história é como segue. Em serviço na Guiné, sai manhã cedo para uma operação militar. A 12km do quartel um ataque dos guerrilheiros faz vários mortos. Alguns corpos ficam carbonizados. António escapa com vida, mas é feito prisioneiro pelo PAIGC. Levado para Conacri perde contacto com os seus. Ao identificarem as vítimas, algumas irreconhecíveis, os camaradas de armas dão António como morto. A família recebe um corpo e faz o seu funeral. A noiva, uma operária fabril, procura começar nova vida. Quando António regressa, após a Revolução, a vida recomeça. Mas já não é a mesma vida, é outra. Tudo mudou. Novas mensagens de Natal introduzem



Adeus, até ao meu regresso (1974), testemunho de pais que perderam o filho na guerra, tristeza e luto em cenário revelador da origem social de uma família de gente trabalhadora.

Os Mortos e Os Vivos, a segunda parte. Os vivos regressados procuram os familiares dos mortos de quem foram amigos. Alguns sofrem de distúrbios mentais causados por sentimentos de culpa. Um escapou a uma missão e o amigo que o substituiu morreu numa emboscada. Os familiares dos mortos nunca superaram as perdas. Entre os vivos, alguns já reintegrados, há opiniões ambivalentes em relação às colónias. Estão satisfeitos com o fim da guerra. Mas, perguntam-se sobre o que por lá andaram a fazer. Uns lamentam o rumo da descolonização posto entenderem que os sacrifícios feitos não foram tidos em conta. É o caso de Fernando Silva, enquadrado em plano médio no local de trabalho, uma pequena fábrica de estofos. Fernando não queria ter perdido as colónias, pelo menos, não daquela maneira. Corte. Grande plano de Marcelo Caetano, material de arquivo. Marcelo fala do sangue derramado, a semente do futuro, da honra dos caídos que não pode ser traída, da integridade do Portugal continental e ultramarino. Corte. Marcelo deposita uma coroa de flores na campa de um soldado. Corte. A réplica vem de outros combatentes como o Chinês, também estofador de móveis, e Fernando Oliveira Amoroso, operário nos estaleiros da Lisnave, palco de algumas das lutas sindicais mais virulentas pós-25 de Abril. A guerra abriu-lhes os olhos, fê-los ganhar consciência política encaminhando-os para a luta de classes anti-capitalista e anti-imperialista. A imagem final, na Lisnave, mostra dois dos antigos combatentes filmados de costas, afastando-se da câmara, porventura, rumo a um futuro tornado intemporal pelo congelamento do plano. Voltarei ao assunto, para terminar, mas não antes de introduzir algumas considerações e uma

deriva sobre cinema e guerra. Respeita esta última à dificuldade, tantas vezes sentida pelo cinema, em encarar questões traumáticas em consequência de constrangimentos de vária ordem. Recupero, a título de exemplo, o que ficou conhecido como a guerra tabu dos italianos. As considerações serão do âmbito da singularidade da Revolução portuguesa, a qual permitiu ultrapassar problemas de representação agudamente sentidos noutros tempos e lugares.

Um dos acontecimentos históricos menos tratados na literatura e no cinema da Itália foi a I Guerra Mundial. Com um saldo trágico de 600 mil mortos, uma legião de estropiados e outra, ainda maior, de soldados desmobilizados sem

saber o que fazer da vida, gerou-se um sentimento de humilhação nacional. Para mais, tendo estado do lado dos vencedores, o país não obteve as compensações julgadas devidas, designadamente a anexação dos territórios limítrofes do Império Austro-Húngaro. Mussolini soube explorar o descontentamento, terreno fértil para a ascensão do fascismo. Também ele estivera nas trincheiras onde ganhara, ou forjara, a aura do combatente inspirador, modelo de masculinidade que os jovens da nação deviam seguir. Ferido em combate, foi condecorado pelo rei com pompa e circunstância. Desmobilizado, voltou ao jornalismo e tratou de fomentar o caos. Fez dos Fasci Italiani di Combattimento, criado, em Mião, a 23 de Março de 1919, o seu braço armado. Dois anos mais tarde fundou o Partido Nacional Fascista.

O Duce prestou especial atenção ao cinema. Percebendo a sua importância ao serviço da propaganda, criou, com a colaboração do filho, Vittorio Mussolini, um cinéfilo, a Cinecittá e o Festival de Veneza. Investiu fortemente em jornais de actualidades cinematográficas o que, aliás, seria copiado no Portugal de Salazar. Segundo a investigadora Carlota Ruiz, a guerra, tal como é tratada em diversos filmes italianos então produzidos, nunca existiu. Passava-se em contextos totalmente deslocados da realidade. Surgia como uma actividade sagrada, intemporal, e os soldados eram retratados como mártires a viver a espiritualidade de uma causa patriótica. Heróis, diga-se, criados pelo próprio cinema, subliminar ou explicitamente associados a Mussolini. Exemplo desse imaginário é *Maciste*, criado para um *peplum* de Giovanni Pastrone com argumento do excêntrico poeta Gabriele D'Annunzio. Entre 1915 e 1927, foram feitos 26 filmes de *Maciste*, todos interpretados por Bartolomeo Pagane. Posteriormente, o herói continuou a ser declinado em múltiplos desdobramentos surgindo, até, em tempos históricos espaçados de séculos.

Como se sabe, uma das funções do mito é a ocultação. Na Itália, serviu para esconder o trauma colectivo dos italianos em relação à I Guerra Mundial, considerada um suicídio de massas. Centenas de milhares de pessoas, mal armadas e mal preparadas, tinham sido enviadas para um massacre. Regra geral, eram pobres. E para quê? Os diversos poderes subsequentes nunca quiseram acertar contas com esse passado, prevalecendo um insanável sentimento de culpa transversal a toda a sociedade. Imobilizando-a. A situação não deixa de ser peculiar, tanto mais que os efeitos da II Guerra Mundial foram escarpados sem condescendência pela literatura e pelo cinema do neo-realismo italiano. Terá a diferença de tratamento resultado de a Itália ter sido uma vencedora humilhada na primeira guerra e uma derrotada sem glória na segunda? Talvez. A verdade é que foi preciso esperar 30 anos por um filme que metesse mãos à obra. A história não acaba aqui.

Mal houve conhecimento da intenção de realizar esse filme sempre adiado, gerou-se amplo movimento de protesto. Procurou alterar-se o argumento. Falharam financiamentos. Obstaculizou-se a rodagem. Por fim, contra ventos e marés, surgiu *A Grande Guerra* (1959) uma comédia amarga de Mario Monicelli, com dois dos mais populares actores italianos da altura, Alberto Sordi e Vittorio Gassman. Elogiado por uns, trucidado por outros, em partes iguais, o filme acabaria por receber o Leão de Ouro, em Veneza, ex-aequo com *General Della Rovere* (1959) de Roberto Rossellini.



Marcelo Caetano ou o sangue derramado, imagem de arquivo em *Adeus, até ao meu regresso* (1974).

ACTO III

O exemplo da guerra tabu dos italianos contrasta de forma absoluta com o facto de, apenas meia dúzia de meses após o dia inicial de Abril, ser exibido um documentário sobre

a **guerra colonial** portuguesa, também ela profundamente traumática. Milhões de pessoas assistiram pela televisão a algo de impensável, nos antípodas das mensagens do Natal dos anos anteriores. Certamente, o caudal vertiginoso da produção cinematográfica da época terá contribuído para Tal. Só a cooperativa Cinequanon fez mais de 50 filmes. Todavia, não pode ignorar-se que os militares da Revolução foram os mesmos que durante 13 anos combateram na guerra colonial. Fizeram a Revolução para acabar com ela sabendo não haver outra solução que não fosse uma solução política. Foi uma luta titânica. A guerra era um epifenómeno. Em torno dela, o Estado Novo criara uma retórica intransigente. Considerando-se legitimado para levar a cabo uma acção civilizadora em África, exibia a sua galeria de heróis míticos, ostensivamente. Na zona mais importante de Lourenço Marques, por exemplo, erguia-se uma monumental estátua equestre de Mouzinho de Albuquerque, um militar tido como pacificador de Moçambique e glorificado no cinema por Jorge Brum do Canto em *Chaimite* (1953). Parafraseando António Lopes Ribeiro havia um feitiço do Império. De uma maneira ou de outra, dificilmente se lhe escapava, justamente, por causa do lastro cultural.



Cartaz de *Chaimite* (1953)

Extraordinário foi esse peso histórico, bem como a dolorosa experiência dos combatentes, não ter impedido que se falasse da guerra abertamente, ou quase. Porquê? Por uma razão simples. À época, a relação de forças era francamente favorável aos sectores progressistas dentro das Forças Armadas. E as Forças Armadas tinham uma aliança com o povo que nelas maioritariamente confiava. Há uma outra razão não negligenciável. As tecnologias do cinema, bem como da comunicação, de um modo geral, já permitiam uma mobilidade, flexibilidade e velocidade de circulação incomparavelmente superiores às existentes na primeira metade do século passado, por exemplo, no tempo da guerra italiana. Acrescentaria, ainda, sob reserva, a necessidade de exorcizar fantasmas, de justificar a razão pela qual os militares tinham escolhido o caminho da paz. Também por essa razão, em *Adeus, até ao meu regresso*, de certa maneira, fica



Em *Adeus, até ao meu regresso* (1974) Fernando Amoroso, entre dois camaradas dos estaleiros da Lisnave, não entende como ex-combatentes possam ser desfavoráveis à independência das colónias, algo que já defendia durante a guerra, na Guiné, em aerogramas para a mulher.

o mundo virado do avesso ou, se quisermos, o ocaso de uma determinada ordem dá lugar à madrugada de uma ordem nova. Um filme pode ser lido de muitas maneiras. Ao longo dos anos, nós mudamos e os filmes mudam connosco. Mencionado nos Cahiers de Cinéma como sendo de referência no âmbito do documentarismo português, vejo assim, hoje, o filme de António-Pedro Vasconcelos. O plano-sequência inicial é fulgurante. Transita da denotação para a conotação. Alberto da Costa Maia, o gago, com o seu esforço para falar, sugere a Revolução a dar os primeiros passos, tateando, à procura do melhor

caminho. Está num lugar de partidas e chegadas, o céu como limite. Há nele, no entanto, as mesmas dúvidas e incógnitas das demais personagens que viram o seu mundo dar uma volta por causa da guerra colonial. Esse mundo, escondido pelo véu de enganos do Estado Novo, é revelado. Há vivos e mortos. Memórias inquietas, histórias implausíveis, momentos de superação e catarse. Para as contar, o cineasta organizou a narrativa em três actos ou não tivesse sido ele a proclamar a ficção como sua principal preocupação. Apresentadas as personagens, deixa-as ganhar densidade dramática. Encena situações. As imagens de arquivo das mensagens de Natal são pontos de viragem. No excerto do discurso de Marcelo Caetano condensa a evidência da necessidade de derrubar o regime. No final, a solução encontrada prende-se com a consciência de classe. Nada a opor. Mas talvez seja essa a maior debilidade de *Adeus, até ao meu regresso* porque aí resvala para uma retórica ideológica previsível, um tanto ao arrepio do tanto dado para surpreender. Tem uma atenuante. Nesse tempo, o que é que não era ideológico? Um ponto mais. Apesar de feito para a televisão, evita as suas habituais armadilhas.



Adeus, até ao meu regresso (1974), o final? Que futuro?

Ainda na primeira fase do seu percurso, António-Pedro Vasconcelos fez um último documentário intitulado *Emigrantes... E depois* (1976). Voltaria a esse registo com *A Conspiração* (2023), um seriado documental para televisão sobre as engrenagens do movimento dos Capitães de Abril que seria concluído por colaboradores após o seu falecimento. Por sinal, é um excelente seriado.

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CADERNO.A
IMAGENS E ARQUIVOS

Paisagem Artista: Experienciações Criativas com Vascões

Alexia Sera

FBAUP

Alexia Sera

De ancestralidade familiar ligada a três continentes, nasce Alexia Sera na cidade de São Paulo (Brasil). Ingressa na Universidade de Coimbra em Portugal onde termina licenciatura do curso de Sociologia em 2019. Buscando trilhagens no campo artístico aliadas ao background nas ciências sociais, encerra em 2021 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto o programa de mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, onde tem tido a oportunidade de se dedicar a estudos filmográficos e a diversos projetos de intervenção artístico-ecológico-sociais. É autora dos curta-metragens 'Maluco da Fumaça', 'Texturas Oníricas' e 'Mandrágora'.

IMAGENS E ARQUIVOS

Resumo

Neste trabalho debruço-me sobre a paisagem rural em toda a sua universalidade transcendente, intervindo nela através de gestos poéticos de escuta a elementos humanos e não humanos, numa perspectiva holística de Gaia. Representantes ancestrais do pensar, dos saberes, fazeres, e ser da não-urbanidade, os mestres e as mestras artesãs dialogam com a paisagem física em ações criativas de arte, cultura e mundo. Quer através da etnografia audiovisual quer por via de intervenções artísticas em confluências anímicas com a paisagem da Mata de Vascões, utilizo-me da linguagem cinematográfica para exercitar uma relação afetiva, política e estética. Por um lado, assomam-se componentes físicos e metafísicos da mata, por outro pulsa a emotividade arcádica da artista. Assim, como escutar e incorporar o binômio paisagem-artista dentro do seu papel catártico e coparticipativo na criação artística? Tal busca vai de encontro a uma conjuntura jurídica que vislumbra uma nova entidade legal no contexto edênico pós-moderno: alguns países, como Equador, Nova Zelândia, Colômbia, Índia, vêm de conceder status de cidadania a paisagens naturais na forma de personalidades jurídicas legalmente constituídas e representadas. É assim em consonância com tais marcos jurídicos que venho propor o reconhecimento da paisagem como artista legítima já eu mesma experienciando uma parceria psicocriativa nas andanças por Vascões. Tal gesto comporta em meu ser a melhor resposta a um entendimento da essência do meu fazer arte, ao acolhimento no lar ontológico em simetria de valores e em profundas interações simbióticas.

Palavras-chave: Personalidade Artística da Paisagem, Paisagem Atuante, Anima Lírica, Saberes Populares

Abstract

In this work, I focus on the rural landscape in all its transcendent universality, intervening in it through poetic gestures of listening to human and non-human elements, in a holistic perspective of Gaia. Master craftsmen, ancestral representatives of the thought, knowledge, ways of making and being characteristic of non-urbanity, have a conversation with the landscape itself through creative action related to art, culture and the world. The cinematographic language is used as a vehicle for affective, political, and aesthetic relationships, either through the audiovisual ethnography or through a creative process of animic-transcendental merging with the landscape of Mata de Vascões. On one hand, there are the physical and metaphysical components of the forest, on the other hand, the artist's Arcadian emotionality pulsates. Therefore, how to listen and incorporate the landscape-artist binomial within its cathartic and co-participatory role in artistic creation? This work takes inspiration from the legal context that envisions a psycho-creative partnership of artistic insertions within the natural environment. Some countries such as Ecuador, New Zealand, Colombia, India, have granted citizenship status to natural landscapes, in the form of lawfully constituted and represented legal entities. In line with such legal framework, I propose the recognition of the landscape as an 'artistic personality', having myself experienced a psychocreative partnership while roaming through Vascões. This gesture simply comes as the best response to an understanding of the essence of my art making, an insertion of symmetry of values and deep symbiotic interactions into the ontological space.

Keywords: Artistic Personality of the Landscape, Active Landscape, Lyrical Anima, Popular Knowledge

**“O tempo é a substância da qual sou feito.
O tempo é um rio que me leva embora, mas eu sou o rio”
Jorge Luis Borges¹**

Os dualismos ontológicos determinantes da modernidade são fonte de muitos questionamentos sobre o que discorre a contemporaneidade. Guattari destaca que o animismo, longe de ser um retorno ao irracionalismo, é uma forma de superar e neutralizar tais dualismos. Sublinha ainda que ‘mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura’ e enfatiza a necessidade do pensamento transversal, isto é, sem hierarquias, a respeito das ‘interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referências sociais e individuais’.

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. (Krenak, 2019:24).

Numa concepção inovadora e decolonizadora, abandonando o olhar extrativista, alguns países, como Equador, Nova Zelândia, Colômbia, Índia, passam a reconhecer a condição de personalidade jurídica à Natureza, com direitos legais atinentes a essa cidadania recém-conquistada. Menção destacada faz jus a Constituição do Equador, aprovada em 2008, que no Capítulo VII ‘Dos Direitos da Natureza’, artigos 71 a 74, assim dispõe:

a natureza ou Pacha Mama, onde se reproduz e realiza a vida, tem direito a que se respeite integralmente sua existência e manutenção e regeneração de seus ciclos vitais, estrutura, funções e processos evolutivos. Toda pessoa, comunidade, povo ou nacionalidade poderá exigir da autoridade pública o cumprimento dos direitos da natureza. (Constituição do Equador, Cap. VII, Art. 71)²

A ação que inaugurou, dentro do campo jurídico, essa visão não dualista do mundo, foi o reconhecimento do rio Vilcabamba, no Equador, como sujeito de direito em 2011. Torna-se assim, o primeiro rio a sentar-se perante um tribunal pela defesa dos seus direitos.

Na Nova Zelândia, em 2017, foi promulgada a Lei Te Awa Tupua (Acordo de Reivindicações do Rio Whanganui) resultado de uma luta de 140 anos do povo Maori a partir de uma visão não dualista do mundo, na qual tudo é inter-relacionado, interdependente e indivisível que “vai das montanhas ao mar, incorporando seus afluentes e todos os seus componentes físicos e metafísicos”.

Os povos Maori entendem a Natureza como um elemento central na sua cosmologia e possuem uma visão horizontal acerca dessa relação, concebendo o mundo vivo como:

uma extensa rede de relações, na qual os seres humanos não são superiores nem inferiores a qualquer outra forma de vida. Encontram-se todos unidos, por serem todos descendentes da Terra e do Céu. (Warne, 2021)

1. Tradução livre do original: ‘El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río’ Jorge Luis Borges, Nueva refutación del tiempo

2. Tradução livre do original retirado da ‘Constitución de la República del Ecuador’: “Art. 71.- La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza.” Cap. 7 - art. 71 a 74 p.52

As vitórias judiciais por ações quase na totalidade impetradas por povos originários seguiram mobilização pioneira de indígenas equatorianos que revolucionou, em sua forma ambiental pela primeira vez, a Constituição do Equador; nela, o artigo 10 do primeiro capítulo dentro do título dos Direitos reconhece inequivocamente a Natureza como titular de direitos:

Art. 10. Individuos, comunidades, povos, nacionalidades e grupos são titulares e gozarão dos direitos garantidos na Constituição e nos instrumentos internacionais. A natureza estará sujeita aos direitos reconhecidos pela Constituição. 34 (grifos da autora). (Constituição do Equador, Cap. I, Art. 10)³

E é em consonância com esses marcos jurídicos que venho propor o reconhecimento da paisagem como uma 'personalidade artística'. Não por assim concebê-la apenas no plano das ideias mas por poder constatar animicamente sua energia criativa, nada restrita a uma beleza casualmente inspiradora. Na origem da vida, como a biosfera foi capaz de adornar todos os elementos da litosfera num trabalho transcendente faz a mais desatenta observadora captar sua biomagia criadora.

A partir de uma pesquisa etnográfica envolvendo gente do artesanato em Vila Verde e Barcelos, seguida de ações artísticas na mata de Vascões, vejo-me experimentar uma situação inusitada de mãos artesãs a trabalhar elementos da mata numa construção de ideias e arranjos que de longe superam o simples fazer arte, desta feita em coprotagonismo psicocriativo junto à - na verdade - com a paisagem artista. Estéticas e dinamismo próprios, novas perspectivas e fundamentações. Profundas interações físico-metafísico-simbióticas.

Contagiadas pelos saberes populares, e engendradas junto ao espaço público de Vascões, as ações artísticas ganham ali corpo e significação, e em sinuoso olhar animista e transversal do mundo. Uma ponte aos saberes ancestrais do artesanato, o presente trabalho estende as mãos aos objetos artesanais e aos saberes a eles agregados; outrossim, convoca o relacionar deste conteúdo com o animismo da paisagem, uma confluência no pleno exercício do compor, em parcerias.

“Poesia, iluminará meu caminho como uma borboleta em chamas.”

Alejandro Jodorowsky⁴

O formato audiovisual que funde cinema e vídeo não me deixa dúvidas de que é a maneira mais versátil e ágil para retratar o momento, o instante histórico de existências; perpetuar imagens e sons e escutar vozes das testemunhas do tempo. Outrossim, a pesquisa etnográfica enseja um exercício ideal de buscar verdades sociais '*in loco*', em interações de acolhimento e familiaridade, confidências e espontaneidade.

Câmera em punho, documento meu encontro com quatro artistas do artesanato de Vila Verde e Barcelos, norte de Portugal; oportunidade ímpar para interagir com as mentes criativas de Jorge (trabalha com cestaria, madeira e pedra), Cecília (tecelã), Rosa (tecelã) e Domingos (oleiro). Em meio a explicações e demonstrações, procuro adquirir noções do processamento da roda de olaria e do tear.

3. Constituição do Equador, tradução livre do original: “Art. 10. Las personas, comunidades, pueblos, nacionalidades y colectivos son titulares y gozarán de los derechos garantizados en la Constitución y en los instrumentos internacionales. La naturaleza será sujeto de aquellos derechos que le reconozca la Constitución.”

4. Tradução livre do original 'Poesía, alumbrará mi camino como una mariposa que arde.' do filme 'Poesía sin fin' (2016) de Alejandro Jodorowsky

Uma vantagem da pesquisa etnográfica é a possibilidade da inserção da pesquisadora no ambiente retratado expondo-a a toda uma gama de situações criadas pelo contexto. Além disso, a documentação audiovisual permite a públicos diversos não envolvidos a possibilidade de se sentir presente através dos olhos da própria câmera.

Durante os trabalhos, testemunho o encerramento da carreira de uma artesã, com impacto claro no meu imaginário artístico, cenário lúgubre de fim de era. Confinada como Héstia⁵ entre quatro paredes, tal como em 'O Cavalo de Turim' (2011), do cineasta húngaro Béla Tarr, e diante do revés planetário gerado pela pandemia, busco formas alternativas para parcerias criativas, inspirações inéditas.



Fig. 1 - Cena do filme 'O Cavalo de Turim' - Béla Tarr (2011)

Entremeada por um estado de paralisia pensante, a interrupção circunstancial do estudo etnográfico salta para projetos poéticos-artísticos em meio à mata de Vascões, sem arruinar a harmonia local, mas em plena confluência energética de achadismo e práticas de manualidades além da recordação de memórias afetivas.

A arte comporta um abrigo, um acolhimento, que transita entre a plácida contemplação e a ousadia; neste caso, tenta integrar o cenário natural como parceira criativa, a inspirar e ser inspirado, a propor e aceitar proposições, um partilhamento perfeito, sem hierarquias, e em equidade respeitosa.

Experienciações⁶ Artísticas: Alma em Laboração

A mente anímica tende sim a personificar os elementos da natureza ao mesmo tempo em que, mandrágora, enxerga simbologia humana no chão da mata. Mesclam-se assim os dois pilares da representação artística, ator e texto testemunham uma perda identitária, conjuminando esforços para a captura do instante, da efemeridade. Em síntese, é como se o universo artesão trabalhasse a matéria-prima criativa da artista em conluio com a realidade verde abrigante.

'Ossom' inicia as ações artísticas em Vascões. Primeiros elementos a se pronun-

5. Héstia, divindade do lar, é a deusa grega do fogo da lareira ("lar" o local da casa onde estava o lume) cujo objetivo sagrado é zelar pelo bem-estar e segurança das casas. Ela era a única divindade que estava permanentemente no Olimpo, dali nunca saindo, ao contrário dos outros deuses que pelo mundo vagueavam.

6. EXPERIENCIAÇÃO: Ação de fazer experiências.

ciarem de dentro da paisagem, ossos encontrados pelo chão são dependurados ao ar com a planta giesta⁷. Manifestação de vidas que evocam pensamentos acerca da transitoriedade da vida. Como se despretensiosamente a reivindicar participação na elaboração artística, eis que se expressa o vento como um susurro a integrar a componente sonora da composição; uma experiência sensorial sinestésica mas de profundos significados no universo da transcendentalidade. Inquietações anímicas, como numa catarse, a artista têxtil apercebe-se em performance interativa onde elementos locais e de fora integram-se nas materialidades visual e sonora.

Esta ação visa à essência, à transcendência, ao inexprimível que inadvertidamente ecoa na alma; ossos que simbolizam vida perene, dispostos em versos que rimam ao vento, num festim que transita por diversos animismos.



Fig. 2 - OSSOM (2020) arquivo pessoal da autora (<https://vimeo.com/486958542>)

Na sequência, 'Ossom' intitula também uma videoarte. A artista performática e os componentes de ossadas produzem vibrações embalados pelo vento, forçando-se refletir acerca dos vínculos afetivos com todos os elementos do meio ambiente, existentes ou existidos, numa simbologia de ritos de passagem, vidas em transformação.

7. GIESTA é uma espécie de arbusto nativo de Portugal.



Fig. 3 - Tecendo Briófitas e Metapoemas Simbióticos (2020) arquivo pessoal da autora

Tecer briófitas⁸ compondo metapoemas trata-se de um gesto de escuta para com a paisagem não somente para apreender os entendimentos que seus elementos guardam em si, e entre si, a exemplo do líquen⁹ que comporta uma simbiose, mas também para estreitar vínculos afetivos com cada detalhe daquele ambiente, em gestos sinestésicos de tocar, ouvir, ver e sentir: configura-se assim um poema sobre si mesmo, um trabalhar sobre o próprio lirismo, é o espelhar-se a si mesma na alteridade, e na alteridade se encontrar.



Fig. 4 - Retalho de Pedras (2020) arquivo pessoal da autora

Para reforçar a sinergia simbiótica em dupla direção com e na paisagem, 'Retalho de Pedras' é concebido à maneira de costurar com ossos duas pedras colossais, como se a restituir emoções furtadas, equilíbrios desfeitos, a simular

8. BRIÓFITAS são plantas basicamente terrestres, de tamanho reduzido, encontradas em regiões úmidas e sombreadas. Musgos e hepáticas são suas representantes.

9. LÍQUEN é a simbiose de uma alga e de um cogumelo

assim um artefato trabalhado utilitariamente à maneira da solução artesã, com matéria-prima bruta encontrada no solo.

A ação artística materializou uma tentativa subjetiva de unir bordas separadas da fenda como a coser retalhos de tecidos com simbólicos fios ósseos. Uma confluência de forças em prol de uma reintegração, reconstituição e cura, simbolizando a re-união de dicotomias entre dualismos ontológicos (natureza/cultura; corpo/mente; rural/urbano...) a partir de visões holísticas e horizontalizantes reforçando rizomaticamente linhas poéticas subterrâneas.

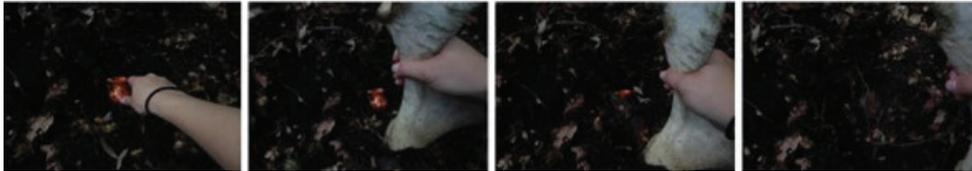


Fig. 5 - Sementeria Artesanal (2020) arquivo pessoal da autora



Fig. 6 - Sementeria Artesanal (2020) arquivo pessoal da autora

Uma forma indireta de trazer as pessoas do artesanato para uma ação artística coletiva na paisagem, a participação simbólica deles no local por conta da pandemia reaviva memórias afetivas daqueles encontros em Vila Verde e Barcelos do final de 2020. Quiçá aquelas sementes do artesanato germinem fortes superando novas incertezas e inseguranças, ramificando a partir de caules rizomáticos crescendo na direção de renovadas possibilidades.

Semear é um gesto de possibilitar gerir, um elo na corrente de vidas e gerações; fica clara então a simbologia de peças de artesanato comportarem-se como sementes, um paralelismo e um encadeamento que reconecta ciclos que vêm e vão. Donna J. Haraway defende que nós, filosófica e materialmente, somos húmus (adubo), viemos da terra, nos alimentamos com aquilo que ela provê, até que voltamos para ela. Somos compostagem do ecossistema terrestre, “Somos húmus não homo” (Haraway, 2016:55). Completa Hobbes Danyari: “Tudo surge do solo - linguagem, pessoas, emu, canguru, grama. Essa é a lei.” (Danyari apud Hall, 2011: 101).

Vendi Meu Diabo à Alma

As ações artísticas em Vascões cursaram como um trabalho manual poético a quatro mãos. É mais um descaminho do que um destino certo; reflete, na verdade uma psiquê abalada e desalicerçada pela invisibilidade poderosa dos novos tempos, um retraimento meditativo, lírico e despojado, uma nova eu em consonância com o amadurecer de seu ser e o descortinar de novas visões para um mundo mudado e em modificação rápida.

Assoma-se assim a paisagem, espaço de encontros e trocas, compondo um poema sobre e com ela própria, como se fosse ela mesma a se auto experimentar. A busca pelo animismo da paisagem segue seu curso, um tanto inusitado, assim como em 'Fausto' (2011), filme de Alexandre Sokurov, onde homens dilaceram corpos à procura da alma.



Fig. 7 - Cena do filme 'Fausto' (2011) de Alexandre Sokurov

Diante da urgência guattariana de quebrar paradigmas, “desenraizá-los de seus vínculos pré-estruturalistas com uma subjetividade totalmente ancorada no passado individual e coletivo” (Guattari, 2001: 20) é que cabe o redimensionamento para um olhar horizontalizante da paisagem a fim de compor outras configurações existenciais.

Este trabalho defronta-se com a concepção das três ecologias de Guattari, quais sejam, a das relações sociais, a do meio ambiente e a da subjetividade. Em consonância com esta linha de raciocínio, ousou adicionar um quarto elemento, para afinal compor aquela que denominarei ecologia jurídico-artística, ideia-passaporte para reivindicar uma estética e natureza próprias para as criações paisagísticas. Nisto, há ilimitude de territorialidades, frêmitos de lito e biosfera conjuminados para compor um conjunto planetário como hoje se nos apresenta, a nos viabilizar existência, funcionalmente orgânico além de essencialmente belo.

Não somente por suas características físicas e experienciais, mas também por seu conteúdo eidético, a paisagem guarda capacidade de conter e expressar

ideias a acoplarem-se na mente, particularmente naquela em envolvimento de forte emotividade. (Corner, 1999:1)¹⁰

Novas e inusitadas configurações existenciais, vejo-me cúmplice a entregar ou dividir protagonismo com a paisagem artista, tornando-me sua ferramenta a emprestar-lhe mãos artesãs para alguns retoques artísticos no contexto verde, para expressão e manifestação de pensamentos e sentimentos de ambos pólos criativos, celebração de uma perfeita sinergia e uma profunda e íntima relação de simbiose psicometafísica.

Referências

Corner, James (1999). *Recovering Landscape as a Critical Cultural Practice in Recovering Landscape - Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Edited by James Corner. Princeton Architectural press. New York

Guattari, Felix [1989] (2001). *As Três Ecologias*. (Maria C.F. Bittencourt, trad.) Papirus Editora, 11ª Edição. São Paulo

Hall, Matthew [1980] (2011). 'Plants as Persons - A Philosophical Botany'. State University of New York, Albany, NY.

Haraway, Donna J. (2016). 'Staying with the Trouble - Making Kin in the Chthulucene'. Duke University Press. Durham and London.

Herrero, Yayo (2021). *Vida: Os Cinco Elementos (V e último)*. O texto integrou a conferência "Pensar como uma árvore - ética e estética recompõem os laços perdidos com a Natureza", com moderação de Marta Lança, no âmbito do ping! Programa de Incurião à Galeria Municipal (Galeria Municipal do Porto), em <https://www.buala.org/pt/corpo/vida-os-cinco-elementos-v-e-ultimo>

Krenak, Ailton (2019). *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. Editora Companhia das Letras; 1ª edição. São Paulo

Melitopoulos, Angela e Lazzarato Maurizio (2011). *O Animismo Maquínico. Caderno de Subjetividade - Revistas Eletrônicas da PUC*. São Paulo. nº 13: 7-27

Moraes, Germana (2018). *Perspectiva do Tratamento Jurídico da Natureza nas Nações Unidas e nos Tribunais*. Seminário Natureza e Justiça. Auditório da Justiça Federal. Florianópolis. Brasil. Em <https://www.youtube.com/watch?v=IU2heou-Um9c&t=1223s>

Vlaene, Lieselotte (2017). *Ríos: seres vivientes y personalidad jurídica – nuevos argumentos legales en la defensa de los territorios de los pueblos indígenas*— *Jornal Plaza Pública*. Universidad Rafael Landívar Guatemala.

Warne, Kennedy, s.d. *Rectificando uma história de injustiça, a Nova Zelândia atribui ao rio Whanganui os direitos jurídicos de um indivíduo*. <https://national-geographic.pt/historia/grandes-reportagens/2614-rectificandouma-historia-de-injustica-a-nova-zelandia-atribui-ao-rio-whanganui-osdireitos-juridicos-de-um-individuo>

10. Tradução livre do original: *Landscape reshapes the world not only because of its physical and experiential characteristics but also because of its eidetic content, its capacity to contain and express ideas and so engage the mind*. (Corner, 1999:1)

A relação entre a câmera do celular e o realizador

Claudia Lambach

Universidade Tuiuti do Paraná

Claudia Lambach

Pos-doutoranda pela Universidade Tuiuti do Paraná. Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris3 (Bolsa CAPES - 2013 à 2015). Diploma validado pela UFMG com o título de Doutora em Artes. Mestre em Teoria da Cultura Visual pelo IADE/ESD - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, em Lisboa (Bolsa do Programa AIBan). Membro dos laboratórios de pesquisa Labex ICCA e IRCAV (França). Membro do Grupo de Pesquisa CIC-CNPq pela Universidade Tuiuti do Paraná. Integrante da Equipe NPPA.

IMAGENS E ARQUIVOS

Resumo

Em 2002, surgiram os primeiros telefones celulares com câmeras de vídeo. Esses aparelhos eram pequenos e não apresentavam boa resolução de imagem, expondo claramente a presença de pixels. Com o desenvolvimento tecnológico, os celulares se tornaram maiores, mais finos e leves e exibindo linhas retas no seu design. Atualmente, eles são capacitados para armazenar imagens e documentos e possuem inúmeras possibilidades de visualização, de edição e de realização de imagens. Por outro lado, suas câmeras continuam sendo pequenas se compararmos com as câmeras profissionais de vídeos ou de cinema. De qualquer maneira, o telefone celular é um objeto muito usado para a realização de imagens, tanto no ambiente familiar como no profissional. Destacamos aqui o mundo do jornalismo, mas também o das artes e do cinema, conhecido entre outros como, “cinema de bolso”. Assim, este ensaio visa refletir sobre o tamanho da câmera de celular e o que isso implica no cinema de bolso, pois consideramos que a sua dimensão interfere na realização das imagens como sendo uma “extensão” do corpo do realizador. Assim, gostaríamos de abordar a teoria sobre psicologia e cinema do alemão Hugo Münsterberg que vê o cinema como sendo uma extensão do pensamento e do olhar humano, abordando a questão: o que faz do telefone celular objeto de realização de um cinema criativo contemporâneo?

Palavras-chave: Tecnologia, Telefone celular, Câmera, Cinema de bolso, Corpo.

Abstract

In 2002, the first cell phones with video cameras appeared. These devices were small and did not have good image resolution, clearly exposing the presence of pixels. With technological development, cell phones have become larger, thinner and lighter, and exhibit straight lines in their design. Today, they are able to store images and documents and have numerous possibilities for viewing, editing, and making images. On the other hand, their cameras remain small compared to professional video or cinema cameras. In any case, the cell phone is a widely used object for making images, both in the family and professional environment. We highlight here the world of journalism, but also the world of arts and cinema, known among others as, “pocket cinema”. Thus, this essay aims to reflect on the size of the cell phone camera and what this implies in pocket cinema, since we consider that its dimension interferes in the making of images as an “extension” of the director’s body. Thus, we would like to approach the theory about psychology and cinema by the German Hugo Münsterberg who sees cinema as an extension of the human thought and look, addressing the question: what makes the cell phone an object of realization of a contemporary creative cinema?

Keywords: Technology, Cell Phone, Camera, Pocket Cinema, Body.

Introdução

Quando surgiram os primeiros telefones celulares com câmeras fotográficas acopladas em seus sistemas, eles trouxeram uma verdadeira novidade para o mercado consumidor. Essa curiosidade transformou a opinião de muitos que achavam que tinham nas mãos um aparelho cuja única função era telefonar e mandar mensagens, usando as pequenas teclas alfanuméricas. Cabe lembrar que cada uma dessas pequenas teclas numéricas equivale a mais de uma letra ou sinais do alfabeto. Assim, muitas vezes era preciso apertar várias vezes uma mesma tecla para se obter a letra desejada. Além do mais, eram pequenos aparelhos que cabiam na palma da mão.

Desde aquela época até os dias de hoje, esses aparelhos passaram por mudanças significativas em muitos aspectos como design e tamanho. As câmeras se tornaram filmadoras e a tecnologia vem avançando. Todos os anos, as grandes marcas de telefonia móvel apresentam as mais recentes novidades com o objetivo de esquentar as vendas e liderar a preferência no mercado. Paralelamente ao universo que gira em torno do comércio e da indústria da telefonia móvel, nós temos um outro universo que é o do “cinema de bolso”, que teve seu início em 2005.

Essas produções se caracterizam como sendo um fenômeno artístico e estético, mas também social e econômico, vindo de uma sociedade tecnologicamente ativa e equipada por um telefone celular. De acordo com as nomenclaturas existentes, o cinema de bolso também é conhecido como: *pocket films*, cinema móvel, microcinema, “*cinéma p*” e “*p cinema*”, entre outros. Eu optei por usar o termo “cinema de bolso” porque acredito melhor expressar a relação estreita que temos com o telefone celular, carregando-o sempre próximo a nós. Acredito também que este termo reflete justamente uma das funções complementares que os celulares oferecem atualmente: filmar e ver imagens em movimento.

Com a cultura do celular o cinema de bolso se tornou uma prática democrática de se fazer filmes. Com isso, observamos em alguns festivais de bolso¹, filmes feitos tanto por realizadores profissionais quanto por amadores de finais de semana (Lambach 2018). São filmes muito interessantes com característica de filmes experimentais, que exploram muito bem tecnologia da câmera de celular bem como seus aplicativos. Neste contexto uma questão é colocada a luz da nossa análise sobre a relação da câmera do celular com o realizador: o que faz do telefone celular objeto de realização de um cinema criativo contemporâneo?

O tamanho dos telefones celulares como elemento criativo para os filmes

Atualmente os telefones celulares multifuncionais estão diferentes aos seus primeiros aparelhos com câmeras. O primeiro celular com uma câmera fotográfica embutida foi o modelo japonês J-SH04 da marca Sharp (Niqui 2014, Cap 2). Hoje eles são mais robustos e maiores especialmente no que diz respeito as suas telas. Eles também estão mais leves e mais rápidos, mas acima de tudo, eles têm um alto nível de qualidade de filmagem e de visualização, ou seja, até 8K de resolução de tela. Entretanto, essas câmeras continuam sendo menores se compararmos as câmeras profissionais de grande porte. Assim, as câmeras são facilmente posicionadas em ângulo que as vezes são difíceis para câmeras maiores. Um outro ponto importante é que a pequena câmera de bolso pode ser considerada como uma “extensão” do corpo do realizador. Essa hipótese pressupõe uma união positiva entre a máquina e o realizador aumentando a

1. Durante o meu trabalho de tese que defendi em 2018, eu encontrei 85 festivais e 3 concursos.

percepção sensorial, como visão e toque, e a capacidade de ação, mas também traduzindo o pensamento e a criatividade do realizador em imagem.

A miniaturização da câmera torna possível reproduzir a espontaneidade dos momentos capturados. Essas câmeras, quase invisíveis, podem se tornar próteses corporais reais para diretores. Em uma análise estética do cinema de bolso, a pesquisadora Kênia Freitas lembra Dziga Vertov e seu desejo por um cinema sem limites do corpo humano (Cardoso Vilaça de Freitas 2010, 49).

Para Vertov (1896-1954), a câmera seria mais do que um objeto tecnológico oferecendo funções práticas. Isso permitiria alcançar um ideal de humanidade, ou seja, o homem-máquina. No seu famoso *Manifesto* (1923), Vertov estabeleceu uma relação clara entre a câmera e o corpo humano. O cineasta comenta,

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sobre eles ou os escolo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. (Cardoso Vilaça de Freitas 2010, 49)

O *Conselho dos Três*, do qual Vertov era membro, defendeu a ideia de que a câmera é um dispositivo que torna possível ver melhor do que o olho humano. Na medida em que o operador, ou realizador, estabelece uma relação próxima com a câmera, a imagem se torna mais realista.

Vertov descreveu a câmera cinematográfica como um “super-olho”. Em seus filmes ele articulava quatro elementos: o olho, a câmera, a realidade e a edição. Talvez ele tivesse como ideal uma imagem que fosse criada a partir de uma combinação entre o olho e a câmera, uma espécie de câmera “humana”.

O espectador e a sensação de imersão na imagem

Hoje os filmes de bolso estão cada vez mais próximos do cinema tradicional. Para o diretor português Rui Avelans Coelho², essa aproximação tem um impacto negativo nos filmes com celular. O realizador observou que hoje em dia o que é feito com uma grande câmera profissional também é feito com o celular. Segundo ele, os primeiros filmes com celular não tinham nada a ver com o cinema tradicional, tinham um caráter mais experimental. O que se vê hoje em dia é uma tentativa de aproximação desses dois cinemas. Consequentemente a indústria de telefonia móvel tem se mobilizado a fim de aprimorar sua tecnologia na qualidade de suas câmeras. Coelho acredita que teria sido melhor para o cinema de bolso se as suas câmeras tivessem seguido um outro caminho daquele usado pelas câmeras no mundo do cinema ou da televisão.

O cinema de bolso no seu início trazia filmes muito criativos explorando a tec-

2. Entrevista realizada com o realizador português Rui Avelans Coelho, em 26 de novembro de 2016, online.

nologia e a característica do celular. Um dos filmes de Coelho³, por exemplo, é “The Champion”, demonstra bem isso. Esse filme de um minuto e tem como personagem principal um lançador de martelo que, por sua vez, lança a esfera de metal. O martelo, é na verdade a pequena câmera de celular que é lançada ao ar. Com essa atitude, o aparelho capta todos os movimentos da ação feita pelo personagem. Assim, nós somos levados a sentir o movimento que a câmera faz até a sua caída no chão, evidenciando assim o ponto de vista do telefone celular. O que é interessante nesse filme é a ideia experimental que o realizador traz, fazendo com que a câmera esteja claramente presente no filme (Figura 1). Essa sensação de movimento que o filme traz ao espectador só foi possível graças ao tamanho reduzido do telefone celular.



Figura 1 – Frame do filme “The Champion”.

Um outro filme de bolso que eu gostaria de trazer aqui é o “Porte de Choisy” (2007) do realizador e fotógrafo francês Antonin Verrier. Esse filme de oito minutos, aborda a intimidade de um casal dentro do universo doméstico deles. Nós espectadores testemunhamos uma conversa trivial entre o cineasta e sua namorada durante situações muito íntimas, como no banheiro ou em seu quarto durante a relação sexual.

Para Verrier, é interessante no seu filme o lado discreto que a câmera do celular pode oferecer. Do ponto de vista estético, a câmera apresentava muitos problemas de qualidade, os *pixels* eram muito aparentes, com isso favoreceu para que a imagem íntima do casal não ficasse tão evidente⁴. A ideia de Verrier não era mostrar claramente a nudez da sua namorada. Um outro aspecto importante desse filme, são planos muito próximos do rosto da atriz (Figura 2). Nesse caso a câmera é posicionada de uma maneira que faz com que o realizador compartilhe o seu olhar com o espectador.

3. Rui Avelans Coelho citou 3 de seus filmes realizados com telefone celular: The Champion, Foot mobile e 15 Frames.

4. Depoimentos colhidos pessoalmente durante entrevista com o fotógrafo francês e realizador Antonin Verrier, 2 de fevereiro de 2017.

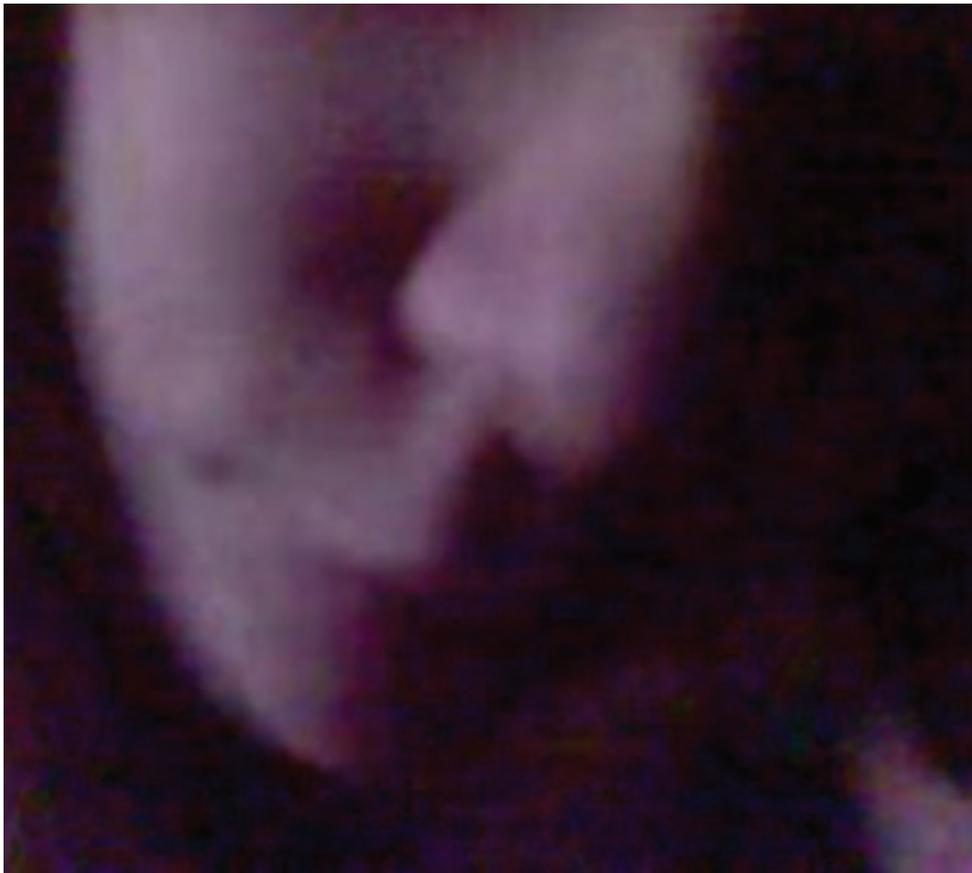


Figura 2 – Frame do filme “Porte de Choisy”.

Para se ter uma verdadeira sensação de imersão na imagem, uma série de efeitos são necessários. No caso do filme do diretor Coelho, bastou que a câmera fosse pequena, pois sua imagem provocou no espectador uma leve reação física de vertigem com os movimentos que a câmera faz. Essa experiência física é comum em imagens de esportistas que acoplam as pequenas câmeras em seus corpos. Como acontece com os ciclistas, por exemplo, que tem seus capacetes equipados com câmeras GoPro (Figura 3).



Figura 3 – GoPro no capacete. © [unknown]

Assim, o tamanho da câmera facilita que haja uma espécie de imersão do es-

pectador, ou seja, um mergulho na visão do esportista com o objetivo que o espectador sinta o que o corpo (ou olho) do atleta está a sentir e vendo. Em outras palavras, podemos dizer que as pequenas câmeras são “próteses” do realizador permitindo que se traduza por meio de imagens o que realizador vê, pensa e cria.

Porém existem outros efeitos igualmente importantes que levam o espectador a mergulhar na imagem. Eu gostaria de trazer uma teoria ligada a psicologia e ao cinema e que oferece reflexões sobre as principais características da forma cinematográfica como sendo reproduções da mente humana.

A criação com telefones celulares como um processo mental

A teoria da psicologia e do cinema do psicólogo alemão Hugo Münsterberg considera o cinema como uma extensão do pensamento e do olhar do ser humano. O psicólogo faz analogias do cinema com outras artes como música e teatro, e traz quatro mecanismos que conectam a psique humana ao cinema: a percepção do espaço e do movimento, atenção, memória e imaginação e finalmente, emoção. Esses mecanismos são a base dos efeitos técnicos utilizados ao fazer um filme. A estreita relação entre o corpo do diretor e a câmera de bolso pode ser aproveitada ao criar esses efeitos técnicos durante as filmagens. Os efeitos técnicos, por sua vez, provocam outra relação corporal que é a do espectador com o filme, quando ele se deixa levar pelas imagens a ponto de ter a sensação de “entrar na imagem”.

Em 1916, o psicólogo alemão Hugo Münsterberg traçou um paralelo entre a maneira como as imagens são organizadas no processo cinematográfico e a forma como a psique humana funciona (Münsterberg 2010). Ele deu destaque ao espectador mais ativo e por sua vez a teoria da recepção, no qual este espectador dá sentido às imagens que vê por meio do próprio intelecto e das emoções sente. Um dos aspectos observados pelo autor diz respeito à relação extremamente próxima entre a mente humana e a técnica cinematográfica. Münsterberg associou uma série de processos de filmagem e edição usados no cinema com situações semelhantes ao processo mental.

O *flashback*, por exemplo, é uma técnica banal usada no cinema para dar ideia de voltar no tempo. Há também o *flash-forward*. Esses efeitos são muito utilizados nos filmes e é comum o diretor dar saltos no passado ou no futuro durante o filme. Além disso, a memória também é trabalhada nas imagens, tornando possível que o espectador adivinhe o que vai acontecer no filme. Assim, nossa imaginação é ativada. Para se obter esses efeitos do passado ou para o futuro, é comum que os diretores trabalhem na edição do filme a fim de inserir as imagens e criar o efeito desejado (Aumont et Marie 2008).

Quando o espectador assiste a um filme, ele não vê uma imagem isolada, mas um todo, em que sua mente é capaz de organizar a partir de todas as imagens que ele vê. Münsterberg quando faz uma analogia (Aumont et Marie 2008) entre o efeito sobre o espectador do cinema com a música ele sugere que quando ouvimos um concerto nós não tentamos explicá-lo por meio da lei da acústica ou como um instrumento foi construído, etc. Nesse caso é preciso recorrer aos processos mentais que fazem com que percebamos o ritmo, a harmonia, a dissonância, os acordes, etc (Münsterberg 2010, 52).

Dessa maneira, Münsterberg adotou para o cinema o ponto de vista da psicologia para entender o que ele chamou de emoções elementares da mente através de experiências derivadas de imagens cinematográficas, ou arte do

teatro cinematográfico. Münsterberg mostra, assim, a importância dos “processos mentais que essa forma específica de arte produz em nós” (Münsterberg 2010, 52). Ele também observa que, podemos assistir a um filme por meio de interesses puramente profissionais e práticos como a tecnologia da câmera, ou sobre o local onde uma cena foi gravada, a lente, etc. Porém, para um “autêntico interesse artístico” é preciso perceber o que o roteirista e o diretor quiseram nos mostrar no filme.

Conclusão

O cinema de bolso é definido acima de tudo como uma realização de imagens cinematográficas que são filmadas através de um dispositivo de bolso muito presente no cotidiano das pessoas. Assim, tanto o tamanho da câmera quanto sua proximidade com quem filma são importantes para caracterizar a relação corporal que existe com o diretor do cinema de bolso. Se a câmera do celular pode ser considerada como uma prótese do olho do diretor (e do espectador), também podemos considerar este aparelho como uma prótese de outras partes do corpo, como a mão, o cérebro, etc. Acredito que o celular faz parte do corpo daquele que filma como uma espécie de relação de simbiose humano/tecnologia.

Em geral, os efeitos técnicos utilizados no cinema estão relacionados à forma como os seres humanos pensam e sentem. Esses efeitos cinematográficos usam a forma como o cérebro humano e a psicologia humana funcionam. O *flashback*, a câmera em movimento, entre outras técnicas, parecem refletir o funcionamento da psique humana.

Além de todos esses aspectos, como o tamanho da câmera e os efeitos técnicos, a proximidade da câmera e o corpo de seu usuário nos permite filmar imagens espontâneas, por serem resultado da presença física de uma pessoa “equipada”, equipada com um dispositivo ou uma “prótese”. Essas imagens, mesmo que produzidas por amadores, são características da contemporaneidade e têm encontrado um espaço crescente no cinema e na comunicação.

Por fim, o espectador é capaz de incorporar as imagens mais intensas, sentindo as emoções que vêm de um movimento, a ponto de se integrar à ação de um personagem, ou de um esportista, participando do que acontece no filme. Graças à mediação da câmera, ele é levado a sentir o que o diretor sente no momento em que capta e cria a imagem.

Bibliografia

Aumont, Jacques, et Michel Marie. 2008 (2016). Dictionnaire théorique et critique du cinéma. 2. éd. rev et Augm. Dictionnaire. Paris: Colin.

Cardoso Vilaça de Freitas, Kênia. 2010. « Versos-livres: A estética do cotidiano no documentário feito com celular ». Dissertação de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Lambach, Claudia. 2018. « Le cinéma de poche : les enjeux et les usages (2005/2015) ». Thèse de doctorat, Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Münsterberg, Hugo. 2010. Le cinéma : une étude psychologique, et autres essais. Traduit par Martin Richet. Genève: Héros-Limite.

Niqui, Cinto. 2014. Los primeros 20 años de contenidos audiovisuales en Internet : 1000 obras y webs. Version Kindle. 1e. Barcelone: Oberta UOC Publishing, SL.

Rainho Viegas, Susana Isabel. 2008. Olhar e memória na percepção cinematográfica. Princípios. vol. 15 / 24.

Filmografia

The Champion. 2008. De Rui Avelans Coelho. Portugal.

https://www.youtube.com/watch?v=o9ME5_ZzeKI Acessado em 22 de abril de 2022.

Porte de Choisy. 2007. De Antonin Verrier. França.

<http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article648> Acessado em 22 de abril de 2022.

Sites

© [unknown]

<https://www.redbull.com/br-pt/top-5-câmeras-de-v%C3%ADdeo-para-pedalar>
Acessado em 22 de abril de 2022.

Cinema na rua: entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro

Tatiane Mendes

UFF

Tatiane Mendes

Professora e pesquisadora em Comunicação Social, Cinema e Fotografia. Jornalista. Fotógrafa. Pós doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com pesquisa em desinformação científica e linguagens audiovisuais. É pesquisadora do INCT-DSI/UFF e membro do Centro de Referência de Ensino do Combate à Desinformação (CODES). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Mídia e Cotidiano da UFF no PPGMC (Programa de Pós -Graduação em Mídia e Cotidiano). É coordenadora de jornalismo do Laccops (Laboratório de Investigação em Comunicação Comunitária e Publicidade Social-UFF). Editora de fotografia da Revista Textos Híbridos, da Universidade de Columbus, Ohio Department of Spanish and Portuguese. Criadora do Festival DOC.COM (@festivaldoccomuff/) e do projeto Através do espelho (@fotoatravesdoespelho/) Portifólio de fotografia: <https://acesse.one/ZCGIX>.

IMAGENS E ARQUIVOS

Resumo

A intenção do presente trabalho é apresentar a pesquisa que fundamentou a tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação Social (UERJ). O objetivo é pesquisar a experiência de cinema na rua como forma de solidariedade, ocupação e reexistência. Tomo como questão central a seguinte pergunta: O que ocorre quando o cinema ocupa a rua? O fio condutor da investigação se estabelece a partir dos pressupostos teóricos de Judith Butler (2018) para pensar o cinema na rua como forma política e estética, que ocorre em espaços urbanos, ou seja, de um cinema como experimentação, para além da forma cinema padrão (PARENTE, 2013). Como método investigativo, fazemos uso do processo multimetodológico de associar a Teoria Ator Rede, de Bruno Latour (2012), aos conceitos de performatividade e assembleia provisória, encontrados em Butler, que auxiliarão a empreender o percurso de observação nos coletivos culturais Cine Vila e Cine Giro. Como resultado temos a criação de espaços de manifestação cultural, onde a cidade possibilita pensar outras formas de existência sejam dadas a ver. Ocupar um espaço, torná-lo público permite que ali existam experiências que sejam a em só tempo modificadoras de tempo e espaço, igualmente sensíveis e políticas. Ao comparar todas as sessões investigadas, tem-se como elemento mais representativo a potência de transformação que está na forma como as pessoas se apropriam dos espaços da cidade coletivamente.

Introdução

Em algum lugar da Itália, o projetista de filmes Alfredo se encaminha até a lente luminosa do projetor de cinema, puxa o vidro sujo do equipamento e, numa súbita inspiração, direciona a imagem do filme para a parede da pequena sala. Ante os olhos maravilhados do menino Totó, Alfredo guia a imagem por cada pedaço do compartimento, até que o reflexo alcança a janela e vai atingir a praça do pequeno vilarejo, rebatido no muro da casa defrente. Num passe de mágica, o filme, antes restrito às paredes escuras da velha sala de projeção, atravessa a praça, atingindo em cheio a população que, atônita, assiste ao cinematógrafo ganhar vida, em som, imagem e emoção. E a multidão que se acumulava diante das portas fechadas do cinema desloca-se, em desabalada correria, para ver a magia acontecer. - Belíssimo! Sentencia Totó com os olhos pregados na tela.

A narrativa, extraída do filme Cinema Paradiso (TORNATORE, 1989), é a metáfora inicial da pesquisa que se desenvolveu. Mais do que isso: é o percurso que se escolheu trilhar, ao longo dos quatro anos de trabalho. Para além de investigar, cumpriu identificar na metáfora descrita as premissas do percurso de viagem, em diálogo com as perspectivas de Bruno Latour (2012), para quem a investigação do social deve se dar na medida das pistas seguidas e descritas como a construção de guias de viagem, sem pré-definições ou pretensão de estabilidade do objeto. O cientista do social é, na concepção de Latour e para fins desta pesquisa, um explorador de associações, movimentos dos atores (ou actantes, como descreve Latour) em ação em dado grupo, ou um navegador sempre apontando a rota para os recantos mais instáveis do mar, da mesma forma que o tempo- matéria prima do cinema - grandeza que varia afetando nossas formas de estar no mundo. Aqui e ali, obedecendo a critérios misteriosos, a relação com o tempo e o espaço muda conforme vamos pouco a pouco nos apropriando da experiência, seja na sala de projeção ou na vida. A tarefa de pesquisa empreendida foi então voltar-se para um objeto de estudo que não se pode fixar ou enquadrar, apenas vivenciar: a experiência humana coletiva com a arte, sensível e coletiva por excelência.

A intenção da pesquisa foi mergulhar na magia do cinema quando toma uma praça da cidade do Rio de Janeiro, atravessa um viaduto, se instala em meio ao caos urbano para compreender o que acontece quando o cinema ocupa a rua. Que experiências surgem entre tempo, espaço e pessoas? O objetivo geral era pensar formas de solidariedade, ocupação e reexistência a partir das experiências de cinema na rua, conceito que proponho como uma relação entre a cidade, os corpos e o cinema. Na construção de relações horizontais, multidimensionais, de afeto, de sons e imagens do cinema e da cidade, emaranhados, que me debrucei sobre ações de coletivos de arte que projetam filmes em espaços públicos do Rio de Janeiro. Assim, busquei analisar as narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes, compondo um mapa sensível com o material coletado e analisado.

Como companheira de viagem, caminhei em diálogo com o ideário de Judith Butler (2018) para compreender a reunião de corpos no espaço urbano como uma performance coletiva - ou performatividade - capaz de gerar eventos políticos, ou, como define Butler, solidariedades provisórias, assembleias repentinas, "uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida" (2018, p.24). Em consonância com as perspectivas de Butler, entendendo que as experiências de cinema na rua são da ordem do comum, no sentido

comunicacional, que cria uma outra cidade, em imagens, sons e corpos, visto que geram outra experiência urbana, particularmente no contexto espacial de investigação, a cidade do Rio de Janeiro, cidade que foi a capital do país, erguida sob o jugo de um sistema escravocrata que fez centenas de milhares de mortos e durou dois séculos. Em contraponto à exploração humana, a cidade se modificou nos idos do século XX entre lendas, ritos, práticas, crenças que compunham o imaginário africano, pilar das múltiplas culturas urbanas e linguagens como o cinema, chegado em terras brasileiras nos últimos anos do século XIX, vindo a ser posteriormente um dos exemplos mais representativos, em sua aura de unificação e identidade nacional. O cinema, ainda em seus primórdios, apesar de ser considerado inicialmente diversão do 'populacho', não cabia nas práticas dos homens alforriados, mas ainda sem lugar e fala na cidade que - sob a égide do novo século XX - se fortalecia à imagem e semelhança da capital francesa, Paris. O cinema, como uma narrativa primordialmente midiática e industrial, se constituiu entre tais construções do imaginário urbano, modelo de negócio e discurso que visava unificar uma determinada ideia de metrópole moderna, à imagem e semelhança da Europa. Interessa fazer um recuo de tal descrição para identificar uma cidade em que a modernidade invisibilizou em alguma medida - com ou apesar do cinema - narrativas fundamentais da rua, como as que compõem o imaginário e as práticas africanas que, contudo, continuam subsistindo. Assim, se pontuo o cinema na rua, não será através de uma forma industrial cinematográfica, mas de um cinema das micronarrativas, alheias ao controle e aos espaços fechados, onde o estranhamento e os elementos urbanos mais diversos reforçam a experiência humana com a cidade. Assim são as iniciativas do Cine Giro e Cine Vila. Ambos os projetos dialogam com temporalidades e espacialidades distintas do cotidiano normal da cidade, no ritmo acelerado do capital e dos megaeventos, na distribuição de corpos e práticas conforme critérios mercadológicos e globalizados. Assim, cheguei ao Cine Giro e ao Cine Vila. O primeiro foi elaborado a partir de um edital da Secretaria Municipal de Cultura e na junção de dois coletivos, Faz na Praça e Rebuliço. A iniciativa criou, ao longo de 2016, projeções de filmes em quatro praças da cidade (Meier, Centro, Largo do Machado e Realengo). Já o Cine Vila é um projeto de cinema na praça que ocorre desde 2016 na praça Tobias Barreto, no bairro de Vila Isabel. A proposta de exibição na rua vem através de um coletivo chamado Peneira Cultural e faz parte de uma reivindicação dos moradores do local para ocupação da praça com atividades coletivas.

Os dois projetos envolvem a ação autônoma de organizadores em diálogo com produtores culturais, artistas, moradores e o ocasional auxílio do Estado. Contudo, todas as sessões são fruto de uma rede de solidariedade que vai desde a junção de fotógrafos, músicos, cineastas e professores até o compartilhamento de material, o espaço físico para a realização dos eventos, a luz e a infraestrutura para as sessões. O elemento mais representativo parece ser a ação efetiva de coletivos culturais, que vai além dos editais de fomento à cultura - hoje, em 2019, cada vez mais raros - mas se sustenta nos braços dados entre os organizadores, a população e suas redes solidárias, muitas firmadas nas jornadas de junho de 2013. É no atravessamento das jornadas, permeadas de um cotidiano contemporâneo, onde o cinema não é mais o único elemento constituinte do imaginário urbano, mas parte deste, que esta pesquisa se constitui.

Os projetos percorrem a contramão, indo no viés das redes de solidariedade, das ações efêmeras, da ocupação provisória dos espaços e da experiência de cidade coletiva e sensível - portanto política - porque têm o foco no fortaleci-

mento dos laços entre as pessoas. Nas duas iniciativas o cinema se configura como um objeto estranho, desassociado da sala de cinema, com projeção em meio às luzes da praça. Ambos utilizam telas móveis, caixas acústicas igualmente cambiáveis, ocupam praças e ruas onde a circulação de pessoas, ônibus e carros não é de todo interdita e criam mecanismos alternativos de configuração da experiência de cinema, desde a localização da plateia (redes, cadeiras improvisadas, esteiras, muros e por vezes o meio fio e o próprio asfalto dos espaços), até a circunscrição da experiência, como anteparos de luzes e varal de fotografias para determinar o espaço físico onde ocorrem as exposições. A experiência, contudo, extrapola e é justamente no extrapolar para a cidade, que concentrei minha investigação.

Entendo o conceito de cinema na rua dialogando com o ideário da experiência de cinema expandido em Gene Youngblood (1967), para quem, ainda na década de 1960, o conceito de expansão estaria associado a uma forma de pensar a estrutura de produção do cinema, para além de um modo narrativo, técnico ou espacial somente, mas como processo cultural, que acompanha e atravessa as percepções de espaço e tempo das pessoas inseridas em determinado contexto social. Tal é a proposta do cinema na rua: experiência sensível e comunicacional de atravessamento do cotidiano, múltipla em suas dimensões de som, afeto e imagens, elementos esses que advêm não somente da tela e dos equipamentos de projeção, mas da cidade e das pessoas que participam da experiência. O extracampo, afinal, interessa tanto quanto o que é exibido na tela de projeção.

Cinema na rua: um conceito em construção

O ano de 2016 no Brasil correspondeu ao ápice de projetos de cinema na rua, marco que sucedeu um declínio de editais de fomento à cultura e a extinção dos projetos de cinema em instituições públicas de educação – o cinema para todos, investigado por mim no mestrado – bem como a precarização do acesso à ocupação de espaços urbanos na cidade do Rio de Janeiro. É impossível também descontextualizar o ano de 2016 da escalada de governos de viés conservador, que culminou no golpe político de retirou o governo Dilma Rousseff do poder e finalizou com a eleição de um governo de base fortemente conservadora, cujas ações voltadas para o fomento de produções culturais podem ser medidas pela extinção do Ministério da Cultura, ainda nos primeiros dias de governo. A escolha então privilegiou projetos de cinema que pudessem ser acompanhados em mais de uma sessão e que tivessem como foco a ocupação de espaços, a democratização do acesso ao cinema e a visão de que o cinema na rua é também uma intervenção política, necessária no contexto atual. A partir de então, o ano de 2019 foi de agendamento e produção de entrevistas com organizadores e escrita da tese. No percurso de aprofundamento da ideia de cinema na rua, me deparei com inúmeros projetos interessantes com os quais travei contato. Durante o desenvolvimento da pesquisa, alguns objetivos foram afixados, a partir da pergunta inicial que devia compreender o que acontecia com o cinema, enquanto experiência, quando ocupava o espaço da rua, entre objetivos, potências e limitações. Os objetivos seriam de modo geral compreender as relações das pessoas entre si e com o espaço urbano, através da experiência com o cinema. De modo específico, a ideia seria analisar as modificações no espaço urbano a partir do cinema na rua, identificando a possibilidade de criação de performatividades e assembleias provisórias, a partir das narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes.

Para tal ação, inicialmente foi necessário definir o conceito de cinema na rua, a partir da revisão bibliográfica. Também foi tomado como objetivo compor e um mapa sensível, com o material coletado e a produção de um Cinema na rua: modos de fazer. Conforme descrito nos procedimentos metodológicos, o objetivo era analisar os projetos Cine Giro e Cine Vila com base no cruzamento da teoria ator-rede com os conceitos de performatividade e assembleia provisória, de Judith Butler (2018). Seria possível, ao identificar actantes, associações e controvérsias dos projetos, localizar as formas geradas na observação do cinema na rua enquanto performatividades e assembleias. Analisando as formas de ocupação de movimentos sociais contemporâneos, Butler identifica que ocupar espaços urbanos é um ato político, posto que o corpo é condição humana fundamental, interface de socialidade e, portanto, instância de disputa por espaço, seja este físico ou simbólico. Dessa forma, se pensarmos na análise feita em relação ao Cine Vila, em primeiro lugar, há uma ocupação do espaço urbano que é feita mediante negociação (em parte), prévia, posto que há um contato anterior com a empresa de ônibus para o compartilhamento da luz. Contudo, mesmo que os recursos de iluminação sejam previamente negociados, a instalação dos equipamentos na praça todos os meses é feita sem nenhum contato com vizinhos, associações de moradores etc. Logo, se constitui como uma ocupação, visto que toma seu lugar no espaço urbano de modo coletivo, seja através da organização da sessão de cinema, da distribuição de esteiras, das luzes, fotos e demais equipamentos, seja pela presença na praça. O ato de ocupar, por si, gera uma visibilidade passível de ser considerada um ato político, visto que se entende o político enquanto espaço do coletivo, o que, no que tange ao objeto de estudo analisado, diz respeito à cidade. Mas não se trata de qualquer ocupação, mas de uma performance coletiva que pressupõe a experiência sensível do cinema, atravessando corpos e provocando sensações haja vista que o cinema na rua – conforme já compreendemos – tem a instância do som, da imagem e do afeto, cujas particularidades serão descritas a seguir.

Cinema e cidade: olhar, corpo e sensibilidade

Um feixe de luz que corta o breu da sala, uma orquestra tocando ao fundo, através do gramofone. De repente, as cortinas vermelhas correm e deixam antever a enorme tela luminosa, refletindo a vida que corre no girar da manivela do cinematógrafo, para júbilo da plateia. Dessa forma, eram as experiências do cinema, antes das salas dos palácios, como eram chamados os monumentais empreendimentos que tinham o cinema como negócio, no início do século XX, no Rio de Janeiro. Antes disso, segundo Talitha Ferraz, a experiência na cidade residiu em larga medida em espaços circunstanciais de exibição (FERRAZ, 2009), em instâncias efêmeras de tempo, espaço e sensibilidade, estivessem elas em cineteatros, como era o caso dos primeiros cinemas, ou em exibições em praças, quiosques, armazéns e parques, caso do Parque Fluminense, hoje Largo do Machado. Na relação com a cidade, o cinema adentra, como arte-máquina no ideário do sociólogo Edgar Morin (2014), como união entre ciência e sonho, ambos pilares de um processo social que demanda, além da carne dos corpos dedicada ao trabalho, os sonhos que fomentam o consumo. Ao percorrer a realidade, a câmera dá alma aos objetos, confere magia à experiência espaço-tempo dos sujeitos. Também se torna evidência do cotidiano que forma o sujeito ou o homo cinematographicus (RIO, 2009), parte de um cenário moderno onde o cinematógrafo se torna a imagem das práticas de uma cidade e fomenta novos modos de ver e ser.

A fronteira entre o ficcional e o real esteve em grande medida envolvendo a

experiência do cinema desde o princípio, sendo os primeiros cineastas chamados “grandes mágicos” (MORIN, 2014, p.54), emanando igualmente magia e técnica. Nas imagens dos primeiros registros do cinematógrafo, luz e sombra em preto e branco convidavam o público a mergulhar no desconhecido. Tal atmosfera predominantemente onírica estimulava a ideia de fantasmagoria, ou presença-ausência da qual nos fala Morin ao pensar um homem da modernidade atravessado pelo cinema e constituído deste imaginário, onde a percepção e a sensibilidade se configuravam na mesma medida da racionalidade entre alteridade e identidade.

Na passagem do cinematógrafo para o cinema, a construção narrativa e a evolução técnica foram operadas por improvisadores e artistas, cujo legado figura-se para o cinema igualmente na tecnologia quanto na magia que, até hoje, figuram na experiência fílmica. Não por acaso, o ato de adentrar um espaço e assistir a uma projeção assemelhava-se a vivenciar um número de circo, espetáculo que guardava semelhança com uma determinada mise-en-scène teatral entre público e obra. Tem-se aqui a figura emblemática de George Méliès, ator, diretor e operador dos primeiros cinematógrafos, para quem a trucagem e a experimentação fomentaram o fazer cinema. Aos historiadores que por vezes contrapõem a captação do “real” dos Lumière à experimentação de Méliès (MASCARELLO, 2006), é preciso que se indique que, muitas criações deste último - como a sobreposição e manipulação de imagens ou a montagem artesanal no corte de planos - encerram iguais porções de real e imaginário que até hoje fomentam o cinema, nem só de técnica, nem só de magia. Não se poderia compreender a evolução da técnica do cinema e seu desenvolvimento como dispositivo atravessado pelas forças do social, se não o compreendêssemos também como permeado por emoções e sensações humanas, muitas das quais não explicáveis pelas vias da racionalidade, o que aqui associa-se à magia, não no sentido de mistificação, mas de experiência sensível, parte de uma visão mágica do mundo, que insisto em pontuar como elemento da análise do presente trabalho. Ou, nas palavras de Morin: “a varinha de condão está presente em todo aparelho de captação de imagens” (MORIN, 2014, p.76) e assim, em toda experiência cinematográfica como modo de ver e ser no mundo.

Também como experiência de tempo, ao longo da evolução da técnica e da formação de um espaço de projeção, assim como o imaginário do espectador até a ascensão do vídeo e as formas digitais, o que se registrou - no cinema como na vida - foi a transformação nos modos de ver, posto que, se um contexto novo se desenhava no mundo, também um outro sujeito se configurava em distintas experiências de espaço-tempo. Assim, na aceleração do corpo, atravessado pelas distintas emanações das tecnologias que o cercavam, afetado por múltiplas sensibilidades em seu cotidiano, o homem moderno vivenciaria o que Ben Singer definiria como a “experiência do choque” (in CHARNEY, 2014, p.96): sensações múltiplas para as quais ainda não havia significados possíveis. De fato, nos idos da modernidade o homem teria seu cotidiano reconfigurado, em larga medida, em função do ideário capitalista, tornando-se parte de uma grande engrenagem produtiva, para a qual deveria contribuir com sua força de trabalho e, posteriormente, com seus sonhos. Não foi por acaso que Edgar Morin (1997) compreendesse o início do século XX e da incidência dos meios de comunicação de massa como o período da industrialização dos sonhos. Em um momento em que as sociedades se industrializavam e o modelo fordista-taylorista de produção era sustentado por um Estado keynesiano de bem-estar social, criavam-se assim as condições para garantir a subsistência de grande parte da

população e ocorria a emergência do tempo livre do trabalhador, para o qual as indústrias culturais voltaram seus olhos. A arte oferecia-se a uma experiência diversa do caráter de culto e o trabalhador individualizava-se em seus desejos, buscando a felicidade individual, a diversão e a novidade. O Estado garantia a demanda e o consumo, equilibrando o eixo de produção, consumido dentro da lógica produtiva. Assim, a industrialização atinge seu modo mais humano, acercando-se dos sonhos e ideais de felicidade do homem, produzindo ectoplasmas de humanidade (MORIN, 1997): produtos impregnados de desejos e projeções, prontos para serem consumidos pelo trabalhador, ao fim de sua jornada de trabalho. É como arte-técnica, aliás, que, ainda em Morin, localizo o cinema agindo como “evidência do cotidiano” (2014, p.19). Tanto Morin quanto Benjamin (2012), de certa forma, se aproximam ao entender a imbricação do cinema com a técnica, construindo um mundo moderno e tendo como base o imaginário.

Contudo, enquanto Benjamin (2012), entre a esperança e a urgência de entender a modernidade e combater a barbárie, pensou o cinema como potência de politizar a estética e arma contra o fascismo devido a seu caráter coletivo de arte para milhões, coube a Morin (2014) compreender a experiência do cinema com relação ao homem. É na emergência do cinematógrafo que o autor francês identifica a maior proximidade com o real, além da capacidade técnica para evoluir em direção ao cinema sonoro e, posteriormente, para expandi-lo ou mesmo hibridizá-lo. Contudo, o que vem alterar sensivelmente o regime de representação e transformar o cinema em dispositivo industrial é não somente a capacidade técnica de narrar a passagem do tempo cronológico, dando alma aos objetos filmados, mas de atuar construindo seu próprio tempo e uma experiência distinta com o universo que cerca o homem.

Ao conceber a narrativa através de cortes e colagens no objeto filmado, o cinema constrói uma linguagem própria, a montagem. Aqui, na origem de um modo consolidado de pensar a organização de planos com um sentido estético, privilegiando a narrativa, o cinematógrafo é definitivamente substituído pelo cinema e se consolida como criador de ambiências, relações outras de espaço e tempo, criando experiências intensivas. Ao adentrar a sala de cinema o espectador alcança um outro patamar de experimentação, oferecendo ao corpo uma miríade de sensações acentuadas pelo estado de semi-imobilidade da sala de projeção. Contudo, tal imobilidade não corresponde à totalidade das experiências, funcionando em muitos casos para que se possa enquadrar o dispositivo cinematográfico em seu viés mais convencional. Logo, o cinema na rua, enquanto experiência, transcende o viés da imobilidade; ao contrário, é um dispositivo que, no deslocamento dos elementos da cidade e do cinema, reúne a potência de investigação dos objetos. Mas qual dispositivo? Cinema enquanto dispositivo industrial, técnico? Ou dispositivo na medida de ser processo social? Em André Parente, em diálogo com Katia Maciel (MACIEL, 2009), afirma-se que o dispositivo atua como um conjunto de relações a partir de elementos heterogêneos. Em dado momento uma formação pode se tornar dominante, sem deixar de permitir a incidência de linhas de fuga, atravessamentos distintos, de tal forma dominante. Assim, o cinema na rua pode ser considerado dispositivo na investigação pela forma como a experiência se constitui, em sendo múltipla e atravessada pela relação entre a cidade e o cinema.

Desde as primeiras salas, no início da experiência do cinema na cidade, ou antes, no burburinho da Rua do Ouvidor e da Cinelândia, há o grito dos anunciantes nas esquinas, os cartazes nos jornais com os espetáculos do dia, as paredes

finas dos armazéns, não podendo conter a incidência de luz. O público, entre curioso e assustado, toma seus assentos provisórios diante do “espetáculo”. Antes do posterior mergulho na atmosfera da sala que determinou a história do cinema por um século, havia sempre um atravessamento, uma luz aqui e ali, um som que escapava, o movimento constante dos transeuntes que não estavam ali para ver e ouvir o cinematógrafo, as bandejas de chopp nas exibições em restaurantes, os jogos concomitantes à projeção. Havia, mais do que tudo, o inusitado da cena. Como acostumar-se, inserir-se na configuração de uma sala de cinema padrão se não havia o costume, ou antes, não havia o espaço dedicado e o cinema era apenas uma hipótese de modernidade apresentada como um devir aos habitantes do Rio de Janeiro?

No desenvolvimento histórico, o cinema desenrolou-se como fenômeno sociocultural, forma de arte e, ao mesmo tempo, elemento técnico, sobre o qual já dialogamos nos pressupostos de Edgar Morin (2014) e Walter Benjamin (2012). Guardava, contudo, um ingrediente fundamental de magia, que dava e ainda dá ao projetor ligado diante dos olhos humanos um instante de expectativa e novidade diante do que se vai passar. Talvez pelo fato de mergulhar nas entranhas da realidade e trazê-la até o público, em fragmentos de tempo e espaço, materializados em câmera, luz e som. Talvez pelo uso de imagens, falando tão próximo ao inconsciente humano. Talvez por ter sido a primeira mídia de projeção de massa unindo som e imagem em sua experiência. O fato é, que a partir da mistura exata entre magia e técnica o cinema vai tecer a invisível teia de histórias, junto com o infinito universo tecnológico e subjetivo que reside por trás da tela e diante da tela também. Estendendo-se para além da sala escura e ocupando o espaço de forma criativa e coletiva, o cinema pode se tornar uma experiência de mundo. Assim, os participantes das atividades de cinema no corpus investigado nos parecem ocupantes de um espaço não definido previamente de corpos e sensibilidades, se deslocando em uma performance libertária. Ao vislumbrar as entranhas do dispositivo no corpus, verifico uma possibilidade outra, não só em modo de ver, mas como modo de refletir e agir. No cinema na rua o agir se torna modo de ocupação da cidade: político e igualmente sensível.

Por outro lado, se o cinema se constitui como forma de construir um sujeito da modernidade, o homo cinematographicus, assim o será, porque determinadas sensibilidades serão acionadas em um contexto social e outras serão silenciadas ou minimamente diminuídas. Por consequência, na problematização do dispositivo, será necessário compreender as linhas de força que o atravessam, historicamente. Não cabe, enquanto investigadores de fenômenos sociais, abarcar o cinema - em sua perspectiva de experiência sensível - apenas no que tem de libertário, mas também atravessado por forças igualmente emancipadoras ou de dominação. Assim, se a cidade do Rio de Janeiro foi e ainda é atravessada pelo imaginário do cinema, há também o silenciamento de espaços, territórios e vozes, para os quais a prática do lazer e as atividades culturais de determinado tipo (caso do cinema) não eram e ainda não são uma condição de possibilidade, por razões econômicas e/ou políticas. Logo, se o cinema atravessa um determinado espaço e se constitui como experiência sensível, será por envolver a escuta das múltiplas vozes que cercam a tal experimentação e a atuação na medida de ressignificar também as pessoas em sua forma de viver e ver o mundo. Expandir o cinema não seria assim inseri-lo em outro suporte, tampouco compreender que, a partir do momento em que as instalações artísticas absorvem a forma-cinema, ela se reconfigura em um outro patamar, gerando uma ruptura. Em

sua origem e além, o cinema sempre esteve, em alguma medida, sob dimensões do provisório, dialogando com espaços precários e reconfigurando-se em sua multiplicidade dimensional, atuando igualmente entre o viés da liberdade e da sujeição. Logo, se aqui dialogo com a perspectiva do cinema expandido será para entender os processos artísticos - caso da videoarte, das instalações e situações criadas na obra de arte - como contextos históricos, influenciadores do cinema atual, que em alguma medida auxiliaram a problematizar o dispositivo cinematográfico e seus modos de ver e viver o mundo. Fazer cinema então não pode estar encerrado em apenas três dimensões; é múltiplo. E a multiplicidade está na duração que o gesto tem. Ao se colocar ali, inteiro, na forma de suas emoções e gestos, o homem faz e é cinema. Deixamos o cinema restrito ao sétimo andar da arte, porque queremos enquadrá-lo em um espaço único de percepção e ciência, limitando-o como experiência. Contudo, ao se observar o cinema como performance, a sensibilidade que o atravessa permite transformar, em alguma medida, a um só tempo, o humano e o mundo. Em última instância o cinema, quando percebido como performance é o gesto de mover-se, colocar-se no mundo: olhar, corpo e sensibilidade. É preciso estar distraído para compreender e é nesse viés em que o filme narra sua história. É antes o tempo do imprevisível que traça a rota dos acontecimentos fílmicos; não enquanto obras de arte, mas enquanto atravessamentos, olhares por sobre o mundo. Um cinema feito de cidade, em corpos, fluxos e rituais. Uma cidade feita de imaginários e experiências, que coube ao cinema atravessar. Assim é o Cinema na rua, tal e qual se apresentou no percurso investigativo, cujas considerações serão delineadas a seguir.

Considerações finais

Como resultado da investigação foi possível entender a potência da experiência humana que se constrói na praça, no cinema na rua. Há um espaço de reunião e encontro, para fruir e refletir sobre a vida nas cidade. Além disso, a experiência reúne, um misto de espaço de debate com espetáculo circense, conservando um tanto de prosa e outro de poesia. Tal experiência multidimensional do cinema é resultado das camadas de som e imagem, misturadas ao fluxo da cidade pela ação humana. É justamente por conter o elemento humano que o cinema na rua não se limita a uma ou outra dimensão. Afinal, são as pessoas que são convocadas pelo som e imagem que ocupam as esteiras, que conversam entre si enquanto assistem aos filmes, que fazem a narrativa da tela alcançar a cidade. Por se tratar de um projeto periódico, o Cine Vila cria um hábito na ocupação da praça, provocando identificações e, em alguma medida, mudando o próprio fluxo do cinema, pois são os corpos que atravessam a tela, que provocam intervenções, que reorganizam continuamente a assembleia, através de suas performatividades. O Cine Giro apresenta as mesmas potências do Cine Vila no que tange à formação da assembleia, posto que, ao ocupar a rua, há, da mesma maneira que no Cine Vila, uma convocação do público que está ao redor, o que ocorre previamente à instalação do cinema na rua. Assim, dispor os equipamentos, esticar as lonas ou instalar as telas é prévio ao filme que passa. O cinema na rua está assim para além do filme que passa na tela, está na própria constituição da experiência cinematográfica em todas as suas nuances. Assim, instalar os equipamentos, dispor a tela e cadeiras, estender as lonas, escolher os filmes, colocar a caixa de som na praça é também criar uma condição de performatividade para o cinema na rua, pois a ocupação, seja qual for o espaço, pressupõe um atravessamento no cotidiano da cidade convidando os passantes a interromperem seu caminho e se inserirem na experiência do

cinema enquanto actantes. Uma vez tomando seus lugares, os participantes, agora actantes do Cine Giro, constituem uma performatividade pela circunstância de ocuparem um espaço de modo fluido, em movimentos em direção à praça e gerarem uma forma coletiva que entendemos como assembleia. O caráter político da forma que o cinema na rua constitui é fruto da reunião de pessoas na praça, do compartilhamento de uma experiência de cidade que se faz mais dos sons, afetos e imagens do que do cimento armado, dos espaços normatizadores, da ordem cotidiana que constitui a vida de todos os dias; e, principalmente, da dimensão sensível do cinema, cuja existência na tela e fora dela pressupõe um outro mundo para se viver, uma janela aberta para outras realidades. O que diferencia o Cine Giro do Cine Vila não é a potência da assembleia provisória enquanto forma e da performatividade enquanto gesto. Em ambos os casos, a ocupação política do espaço urbano ocorre e a forma da assembleia é muito semelhante. Os corpos, convocados pelo cinema, tomam a rua, sobem os muros, ocupam as calçadas, voltam-se para a tela e para a caixa de som. Se há alguma distinção – e afirmo que me interessa mais encontrar semelhanças do que diferenças – será pelo fato de o Cine Giro ocupar praças distintas em eventos individuais e o Cine Vila estabelecer uma relação duradoura com o lugar. Logo, em se tratando do objetivo de identificar se há modificação do espaço urbano na medida de se criarem experiência entre as pessoas e a rua através do cinema, é possível observar modificações na cidade a partir do cinema. Na criação de zonas autônomas temporárias ou espaços de manifestação cultural criados pela circunstância das performatividades e assembleias, a cidade se faz plural, visto que permite que outras formas de existência sejam dadas a ver. Ocupar um espaço, torná-lo público pela comunhão de corpos é possibilitar que ali existam experiências que sejam a em só tempo modificadoras de tempo e espaço, igualmente sensíveis e políticas. É da ordem do cinema na rua que seja tal relação estabelecida através de corpos e sensibilidades com a cidade e é com seus corpos que as pessoas modificam tal espaço, não somente criando formas políticas quando que se reúnem (cinema na rua como experiência política), mas oficiando o fluxo da cidade (cinema na rua como experiência de tempo e espaço). Além disso, o filme cria ritos do cinema na rua – como o público que assiste à tela luminosa, escuta o som e vê a imagem – porque há uma experiência sensível de corpo e alma que se torna possível, independente do espaço urbano. Ao comparar todas as sessões investigadas, o que identifico é que a potência de transformação está na forma como as pessoas se apropriam de tal experiência, interagem com ela e, a partir daí, produzem modificações na cidade, seja ocupando as ruas com cadeiras, debatendo assuntos polêmicos, subindo nos muros para assistir ao filme ou compartilhando um espaço em comum com outras pessoas, em uma existência social, um “nós”, que propõe uma escuta atenta da cidade e do mundo a partir do cinema na rua. Da mesma forma que as ruas são suporte material para a ação e igualmente conservam seu caráter poético, abrigando ritos, também o cinema o é, materializando outras narrativas, mas igualmente suscitando emoções e poesia, posto que ele é técnica e arte, magia e razão no espaço da cidade.

[1] <https://www.facebook.com/favelacineclube/>. Acesso em 06/01/2020

[2] https://www.facebook.com/pg/CineTaquara/about/?ref=page_internal. Acesso em 06/01/2020.

Referências

BENJAMIN, W.. Passagens de Walter Benjamin. TIEDEMANN, R; BOLLE, W.; MATOS, O. C. F. (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte:

- UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018
- CHARNEY, L.; SCHWARZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004
- FERNANDES, C. S.. *Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos*. In: Denise da Costa Oliveira Siqueira. (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação*. 1ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015, v. 1, p. 187-205.
- ____;HERSCHMANN, M. ; BARROSO, F.M. . *Corpo, cidade e festa: as performances do dissenso no carnaval de rua carioca*. *Ínterim (UTP)*, v. 24, p. 157-175, 2018.
- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: ED. EDUFBA, 2012.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ____. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- ____. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- ____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- MASCARELLO, F. (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas – SP: Papirus, 2006.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. (Tradução de Maura), 1997.
- ____. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- ____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- PARENTE, A. *La forma cine: variaciones y rupturas*. *Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, v. 1, p. 41, 2011.
- SENNETT, R. *Carne e a pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ____. *Construir e Habitar: Ética para uma cidade aberta*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SIMMEL, Georg. *Pont et Port*. *Cahier de l'Herne*. Paris: Ed. de l'Herne, nº 45, 1983.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1988.
- ____. *Antropológica do espelho: Uma teoria da comunicação linear e em Rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- ____. *A ciência do comum: Notas para o método comunicacional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 323pp.
- XAVIER, I. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983
- YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970

CiNEMAS
CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CADERNO.B
CINEMA E ESCOLA

Intertextualidade entre o Cinema de Terror e o Design de Moda

Guilherme Pinto

Universidade da Beira Interior, Portugal

João Barata

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior, Portugal

Guilherme Pinto

Designer de moda, recentemente concluiu o 2 ciclo de estudos em Design de Moda.

João Barata

Professor Auxiliar na ULHT, Doutorado em Design de Moda, investigador CICANT.

Luís Nogueira

Professor Associado na UBI.

Resumo

Sendo o terror um tema muito abrangente nas coleções de moda, este artigo foca-se na influência do cinema de terror na moda, sendo que analisa historicamente o uso de terror na moda. Estas referências utilizadas pelos Designers de Moda serão doravante chamadas de intertextualidade. O grande objetivo deste artigo é entender de que forma moda, cinema e terror se unem e como essa união acontece amiúde com relações intertextuais. Com este conhecimento foi criada uma coleção com inspiração nos filmes *Bride of Frankenstein* (1935), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *Rosemary's Baby* (1968), *The Wicker Man* (1973), *Carrie* (1976), *Suspiria* (1977), *The Shining* (1980), *The Hunger* (1983) e a personagem de Maila Nurmi, Vampira, personagem que foi criada pela atriz e que se tornou popular nos anos 50 com o seu próprio programa de televisão, *The Vampira Show* (1954-1955), e que mais tarde surge no filme *Plan 9 from Outer Space* (1959). Como resultado o estudo pretende contribuir para uma compreensão teórica, histórica e sustentada dos elementos escolhidos no design de moda para representarem elementos de terror. As metodologias foram de análise com uma forte base teórica, através de uma pesquisa bibliográfica em diversas fontes como livros, teses, artigos, entre outros. É pretendido analisar estes diferentes tópicos de forma a compreender a dimensão que o terror ocupa como influência para designers de moda aquando da criação de novos projetos.

Abstract

Knowing horror is greatly a thematic for fashion collections, this study focus on analyzing the history and how horror movies references appear in the collections of different designers. These references Fashion Designers use are intertextual processes. The main goal of the article is to understand how fashion, cinema and horror are connected throughout intertextuality. Afterwards, with the theoretical knowledge, costume reinterpretations were designed inspired by different movies, namely *Bride of Frankenstein* (1935), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *Rosemary's Baby* (1968), *The Wicker Man* (1973), *Carrie* (1976), *Suspiria* (1977), *The Shining* (1980), *The Hunger* (1983) and Vampira, the character Maila Nurmi created with great popularity during the 50s, afterwards transformed into a tv series *The Vampira Show* (1954-1955), latter appearing in *Plan 9 from Outer Space* (1959). As an outcome, it was possible to develop designs in fashion with proper justification supported by historical elements and intertextual interpretations regarding horror movies. The applied methodologies incorporated a strong analysis from the literature on books, theses and articles. These topics are meant to be analyzed to understand the dimension horror has on influencing fashion brand when designing new projects.

Introdução

Aquando da procura por inspirações para as novas coleções de moda, o universo cinematográfico aparece como referência várias vezes. O presente documento apresenta um estudo sobre a intertextualidade entre cinema de terror e design de moda, e é uma parte da dissertação de José Guilherme Pinto (2022), intitulada “Design de moda e cinema de terror - Intertextualidade na coleção *Scream Queens*” para a obtenção do grau de Mestre em Design de Moda na Universidade da Beira Interior.

Analisaram-se 9 (n=9) coleções com ligações intertextuais a filmes de terror, no intuito de construir uma base sólida para um trabalho empírico, no design da coleção *Scream Queens*. Para uma melhor fluidez da leitura, títulos dos filmes são apresentados sem aspas, e em itálico. À data da investigação não foram encontrados trabalhos desta natureza que justificassem as escolhas projetuais com base na intertextualidade de Piègay-Gros (2010).

Terror

O terror é um género que pode ser encontrado em várias manifestações artísticas ao longo da História. Segundo (Klinger 2015), livros como a Bíblia ou a Odisseia de Homero retratam a personificação de cenas de terror. Em 1549 é originalmente publicado o Belfador, o Arquidiabo de Nicolau Maquiavel; Shakespeare e Geoffrey Chaucer também escreveram histórias com fantasmas e bruxas. Durante o Iluminismo, o género do terror surge na literatura gótica, em oposição à corrente do pensamento racional, com grande enfoque na emoção, também devido ao próprio questionamento sobre a figura divina. Nesta corrente, a ação costuma desenrolar-se em torres, castelos, masmorras, ruínas ou igrejas e os enredos decorrem em torno de segredos, profecias ou maldições (Pinto 2022). Durante o século XIX aparecem as primeiras referências do género no cinema, nomeadamente em 1896, quando surge a primeira curta-metragem de terror com pouco mais de 3 minutos, a *Le Manoir Du Diable*. É possível identificar os elementos tradicionais do terror, nomeadamente a luta entre o bem e o mal (maniqueísmo), a religião, os fantasmas, os morcegos e os castelos. Na época de ouro de Hollywood (1920-1960), percebe-se que na Grande Depressão, que claramente atingiu a indústria cinematográfica, o terror tornou-se o género de cinema de excelência para combater os orçamentos limitados. Assim surgiram cenas filmadas com o nevoeiro natural da noite e o aproveitamento de cenários de filmes mais antigos. Ademais, para o género de filme de terror, conseguiam-se contratar atores menos célebres, com características menos estereotipadas e longe da beleza trabalhada.

Moda

O desenvolvimento de novas coleções no design de moda relaciona-se intimamente com a procura de temas e inspirações que, dentro das tendências, possam vir a resultar em produtos capazes de fazer salivar a própria imaginação e os compradores de moda (Barata 2012, 54; Jones 2005, 118). O universo de horror é muitas vezes tema de inspiração para os designers de moda. Formado por artes como a literatura, o teatro e o cinema, o terror formou uma estética própria que se torna apelativa trabalhar e usar como referência. Analisando especificamente a influência dos filmes de terror, é possível verificar que estes assumem um papel central na criação por parte de diversos designers de moda.

Alexander McQueen é uma ótima referência onde se encontra amiúde a influência do terror na moda. McQueen, durante a sua carreira, colocou diversas

vezes elementos de terror no seu trabalho. Construiu tanto a sua marca como a sua própria reputação com essa estética. Até 2010, ano do seu falecimento, a sua marca em nome próprio apresentou coleções que são referências e pedras angulares no estudo do design de moda com inspirações no terror (Stansfield 2015). Para a coleção da sua formação o tema de inspiração foi o famoso assassino “Jack, o Estripador”. Ao longo das diversas estações o criador inspirou-se em filmes como *The Birds* (primavera/verão 1995 e primavera/verão 2001), *The Hunger* (primavera/verão 1996), *The Shining* (outono/inverno 1999), ícones como Joana d’Arc (Outono/Inverno de 1998) e o convite para o desfile de 2005 assemelhava-se ao poster do filme *Vertigo* (“Alexander McQueen SPRING 1995 READY-TO-WEAR” 2015; “Alexander McQueen Spring 2001 Ready-to-Wear” 2000; “Alexander McQueen SPRING 1996 READY-TO-WEAR” 2015; “Alexander McQueen FALL 1999 READY-TO-WEAR” 2015; Stansfield 2015; “Alexander McQueen: ‘The Man Who Knew Too Much’ Invitation” n.d.)

As regências aos filmes ou elementos de terror podem ser feitas de diversas formas por via da intertextualidade.

Intertextualidade

Ainda que Bakhtin introduzisse a noção da intertextualidade literária (Kristeva 2005, 68), a criação do conceito é atribuída à filósofa, escritora e crítica literária Julia Kristeva nos anos 1970 (Souza Santos and Nobre 2019, 2).

Gérard Genette (Genette 2010) apresenta um estudo mais amplo de relações entre textos, que define por transtextualidade. O autor define cinco tipos de transtextualidade, de entre os quais a intertextualidade, que define como mais explícita na “co-presença entre dois ou vários textos” (Genette 2010, 14). Ao lado da intertextualidade Genette (2010) apresenta a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

Para o presente estudo, a intertextualidade é abordada à luz do trabalho de Piègay-Gros (2010) que se dedicou à compreensão da intertextualidade enquanto processo de produção de textos considerando a co-presença de outros textos, quer por ligação direta quer por derivação (Piègay-Gros 2010, 220; Souza Santos and Nobre 2019, 3). Considerando a co-referência/presença, a autora define que existem alusões e plágios; trata-se de uma forma implícita. De maneira explícita, destacam-se a citação e a referência.

O plágio acontece quando há uma utilização indevida da parte do trabalho de outrem. Este tipo de intertextualidade implícita é análoga à citação, que é uma intertextualidade explícita, considerando que no plágio o texto é utilizado como próprio e a propriedade de origem não é referenciada. Segundo Piègay-Gros o nível de gravidade relativa ao plágio é proporcional à quantidade e repetição da apropriação (Piègay-Gros 2010, 224).

Na alusão há uma ligação não literal mas subtil entre textos, há uma indicação, reconhecível (ou talvez não) por quem interpreta, de outros textos. (Piègay-Gros 2010, 226). É um processo discreto, feito de uma forma quase impercetível e com base em conexões.

A citação é uma forma de intertextualidade sobejamente reconhecível. Consiste na utilização de ideias de outros textos, que se assumem de outros, com a abertura e fecho de aspas, seguido da indicação da proveniência do texto apresentado. Apesar de poder contribuir para quebra na fluidez do texto, as citações ajudam, em parte, a reforçar ideias.

A referência é outro processo explícito de intertextualidade. Aqui não se utilizam direta nem especificamente outros textos, apenas se remete o leitor para outra obra.

De acordo com Allen (2000, p. 174), a intertextualidade pode ser aplicada aos estudos das áreas de produção cultural, porque a ideia do texto está intimamente relacionada com as ideias do signo e da semiótica de Saussure, aquilo que está por algo (*aliquid stat pró aliquo*).

Moda e Intertextualidade com Cinema e Cinema de Terror

De acordo com a proposta de Celaschi et al. (2008, p. 540), o design tem um valor, uma função, um significado e uma forma. No campo da moda existe uma relação estreita entre estes quatro pilares e a vertente comunicação. Tal como antecipado, os designers de moda inspiram-se frequentemente no universo do terror, e em específico no cinema de terror, para as propostas das novas coleções.

Analisando as relações de intertextualidade entre moda e cinema a partir de Piègay-Gros, é possível verificar-se a validade dos conceitos anteriormente apresentados.

O plágio pode ocorrer quando um designer plagia um figurino de um filme sem referenciar o seu autor. A alusão também está presente uma vez que é frequente os designers se inspiram num filme, mas não demonstram de forma explícita que o fazem, podendo inspirar-se apenas numa paleta de cores ou na silhueta de algum figurino, como faz exemplo a coleção da Rodarte de 2008 Outono/Inverno (Borrelli-Persson 2008) cuja inspiração é o filme *A Tale of Two Sisters* (2003) sem, no entanto, existir nenhum elemento na coleção que remeta diretamente para o filme. A citação ocorre quando, por exemplo, é feito o uso de estampados de cenas de filmes como ocorre na coleção de Outono/Inverno 2013 da marca The Blonds (Staff n.d.), na qual se encontram estampadas as caras das personagens Marion Crane e Jack Torrance dos filmes *Psycho* (1960) e *The Shining* (1980). Por fim, a referência é encontrada em casos em que os figurinos de filmes são usados como inspiração para a criação de uma coleção, como aconteceu em 2006 na coleção de outono/inverno de Junya Watanabe (Phelps 2006) com a apresentação de máscaras muito provavelmente referentes ao filme *Hellraiser* (1987).

De forma a justificar a aplicação dos conceitos de Piègay-Gros (2010) no desenvolvimento e proposta da coleção *Scream Queens*, foram analisados 9 desfiles (n=9) com coleções que fazem o uso de intertextualidade de terror na moda, a saber Alexander McQueen - primavera/verão 1995 e primavera/verão 1996, Gareth Pugh- outono/inverno 2007 e primavera/verão 2013, Christopher Kane- primavera/verão 2013, Olympia Le-Tan- outono/inverno 2017, Calvin Klein- primavera/verão 2018, Prada- outono/inverno 2019 e MSGM- outono/inverno 2020 (Pinto 2022, 48–59), cujo resultado está presente na tabela 1.

Desfile	Filme	Relação Intertextual	Manifestação da relação intertextual no design de moda
Alexander McQueen - primavera/verão 1995	<i>The Birds</i> (1963) de Alfred Hitchcock	.Alusão	.Alusão feita com o padrão de pássaros em bando

Alexander McQueen - primavera/verão 1996	<i>The Hunger</i> (1983), de Tony Scott	.Alusão .Referência	.Alusão pela tipologia de peças da coleção; .Referências pela utilização do vermelho que representam as cenas com sangue e os buracos que fazem referência à fome insaciável da personagem de Catherine Deneuve
Gareth Pugh- outono/inverno 2007	<i>The Wicker man</i> (1973) de Robin Hardy	.Alusão	.Alusões feitas através das silhuetas que remetem aos figurinos da população da ilha e com silhuetas mais retas e rígidas que são alusões ao boneco de madeira que servia de oferenda, apresentando
Gareth Pugh- primavera/verão 2013	<i>The Wicker man</i> (1973) de Robin Hardy	.Referência	.Estampa com a estrela de 6 pontas em referência ao cruzamento das espadas e a utilização de máscaras com referências ao ambiente pagão.
Christopher Kane- primavera/verão 2013	<i>Frankenstein</i> (1931) de James Whale	.Citação .Referência .Alusão	.Citações através da estampa da figura do monstro Frankenstein; .Referências pela apresentação de retângulos pretos nas peças de vestuário a representarem a suturas e do corpo do protagonista; .Alusões com casacos com volume que indicam o corpo volumoso de Boris Karloff.
Olympia Le-Tan- outono/inverno 2017	<i>Vertigo</i> (1958), <i>Psycho</i> (1960) e <i>Dial M for Murder</i> (1954) de Alfred Hitchcock	.Citação .Referência .Alusão	.Citações através da estampa de nomes e frases dos filmes nos artigos de vestuário e acessórios; .Referência à cena do <i>Psycho</i> com a apresentação de uma estampa com uma faca, uma mancha vermelha e um chuvaireiro; .A alusão é apresentada nas silhuetas e cores nomeadamente da personagem interpretada por Kim Novak em <i>Vertigo</i> .
Calvin Klein- primavera/verão 2018	<i>Carrie</i> (1976), <i>Rosemary's Baby</i> (1968), <i>The Shining</i> (1980) e <i>Rear Window</i> (1954).	.Referência .Alusão	.Referências ao filme <i>Carrie</i> mais especificamente, ao momento em que a protagonista é banhada em sangue; .Alusões ao filme <i>The Shining</i> . Calvin Klein apresentou um coordenado com uma paleta de cores muito idêntica a um figurino usado no início do filme pela atriz Shelley Duvall
Prada- outono/inverno 2019	<i>Bride of Frankenstein</i> (1935)	.Referência .Citação	.Referências usadas são partes conhecidas do filme, como as ilustrações de trovões sendo que no filme é através destes que as criaturas ganham vida; .Citações com estampados de ilustrações do casal de monstros protagonistas

MSGM- outono/inverno 2020	<i>Deep Red</i> (1975), <i>The Cat O' Nine Tails</i> (1971), <i>Suspiria</i> (1977) e <i>Phenomena</i> (1985)	.Citação .Alusão	.Citações estão presentes ao longo da coleção em diversas peças estampadas com cenas dos filmes e com os posters destes .Alusão está presente na paleta de cores da coleção, que remete muito aos tons vibrantes e coloridos que Dario Argento coloca nos seus filmes, mesmo estes sendo de terror
---------------------------	---	---------------------	---

Tabela 1 – Análise dos tipos de intertextualidades segundo Piègay-Gros em 9 coleções de moda.

A partir da análise efetuada na tabela 1. conseguiu-se entender de que forma os designers de moda fizeram uso da intertextualidade para ser aplicada nas coleções de vestuário; ademais percebeu-se que o plágio não foi encontrado nas coleções dos casos mencionados na tabela. A alusão surge frequentemente com o design da forma das peças de vestuário, com a sua silhueta, tipologia e volumetria. Destaque-se a utilização de estampas, comumente relacionadas com as referências, como alusão na coleção de McQueen primavera/verão 1995. De forma menos abstrata que os pássaros de McQueen (primavera/verão 1995), a utilização de estampas destaca-se amiúde como uma forma de referência, quer em detalhes como os trovões na coleção da Prada no outono/inverno 2019, quer com as suturas de Frankenstein (1931) na coleção de Christopher Kane- primavera/verão 2013. No que toca à citação, entendeu-se que era aplicada com a estampagem das figuras dos filmes, dos nomes dos filmes e as imagens de comunicação dos filmes citados (e.g., posters).

Desenvolvimento da coleção de Moda *Scream Queens*

A coleção é denominada de *Scream Queens* em homenagem às mulheres/atrizes que fazem parte do universo de terror e que protagonizam as obras escolhidas para aplicação dos conceitos da intertextualidade. Na coleção cada coordenado evoca um filme diferente, apresentando assim uma variedade significativa de tipos de terror como inspiração para a coleção; há uma compilação de filmes com diferentes estéticas e épocas da história do terror cinematográfico.

A intertextualidade é um aspeto fundamental do processo criativo, sendo a coleção construída com base em elementos narrativos e estéticos dos filmes, sob a forma de citação, referencia ou alusão

A coleção da figura 1. está organizada de acordo com a ligação entre coordenados, assegurando assim uma relação entre estes, seja pela cor, pela forma ou pela estética geral do trabalho. A coleção começa com os coordenados em tons de preto e cromaticamente mais pesados, mudando progressivamente até aos coordenados de tons vermelhos, e encerrando com os de tom branco.



Figura 1 – Alinhamento da coleção *Scream Queens* (Pinto 2022, 64)

Da esquerda para a direita, o coordenado 1 na figura 2. é inspirado no filme *The Wicker Man*. No desenvolvimento criativo do coordenado utilizou-se a intertextualidade para sugerir uma alusão com a capa e o animal presente na

cena final onde um figurante surge em cena com uma capa comprida e uma máscara de peixe.



Figura 2 – detalhes coordenado 1 (Pinto 2022, 65)

O coordenado número 2 foi inspirado no filme *The Birds* de Hitchcock e, através de alusões são introduzidos os elementos dos corvos, como o bico no decote e as carras que, estrategicamente colocadas na cintura, dão a ideia de agarrar a utilizadora (figura 3).



Figura 3 – detalhes coordenado 2 (Pinto 2022, 66)

O terceiro coordenado é inspirado na Vampira e, em termos intertextuais, apresenta referências a diversas peças que a atriz usou enquanto encarnava a sua personagem. O seu traço mais conhecido era a cintura fina e as ancas largas, facto que foi transposto para a peça. No processo de construção do coordenado 4 utilizou-se a intertextualidade com referências ao filme *The Hunger*; tem uma referência ao filme na zona do decote onde o vermelho é na cor do sangue e que remete à cena final do filme. O coordenado 5 (figura 4) foi inspirado no *Rosemary's Baby*, fazendo-se uso de duas alusões, a primeira no tipo de peça de vestuário que a personagem veste na cena em que é drogada e uma seita satânica coloca no seu ventre o filho do diabo, e a segunda alusão são os olhos do diabo (na zona do peito) que aparecem durante breves segundos.



Figura 4 – detalhes coordenado 5 (Pinto 2022, 69)

O coordenado seguinte apresenta alusões ao filme *The Shining* tanto na forma do corpete que é inspirado na porta que a personagem de Jack Nicholson parte com um machado e as luvas em forma pontiaguda nos ombros fazem alusão à madeira partida. A saia vermelha é uma alusão à imagem da abertura das portas do elevador e inundação do corredor com sangue (figura 5).

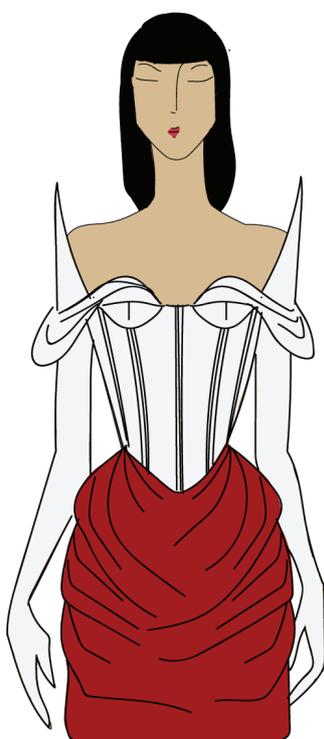


Figura 5 – detalhes coordenado 6 (Pinto 2022, 70)

O coordenado 7 na figura 1 é inspirado no filme *Psycho*. No desenvolvimento criativo do coordenado utilizou-se a intertextualidade na alusão e na referência. O corpete em tom de pele é uma alusão à nudez da personagem durante

a icônica cena do banho e a saia vermelha uma alusão e referência à cortina de banho e o vermelho do sangue. Existe uma referência no chapéu em forma de lâminas com sangue, proveniente da cena mencionada. O coordenado 8 é inspirado no filme *Carrie* e apresenta uma referência nas partes vermelhas do coordenado que são uma menção ao sangue em que a personagem está coberta. O penúltimo coordenado, ampliado na figura 6 é inspirado no filme *Suspiria*; o *draping* vermelho sobre a peça é uma referência ao sangue da personagem e o alfinete ao peito, em forma de coração com um buraco, é uma alusão à facada que a personagem sofre no próprio coração. O lenço ao pescoço da figura no coordenado 9 é uma alusão ao enforcamento.

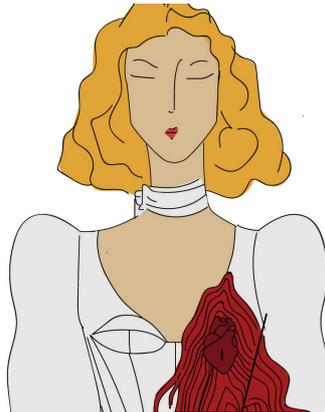


Figura 6 – detalhes coordenado 9 (Pinto 2022, 73)

O coordenado 10 foi inspirado na *Bride of Frankenstein*. Em termos intertextuais, aplicaram-se duas referências, o turbante preto com um pin em forma de onda na lateral que é uma referência ao cabelo da personagem e as luvas com as laterais fechadas com cordas são uma referência às suturas que a personagem tem ao longo do corpo (Pinto 2022).

Conclusão

A partir desta análise de observação, suportada pelo visionamento dos filmes, resumida na tabela 1., consegue-se afirmar que há uma relação intertextual implícita e explícita entre o cinema de terror e o design de moda. As definições de Piègay-Gros (2010) foram pertinentes e auxiliaram na estruturação da análise, considerando válida a sua aplicação em áreas não literárias, na esteira do referido por Allen (2000, p. 174).

Com toda a informação recolhida e estudada, propôs-se de forma fundamentada a coleção de moda *Scream Queens*. Este trabalho de design de moda assentou numa metodologia para a criação de artigos para o setor moda. A utilização da intertextualidade para justificar as escolhas de design em moda constitui uma ferramenta inovadora.

Bibliografia

- “Alexander McQueen: ‘The Man Who Knew Too Much’ Invitation.” n.d. Accessed June 20, 2022. <https://www.rrauction.com/auctions/lot-detail/343473506160443-alexander-mcqueen-39-the-man-who-knew-too-much-39-invitation/?cat=216>.
- “Alexander McQueen FALL 1999 READY-TO-WEAR.” 2015. Vogue. 2015. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen>.
- “Alexander McQueen SPRING 1995 READY-TO-WEAR.” 2015. Vogue. 2015. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1995-ready-to-wear/alexander-mcqueen>.
- “Alexander McQueen SPRING 1996 READY-TO-WEAR.” 2015. Vogue. 2015. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1996-ready-to-wear/alexander-mcqueen>.

-mcqueen.

"Alexander McQueen Spring 2001 Ready-to-Wear." 2000. Vogue. 2000. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2001-ready-to-wear/alexander-mcqueen>.

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203131039>.

Barata, João A. B. 2012. "Design de Moda e / é Comunicação: O Desenvolvimento de Um Objecto Mutável." Universidade da Beira Interior.

Borrelli-Persson, Laird. 2008. "Rodarte Fall 2008 Ready-to-Wear." Vogue. 2008. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/rodarte>.

Celaschi, Flaviano, Angela De Marco, Elena Formia, C Germak, Alessandro Deserti, Ilaria Bedeschi, Giuseppe Lotti, et al. 2008. "Design Culture: From Product to Process. Building a Network to Develop Design Processes in Latin Countries." In *Changing the Change - Design, Visions, Proposals and Tools*, edited by Carla Cipolla, 534-45. Turin, Italy.

Genette, Gérard. 2010. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Viva Voz. Belo Horizonte: Extratos traduzidos por Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Mirian Vieira.

Jones, Sue Jenkyn. 2005. *Fashion Design: O Manual Do Estilista*. Barcelona: Gustavo Gili.

Klinger, Leslie S. 2015. *In the Shadow of Edgar Allan Poe: Classic Tales of Horror, 1816-1914*. Pegasus Crime.

Kristeva, Julia. 2005. *Introdução à Semanálise*. 2a edição. São Paulo: Perspectiva S.A.

Phelps, Nicole. 2006. "Junya Watanabe Fall 2006 Ready-to-Wear." Vogue. 2006. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2006-ready-to-wear/junya-watanabe>.

Piègay-Gros, Nathalie. 2010. "Introduction À l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996." In *Revista de Estudos Sobre Práticas Discursivas e Textuais*, Ano 3:220-44. Traduzido por Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe: Intersecções, Traduzido por Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe.

Pinto, J. Guilherme. 2022. "Design de Moda e Cinema de Terror - Intertextualidade Na Coleção Scream Queens." Universidade da Beira Interior.

Souza Santos, José Elderson de, and Kennedy Cabral Nobre. 2019. "Intertextualidades Explícitas e Intertextualidades Implícitas." In *Signótica*, 31:1-28.

Staff, Style Wylde. n.d. "New York: The Blonds Fall 2013." *Style Wylde Magazine*. Accessed June 20, 2022. <http://www.stylewylde.com/runway/2013/2/12/the-blonds-fall-2013>.

Stansfield, Ted. 2015. "Alexander McQueen's Most Dark and Twisted Moments." *Dazed Digital*. 2015.

Crescimento de lembrança de marca através de ações de product placement: um estudo baseado em ações da Audi no filme Homem de Ferro

José Estevão Favaro

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Marcelly Santos Galvão

Universidade Presbiteriana Mackenzie - Brasil

José Estevão Favaro

José Estevão Favaro é doutor em Educação, Arte e História da Cultura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, é professor do ensino superior; pesquisador; psicólogo; especialista em marketing e publicidade e propaganda, com maior foco na área de mídia, na qual trabalhou e trabalha há mais de 30 anos, tanto em agências de comunicação como em veículos de comunicação. É o líder do grupo de pesquisa: Mídia, Sociedade, Comunicação e Educação. Este artigo é resultante da orientação de uma monografia, ligada ao grupo de pesquisa e, apresentado como trabalho de conclusão de curso pela co-autora.

Marcelly Santos Galvão

Marcelly Santos Galvão é graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo apresentado monografia orientada por José Estevão Favaro e, ligada a seu grupo de pesquisa: Mídia, Sociedade, Comunicação e Educação. A pesquisa esteve voltada para ações de product placement desenvolvidas pela marca Audi, no filme Homem de Ferro 1, foco de interesse, pesquisa e trabalho extra academia.

Resumo

Este artigo, desenvolvido a partir de um trabalho de conclusão de curso de graduação de Publicidade e Propaganda, tem como objetivo demonstrar como ações de product placement, veiculadas através do meio cinema, podem ser impactantes no público alvo, estabelecendo envolvimento emocional com a marca. Para obter este tipo de entendimento foi desenvolvido um estudo de caso da marca Audi, que se utilizou desta forma de comunicação no filme Homem de Ferro 1, personagem ícone do universo da Marvel, sendo um dos Vingadores. A análise envolveu as ações utilizadas no meio de comunicação, bem como o tipo de mensagem que se pretendia passar para os possíveis consumidores, ou não, da marca. Foi abordado, ainda, um estudo do personagem e a forma como ele se relaciona com a marca. A conclusão a que se pode chegar é que o objetivo de veiculação proposto – aumento da lembrança da marca - foi alcançado, principalmente nos Estados Unidos, em função do perfil de público. Para o público brasileiro pesquisado, essa relação se mostrou um pouco diferente, devido a diversas razões, conforme exposto na conclusão do estudo.

Palavras-chave: Audi, Cinema, Homem de Ferro, Marca, Product Placement.

Abstract

This article, developed through a completion of course work in an advertisement graduation course, aims to demonstrate how product placement actions, broadcasted through movie theaters, can be impactful to the target, establishing emotional involvement with the brand. To obtain this kind of understanding was developed a case with the Audi brand, that used this type of communication in the Iron Man 1 movie, iconic character from the Marvel Universe, being one of the Avengers. The analysis involved the actions utilized in this medium, as well as the type of message that was meant to impact the possible consumers. The conclusion that can be reached is that the purpose of this placement – Brand recall -, was achieved, mainly in the United States, based in the target profile. For the brazilian target, this relationship has shown itself a little bit different, due to many reasons, as exposed in the study conclusion.

Keywords: Audi, Brand, Cinema, Iron Man, Product Placement.

Introdução

Ao observar o cenário dos meios de comunicação na era digital, nota-se que o crescimento e solidificação das redes sociais, foi um marco importante na área. Entretanto, somos levados a pensar se todas as campanhas devem contar com sua utilização. Faz-se necessária uma reflexão sobre o uso de alternativas, ou não, às redes sociais, como é o caso da mídia digital e da mídia off-line, desde que sejam eficientes e criativas, de forma a integrar seus veículos e diferentes ações no cotidiano do entretenimento, como é o caso do *product placement*.

Sua definição, como formato a ser estudado, foi feita pelo fato deste possuir grande relevância, visto que suas ações proporcionam maior envolvimento emocional, permitindo que a marca ou produto em questão receba maior visibilidade e valorização.

Para o desenvolvimento do estudo, foi feita uma análise sobre esse tipo de tática bem como o estudo de conceitos que foram apropriados e que estão presentes tanto na marca Audi, bem como no universo Marvel, através do personagem Homem de Ferro, que é o caso da tecnologia (que colaborou em questão da estratégia de campanha desenvolvida que contou com a aproximação entre empresa x cliente). Na estratégia da Audi se mostrou totalmente viável a utilização do Homem de Ferro, pois o personagem se rodeava dos produtos tecnológicos, e é justamente essa mensagem que a marca automobilística procura passar ao público ao se posicionar no mercado - o quanto ela é tecnológica.

Loren Angelo, vice-presidente de marketing da Audi da América afirma:

Quando lemos o roteiro de Homem de Ferro, ele era alguém que se fez sozinho. Ele utilizou tecnologia e um certo nível de inteligência pessoal para criar grandes coisas. Foi uma combinação perfeita para a Audi porque é exatamente o que fizemos com nossa marca. (FORBES, 05/NOV/2021)

A partir do exposto, foi definido como objetivo principal do estudo compreender o resultado da relação estabelecida entre o personagem e a marca, através do uso de ações de *product placement*. Para melhor desenvolvimento da pesquisa, buscou-se primeiramente entender como o público reagiu à forma de comunicação; também como o público brasileiro, mais especificamente o residente na cidade de São Paulo, obteve lembrança da ação da marca realizada no filme; e por consequência, à partir dessa compreensão, entender se o público teve maior lembrança do produto em questão.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho, foi a partir de revisão bibliográfica para explicar alguns conceitos de propaganda e comunicação utilizados; quantitativa através de questionário fechado, pelo fato de trazer maior precisão, onde não há espaço para respostas abertas e longas, conforme afirma Martino (2018, p. 104): “A pesquisa quantitativa procura reduzir as incertezas e ambiguidades, permitindo ver uma situação com recortes fechados”; e de caráter exploratório, cuja principal característica é a informalidade, flexibilidade e criatividade, de acordo com Samara e Barros (2002).

Desenvolvimento

Publicidade e conexões: entretenimento e *product placement*

Alguns conceitos de propaganda, ligados principalmente a *product placement* serão destacados no presente estudo, bem como um breve recorte sobre a história da propaganda e como ela se beneficiou com os avanços tecnológicos,

assim como sua aplicação, para que se tenha uma visão geral sobre o tema.

Dentro da história da propaganda, pode-se ressaltar que a forma de comunicação sempre esteve baseado em chamar a atenção do público, desde os primórdios, sendo que no início, de forma precária e com baixo alcance, uma vez que não tinha a tecnologia a seu favor. De acordo com Favaro (2005), os primeiros registros históricos que se conhece, nos dão notícia de que arqueólogos que trabalharam ao redor do Mar Mediterrâneo descobriram escritos do tipo: Romanos pintavam as paredes para anunciar lutas dos gladiadores; fenícios pintavam figuras promovendo seus artigos em rochas ao longo das rotas mais movimentadas; uma pintura numa parede de Pompéia louvava um político e pedia votos para o povo; entre outros achados. O autor complementa que:

Pode-se dizer que, desde os primórdios dos assentamentos humanos, a propaganda já era praticada, visto que um camponês poderia levar para o seu povoado, em sua carroça, produtos como frutas, e trocar, por exemplo, por agasalhos vendendo o restante a quem tivesse interesse e necessidade, mediante uma oferta que era anunciada por meio de gritos e gestos. (FAVARO, 2005, p. 47/48).

Foi por volta de 1440, com a criação da imprensa, que a propaganda teve seu impacto ampliado, e com isso, o mercado começou a consolidar a indústria criativa, com a criação de “símbolos culturais representativos de suas marcas fazendo com que induzisse comportamentos, ódios, amores e manias em seu público” (FAVARO, 2005, P. 49).

No século XIX a publicidade foi considerada como a “alma do negócio”, com a era industrial nos Estados Unidos e a produção de mercadorias, e consequentemente, a necessidade de educar o público a consumir esses produtos. Desde então, que a propaganda se faz presente no nosso dia a dia, se encaixando nas mais variadas formas, e tendo o entretenimento como maior local de crescimento.

Vestergaard e Schroder (2000) observam que, o contexto social e institucional em que se situa a propaganda atualmente, definiu-se apenas no final do século XIX e começo do século XX com as mercadorias produzidas em massa, mercado de massa atingido através de publicações de massa, cuja fonte de renda mais importante é a propaganda.

É possível ressaltar a força da comunicação visual e audiovisual, através do filme dirigido por Michael Gracey – “O Rei do Show” (2017), que conta a história de P.T. Barnum, *showman* e fundador do circo, que atraía as pessoas para suas exibições através de cartazes impressos, bem como a divulgação através de sua própria voz, gritando aos transeuntes as atrações do circo, provocando desta forma a curiosidade das pessoas, divulgando campanhas que chamavam o público para os “impressionantes” espetáculos a serem apresentados como: ‘o homem mais tatuado do mundo’, ‘o homem mais gordo do mundo’, etc. Entre altos e baixos e muitas emoções, o filme deixa claro ao espectador, a grande influência que uma publicidade visual possui.

Através da comunicação audiovisual apresenta-se uma maior conexão entre filme e personagem, impactando por um lado o espectador através do apelo emocional provocado pelo som, imagem e movimento e, por outro, pela própria história na qual está inserido o personagem, seja ele um vilão (como a Malévola, 2014 – Dirigido por Robert Stromberg) ou um músico (como o filme Somos tão jovens, 2013 – Dirigido por Antonio Carlos da Fortuna).

Dessa forma, o tipo de comunicação utilizada impacta a forma com a qual cada

marca irá divulgar seus produtos para o público alvo, buscando, atualmente, não fazê-lo de forma tão agressiva e invasiva, onde acaba por interromper a programação da pessoa, mas, sim com intenção de fazer com que o público tenha melhor relacionamento com a marca e possa senti-la como parte integrante de seu entretenimento.

Com a popularização da internet, à partir principalmente, no caso do Brasil, dos anos 2006, o consumidor adquiriu mais força, pois, além da televisão, passou a consumir as redes sociais, e, um pouco depois, a partir de 2011, os serviços de *streaming*, tais como Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Disney+ entre outros, e com isso, foi possível trazer o cinema para sua casa, e assim, consumir os variados filmes e séries através da TV, tablets ou dos *smartphones*.

Com esse tipo de inserção e também ao fácil acesso a diversos meios, houve uma significativa mudança no comportamento do consumidor, que passou a ser cada vez mais exigente com os tipos de comunicações, em função das saturações de informações já recebidas. Conforme Donaton (2007, p. 21):

O que está em jogo não é nada menos que a reinvenção do negócio da comunicação do marketing, e para isso é necessária uma mudança total de mentalidade, de um modelo baseado na intrusão a um modelo estruturado no convite e na sedução do consumidor.

Para tanto, os profissionais da publicidade, mais especificamente profissionais focados em estratégia de mídia, buscaram táticas relacionadas a gerar atenção dos consumidores de audiovisuais, nos primeiros segundos da visualização, com a intenção de criar estrutura atrativa para esse público das redes digitais e, para não interromper a programação.

Considerando que o cinema é uma experiência cativante e única, o mercado cinematográfico busca não apenas o sucesso de bilheteria, mas a atenção do público para essa experiência, através de qualidade, criatividade e originalidade de seus conteúdos. Também os *streamings* levam experiência do filme cada vez mais próximo ao telespectador, que por mais que não viva a experiência do cinema, é facilitada a forma com que receba esse conteúdo cinematográfico, o que levou a muitos publicitários à oportunidade de investir e aprimorar cada vez mais as estratégias como o *product placement*.

Conexões entre marca e público alvo no *Product Placement*

Para qualquer idealização de campanhas publicitárias, o profissional precisa estudar e entender comportamentos e hábitos de seu público, o que torna possível criar estratégias que levem a uma maior identificação e permite o reconhecimento através de seu estilo com uma marca ou um personagem de um filme.

Entretanto, a publicidade também pode influenciar nos hábitos de consumo e motivar a compra de produtos ou serviços. Tendo em vista essas características, a estratégia do *Product Placement* consegue realizar conexões e relações entre a marca e o público alvo.

Conforme o site Ludovic.com.br (09/07/2021), *product placement* não é uma novidade, mas ganhou novas possibilidades com o ambiente digital, e exemplifica com o filme 'Náufrago' de Robert Zemeckis, com Tom Hanks como protagonista, onde aponta que além da FedEx, que faz parte do roteiro, desde o início, a bola de vôlei da marca Wilson 'atua' como personagem coadjuvante.

Essa estratégia foi tomando força na medida que foi percebido a multiplicidade

de oportunidades de inserção de um produto ou marca dentro do universo de entretenimento, e portanto, este tipo de ação está recebendo cada vez mais investimento e sendo utilizada pelas empresas anunciantes.

O *product placement* possui a característica de que pode ser sutil, para obter a presença da marca ou produto no roteiro, pois permite que ela seja percebida como algo legal e não como algum 'intruso' que esteja atrapalhando o lazer do telespectador.

Dessa forma, a cena na qual o produto é inserido ocorre normalmente, e o produto se torna parte do contexto, como cenário ou como parte do uso de um personagem fictício.

Como exemplo, podemos destacar algumas aplicações deste tipo de prática, como se observa na figura 1, o visual ou *Screen Placement*, que ocorre quando a marca é apenas mostrada na tela, não tendo nenhum tipo de relação entre personagem ou roteiro, durante o vídeo é possível notar algumas marcas em meio à cena. No caso do exemplo, é possível notar no videoclipe 'Disk Me - Pablo Vittar' a inserção de algumas marcas durante o vídeo :



Figura 1 - Product Placement visual: "Quem Disse Berenice" em Disk Me - Pablo Vittar (Fonte: Youtube, 09/07/2021).

Outra aplicação para esta prática é o verbal, ou *Script Placement*, onde o produto é mencionado durante a cena. Sua inserção é mais comum em novelas, onde se faz uma pequena pausa no drama para que a mensagem do anunciante seja transmitida.

Por fim, a aplicação da prática integrada, *Plot Placement*, que é considerada a forma mais completa do *product placement*, onde o produto ou marca faz parte da história. Essa forma é mais comum nos meios cinematográficos, como por exemplo, o uso da marca Eggo na série Stranger Things, em que a personagem Eleven, interpretada pela atriz Millie Bobby Brown, demonstra grande apreciação pelo produto, tanto no consumo como na fala da personagem.

Conforme o site Liveareacx.com (09/07/2021), o sucesso da inserção do produto na série, gerou campanha com a própria personagem nas embalagens, como podemos observar na figura 2:



Figura 2 - À esquerda, cena da série Stranger Things, Eleven e o produto Eggo; e à direita, embalagem do produto Eggo. Fonte: Liveareacx.com (09/07/2021).

Audi, Marvel e o vínculo com o personagem Homem de Ferro.

De acordo com Perez (2011), na identificação entre público e personagem, o espectador se 'transporta' para dentro da história, como se ele próprio fosse o personagem. E é por meio deles que o público passa a sentir uma emoção mais intensa através da grande experiência que é o cinema.

Entretanto, o personagem não precisa necessariamente se parecer fisicamente com o espectador, mas precisa apresentar uma potencialidade que o leve a acompanhá-lo.

Esse 'laço' entre público e personagem, levou as marcas notarem um caminho para estabelecer um relacionamento entre seu nome/produto, pois a admiração do público pode levar ao desejo pelo produto usado pelo personagem do filme.

Conforme Aaker *apud* Perez (2011, p. 38): "Se os consumidores tiverem um sentimento forte em relação a uma personalidade, provavelmente criarão percepções favoráveis acerca de produtos, marcas ou organizações com os quais aquela personalidade está associada".

No caso do presente estudo, foi escolhido o vínculo do personagem Homem de Ferro, com a marca Audi, pois essa conexão da marca com o universo da Marvel, teve início em 2008 com a criação da MCU, através do filme Homem de Ferro, com direção de Kevin Feige (grande fã dos quadrinhos) e trouxe a 'essência humanizada' do herói dos quadrinhos para os cinemas. Como observa Christian Sylt (05/10/2021), durante o filme, o espectador pode perceber ou reconhecer locais familiares, o que o torna mais próximo do herói humano como qualquer um, e não como um ser invencível de outro planeta. Com isto, conforme o autor, o público cria um afeto emocional ao protagonista, Tony Stark.

O personagem do filme em questão, é rico, gênio inventor e filantrópico, ligado à tecnologia, e, no filme precisava de um veículo elegante, esportivo e tecnológico. Recorreram a Audi, que estreou seu modelo Audi R8 Coupé, que rapidamente alcançou a fama quando o personagem foi visto na tela utilizando esse carro.

Diversas ações entre ambas as marcas, no caso, Audi e Marvel, foram trabalhadas em função dessa parceria, tais como teasers especiais, campanhas comerciais com foco em tecnologia, e como exemplo, as marcas lançaram uma revista em quadrinhos digital, chamada de 'Avengers: King of Road', (figura 3), com interatividade com os fãs, que puderam participar na criação final de cada capítulo e customizar o veículo que Tony Stark utilizava com concursos para a escolha do melhor resultado. Essa ação aconteceu apenas nos Estados Unidos

(Marvel.com, 10/06/2021).

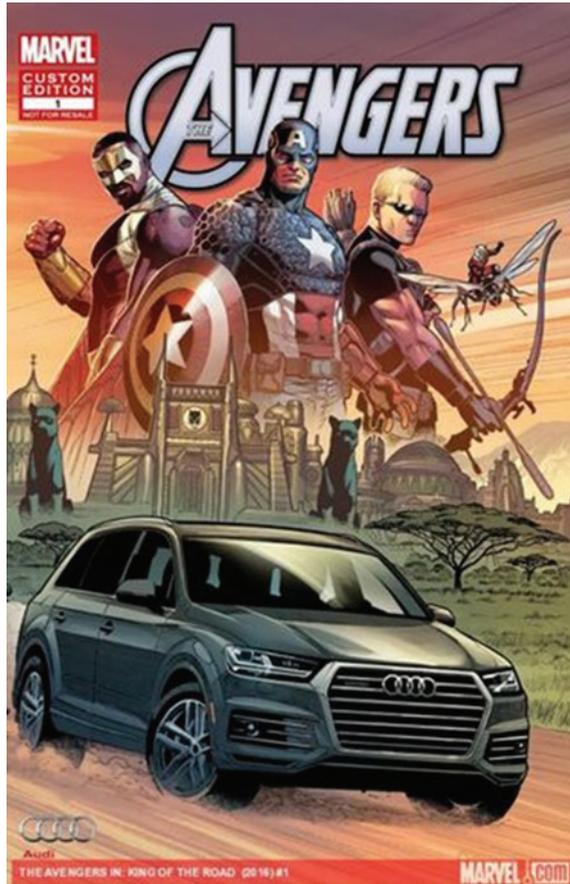


Figura 3 - Imagem da capa da Revista em quadrinhos digital "AVENGERS: King of Road". Fonte: Marvel.com(10/06/2021).

As ações que foram desenvolvidas, e a presença dos atores em *premieres* usando um Audi, reforçaram esse tipo de vínculo entre as marcas, entretanto, o foco foi o público americano. As ações dentro do Brasil foram através de campanhas geradas a partir da ativação da marca. Como exemplo, a figura 5, as latas de Coca-Cola, com estampa dos personagens da Marvel.



Figura 5 - Lata de Coca-cOLA da ativação referente ao filme Vingadores:Ultimato. Fonte: Mundo das marcas(24/10/2021).

Descrição da pesquisa e seus resultados

Foi realizada uma pesquisa em forma de perguntas fechadas, com o objetivo de entender melhor a relação do público brasileiro com a ação do *Product Placement* da Audi com o personagem da Marvel Homem de Ferro.

A pesquisa quantitativa, foi realizada no período de 30 dias, junho/julho de 2021, com pessoas entre 18 a 46 anos, por meio do Google Forms e teve um total de 100 pessoas. O público foi definido pelo fato de terem maior conhecimento com a trajetória cinematográfica do Homem de Ferro, e assim, possuírem um maior apelo emocional, pois de acordo com o site Statista(15/06/2021), a maioria do público que assistem os filmes da Marvel, está na média dessa faixa etária.

Com os dados coletados, chegou-se às seguintes percepções:

Na análise dos dados coletados da pesquisa foi percebida que a maioria do público, com idade entre 18 e 24 anos, possui um costume de assistir a filmes pelo menos 2 (duas) vezes por semana. Entretanto, a maior parte (30%) do público pesquisado possui um personagem favorito do universo cinematográfico Marvel, sendo ele o Homem Aranha. O Homem de Ferro aparece com 23% do público.

- Ao serem questionados sobre a relação de uma marca com o personagem Homem de Ferro, a grande maioria (76%) do público associa o personagem com uma marca do segmento automotivo, e a partir dessa associação o público vinculou o personagem com a marca da Audi, 77 % e Tesla, 1,2%.
- Cerca de 10% do público associa o personagem do Homem de Ferro com a marca Apple. Isso se deve pelo fato de o público associar o personagem com uma marca de smartphone, cerca de 9%, devido a tecnologia que é divulgada gradativamente, além de ser aquilo que o público jovem adulto, com idade entre 20 e 30 anos. vê mais em suas redes. Além disso, a marca da Apple está presente em grande parte dos filmes produzidos, no ano de 2001 até 2011 a marca esteve presente em mais de um terço dos filmes, essa soma de aparições faz com que a marca acabe possuindo grande tempo de tela e assim, maior percepção. (VEJA, 11/11/2021)
- Em questão de escolha de compra automotiva do público analisado, cerca de 46% adotam como prioridade a tecnologia do carro ao escolher para uma compra. Porém, ao mostrar uma cena do filme “Homem de Ferro” onde mostra dois carros em alta velocidade, sendo eles uma AUDI R8 e um modelo de carro desconhecido, porém aparenta ser uma Chrysler, cerca de 75% indicaram que o modelo R8 chamou mais a atenção na cena mostrada e, o motivo dessa atenção foi devido ao seu Design, 74%.
- Cerca de 33% do público entrevistado já usufruiu de algum produto ou marca em específico por conta de algum filme assistido, entre eles temos produtos como tênis (Nike, devido ao filme “Fique Rico ou morra tentando”), roupas (como Calvin Klein por conta do filme “De volta para o Futuro”), Funko Pop (o produto funko pop é uma representação de um personagem fictício ou real em formato de boneco colecionável). Todavia, as compras envolvidas são em um nível econômico inferior comparado a um carro Audi.
- Com base nas compras desses produtos, cerca de 30% afirmaram que o personagem do filme em questão influenciou de certa forma a escolha do produto/marca para usufruir. Assim sendo, é possível dizer que, dentro do público analisado, cerca de 69% deste é influenciável e assim se tornando o alvo de estratégias envolvendo o meio de entretenimento

Conclusão

Com base nos dados coletados, chegou-se à conclusão de que:

A inserção da ação de *product placement* realizada pela marca Audi, se utilizando do personagem Homem de Ferro, foi notado pelo público em questão - brasileiro,

mais especificamente da cidade de São Paulo, pois, ao associar o personagem com alguma marca ou segmento, a maioria do público pesquisado conseguiu estabelecer uma conexão entre marcas automotivas, mais precisamente com a Audi. Há de se observar que o modelo de carro utilizado no filme não era comercializado no Brasil.

Embora o público pesquisado tenha uma relação significativa com os heróis da Marvel, não foi observado um apego emocional ao personagem Homem de Ferro, sendo que: desconhecem as características do personagem e não conseguem obter um relacionamento/emoção em relação à marca/personagem, ou seja, conclui-se que apesar do público obter a percepção da ação da marca, com o fato de não possuírem grande apreciação ao personagem, conseqüentemente não têm interesse ou desejo pelo produto mostrado em tela.

Em relação ao fato de que as ações relacionadas a marca Audi não aconteceram no Brasil, não houve reforço no relacionamento do Homem de Ferro e Audi, pois a Audi teve como foco o público norte americano e com isso, concentrou os investimentos na tática do *product placement* e em ações externas como a aparição do ator Robert Downey Jr (que interpretou o personagem), em lançamentos do filme e outras ações. Foi importante fazer a revisão bibliográfica, para uma maior compreensão do conhecimento teórico sobre os itens considerados dentro do trabalho, ao mesmo tempo em que foi importante considerar as pesquisas de mercado.

Bibliografia

ADORO CINEMA. Disponível em < <http://www.adorocinema.com/> > Acesso em 20/jul/2021.

AUDI. Escolhemos o Brasil para ser a nossa casa. 2021. Disponível em: < <https://www.audi.com.br/web/pt/companhia/sao-jose-dos-pinhais.html> >. Acesso em: 02 jul. 2021.

BARBOSA, Chico (Ed.). Audi no Brasil: Passado, Presente, Futuro. São Paulo: CB News Editora, 2019.

DONATON, Scott. Publicidade + Entretenimento. São Paulo: Cultrix, 2007.

FAVARO, José Estevão. A Influência da Educação Ambiental na prevenção da poluição visual em anúncios publicitários em mídia exterior: uma experiência no município de São Paulo, bairro de Higienópolis (2004/2005) – Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2005 CDD 304.2

FORBES. How Marvel Fuels Profits for Audi. 2019. Disponível em: < <https://www.forbes.com/sites/csylv/2019/05/26/how-marvel-fuels-profits-for-audi/?sh-18bbc2444988> >. Acesso em: 5/out/2021.

LIVEAREACX.COM. Marketing Case Study: Stranger Things Product Placement & Brand Partnerships. 2019. Disponível em < <https://www.liveareacx.com/trends/stranger-things-product-placement-brand-partnerships/> > Acesso em 09/07/2021.

LUDOVIC. Product Placement: vantagens e alguns exemplos. 2021? Disponível em: < <https://ludovic.com.br/product-placement/> >. Acesso em: 9 jul. 2021.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Métodos de Pesquisa em Comunicação. Projetos, ideias, práticas. São Paulo: Editora Vozes. 2018.

MARVEL. Iron Man (Tony Stark). Disponível em: < [https://www.marvel.com/search?limit=20&query=Iron%20Man%20\(Tony%20Stark\)&offset=0](https://www.marvel.com/search?limit=20&query=Iron%20Man%20(Tony%20Stark)&offset=0) > Acesso em 10 jun. 2021.

MARVEL CINEMATIC UNIVERSE WIKI. Iron Man. Disponível em < https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Iron_Man > Acesso em 16 ago. 2021

MUNDO DAS MARCAS. Audi. 2006. Disponível em: < <https://mundodasmarcas.blogspot.com/2006/05/audi-vorsprung-durch-technik.html?m=0> >. Acesso em: 24 out. 2021.

PEREZ, Clotilde (Org.). Mascotes: semiótica da vida imaginária. São Paulo: Cengage, 2011.

PROPMARK. Vingadores e as marcas: ações com a Marvel e posts de oportunidade. Disponível em <https://propmark.com.br/mercado/vingadores-e-as-marcas-aco-es-com-a-marvel-e-posts-de-oportunidade/> Acesso em: 24 out. 2021.

ROCKCONTENT. Product placement: o que é e como usar. 2018. Disponível em: < <https://rockcontent.com/br/blog/product-placement/> >. Acesso em: 7 jul. 2021.

SAMARA, B. S.; BARROS, José Carlos. Pesquisa de Marketing: Conceitos e Metodologia. 3.ed. São Paulo: Pearson Education, 2002.

STATISTA.COM. Share of consumers who have watched selected Marvel Studios superhero films in the United States as of February 2018, by age. 2018. Disponível em < <https://www.statista.com/statistics/807367/marvel-movie-viewership-age/> > Acesso em 15/06/2021.

VEJA ABRIL. Apple é campeã de aparições em filmes de Hollywood. 2012. Disponível em < <https://veja.abril.com.br/tecnologia/apple-e-campea-de-aparicoes-em-filmes-de-hollywood/> > Acesso em 11/11/2021

Memórias imprescritíveis: abordagem à série fotográfica *El final*, aquí, de Jorge Barbi e à instalação vídeo *Memoria oral. Secreto 4* de Montserrat Soto

Carlos Alberto de Matos Trindade

ESAP, Portugal

Carlos Alberto de Matos Trindade

Licenciado em Artes Plásticas/Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (1981). Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012) e é membro do grupo de investigação MODO (Departamento de Escultura, Universidade de Vigo) e Academician-secretary (head) of the department of Portugal of International Mariinskaya Academy | named after M.D. Shapovalenko. Desde 1982, é professor nos Cursos Superiores Artísticos da ESAP (Escola Superior Artística do Porto), de que foi um dos fundadores e onde tem exercido diversos cargos. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 6 exposições individuais e participou em mais de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro. Entre 1976 e 1981 trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes subsidiados pelo Instituto Português do Cinema, produzidos por Cinematógrafo-colectivo de intervenção, do qual foi um dos fundadores. Em 2005 recomeçou a trabalhar em cinema, tendo realizado duas curtas-metragens, apresentadas e premiadas em dezenas de Festivais Internacionais de Cinema.

Resumo

Nesta comunicação, após uma introdução em que abordamos a controversa “Lei da Memória Histórica”, aprovada no Parlamento espanhol em 26 de Dezembro de 2007, sobretudo no que concerne à possibilidade de localizar e identificar as vítimas republicanas durante a Guerra Civil (1936/39) e a década de repressão franquista que se lhe seguiu, bem como a posterior “Lei de Memória Democrática” (2021), tal como fazemos uma alusão às diferenças entre o tempo jurídico e a memória histórica, na qual não deve existir o prescritível, passamos a analisar as fotografias que constituem a série El final, aquí do fotógrafo galego Jorge Barbi: fotografias que parecem anódinas mas carregam uma memória invisível; belas paisagens manchadas de sangue, onde se localizam dezenas de valas comuns (fosas) com “desaparecidos” republicanos da Guerra Civil espanhola.. Prestamos atenção em seguida à instalação vídeo Memoria oral. Secreto 4 da artista catalã Montserrat Soto, a qual prolonga a temática da série de fotografias de Barbi.

Palavras-chave: Memória; Imprescritível; Valas comuns; Série fotográfica; Instalação vídeo

Abstract

In this communication, after an introduction in which we address the controversial “Law of Historical Memory”, approved in the Spanish Parliament on December 26, 2007, especially regarding the possibility of locating and identifying Republican victims during the Civil War (1936/39) and the decade of Francoist repression that followed, as well as the later “Democratic Memory Law” (2021), just as we allude to the differences between legal time and historical memory, in which the prescriptible should not exist, we will now analyze the photographs that make up the series El final, aquí by Galician photographer Jorge Barbi: photographs that seem anodyne but carry an invisible memory; beautiful blood-stained landscapes, where dozens of mass graves (fosas) with Republican “disappeared” from the Spanish Civil War are located.. We then pay attention to the video installation Memoria oral. Secreto 4 by Catalan artist Montserrat Soto, which extends the theme of Barbi’s series of photographs.

Keywords: Memory; Not time-barred; Mass graves; Photographic series; Video installation

Introdução

A 26 de dezembro de 2007, em Espanha, foi aprovada no Parlamento (*Congreso de los Diputados*), embora por escassa margem, uma controversa “Lei da Memória Histórica” (la 52/2007), como é conhecida vulgarmente, que entre outros aspectos visava banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo, para além de declarar ilegais todos os órgãos penais instituídos por Franco. Após animados debates e uma grande polémica, a proposta de lei do governo socialista de José Luís Zapatero (aprovada em conselho de ministros em 28 de julho de 2006) acabou por acolher uma alteração no seu artigo 15º, da iniciativa dos partidos da esquerda Izquierda Unida (IU) e Iniciativa por Cataluña (ICV, Verdes), que alargou o seu âmbito, e além de banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo unicamente nos edifícios estatais, conforme previsto na proposta inicial, passou também a abranger todas as administrações públicas, mesmo que sediadas em propriedade privada.

Assim, o cumprimento da lei implicava a obrigação de todas as instituições públicas de “...tomar as medidas oportunas para a retirada de escudos, insígnias, placas e todos os objectos e menções comemorativas de exaltação, pessoas ou colectivas da sublevação militar, da Guerra Civil (...) e da repressão da ditadura do general Francisco Franco, lê-se no artigo 15º:700 A lei contemplava, porém, a possibilidade de exceções nalguns edifícios, mediante apreciação, por “razões históricas ou arquitectónicas”.

Um dos aspectos da lei, que reputamos bastante importante, tem uma relação directa com as obras que aqui abordamos, permitindo evidenciar os modos como o controle da memória é habitualmente exercido pelo poder. Referimo-nos àquele que possibilitava a localização e exumação das vítimas republicanas “desaparecidas” durante a Guerra Civil (1936/39) e a década de repressão franquista que se lhe seguiu – estimadas em mais de 100.000 pessoas –, reabilitando-as: lembre-se a propósito, que foi preciso esperar até 20 de novembro de 2002 para o Parlamento espanhol reconhecer finalmente, e condenar – como era de esperar, também então sem unanimidade –, que a Guerra Civil tinha começado através de um golpe-de-estado ilegítimo, contra o governo republicano vigente.¹

Assim, após mais de 30 anos de regime democrático pós-franquista, pôs-se finalmente em causa o “pacto de silêncio” do período da *Transição*, reflectido na Lei de Amnistia de crimes políticos aprovada em 1977 (ano do primeiro Governo eleito nas urnas), dois anos após a morte do ditador Francisco Franco (1892, Ferrol – Madrid, 1975), que procurou estabelecer as bases de uma reconciliação nacional fazendo de conta que certos factos não se tinham passado; cuja revogação, na verdade, já foi recomendada pela ONU. De facto, ao contrário do sucedido em países como a Argentina, o Chile ou a África do Sul, optou-se (erradamente, do nosso ponto de vista) por não constituir algo semelhante a uma “comissão da verdade” com a incumbência de apurar os factos, para ressarcir as vítimas nem que fosse apenas simbolicamente, e distinguir sem rodeios as responsabilidades. Em abono da verdade, a atitude não é património único de Espanha, e tem sido até comum numa Europa que amiúde tem preferido “olhar para o lado”, ou mesmo encobrir, aquilo que de

1. Outra medida importante contemplada no decreto foi a que possibilitou a filhos e netos de espanhóis emigrados, por razões económicas ou exilados durante a guerra civil e a ditadura franquista, recuperarem a nacionalidade espanhola, sem contudo ser necessário abdicar da cidadania actual. Sejam quais forem as motivações de cada um, a medida provocou uma corrida aos serviços consulares espanhóis, em vários pontos do mundo, antes de expirar o prazo para o fazer (em finais de 2011). Mais de 440 000 pessoas terão aproveitado a oportunidade para se tornarem cidadãos espanhóis.

alguma maneira lhe causa incómodo. Perdoe-se-nos a expressão rude, mas é como “varrer o lixo para debaixo do tapete”, sabendo que inexoravelmente o vamos tornar a encontrar numa futura limpeza.

A referida *Lei* era pouco consensual e provocou descontentamentos, quer à esquerda como à direita do espectro político. Se para a esquerda ela parecia pobre e insuficiente, ainda não satisfazia todos os requisitos, já a direita acusou o governo de reabrir as feridas do passado (que os saudosistas gostariam de não ver desenterrar). Mas, em casos como este é sempre muito difícil, ou mesmo impossível, satisfazer todas as partes envolvidas. Havia concerteza um longo caminho a percorrer; seria necessário ultrapassar muitos escolhos, até porque aqueles que beneficiavam do discurso nacional herdado não se mostravam disponíveis para reinterpretar o passado e, pelo contrário, pareciam estar antes interessados em destruir as suas evidências materiais. Um exemplo, apontado por Joan Resina, é bem elucidativo:

En mayo del 2006, el Ayuntamiento de Valencia, desde hace mucho en manos del neofranquista Partido Popular, comenzó a construir sobre la fosa común del cementerio municipal, en el emplazamiento donde una gran parte de las 26.000 personas ejecutadas en la ciudad tras la guerra estaban soterradas. No fue casual que esto ocurriese en un momento de frenética actividad relacionada con la exhumación de víctimas republicanas a lo largo y ancho de España. El 18 de mayo, mientras la oposición a la obra aumentaba, el Ayuntamiento trasladó 800 toneladas de tierra con restos humanos a una cantera de la localidad vecina de Sagunto. Tal quiebra de la más mínima humanidad aporta luz sobre la dificultad de establecer un discurso común sobre el pasado en una sociedad en la que la impunidad de algunos significa la humillación de muchos y el silencio de todos. (Resina 2008, 407)

Entretanto, em outubro de 2008, respondendo ao apelo de várias associações de familiares das vítimas republicanas que têm lutado para que se faça justiça (entre as quais se destaca a ARMH, *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*), o célebre juiz Baltasar Garzón mostrou-se disponível para conduzir as investigações, assumindo a sua competência para a abertura formal de uma instrução sobre o desaparecimento de milhares de republicanos, e o apuramento de responsabilidades, solicitando a abertura de valas comuns para onde aqueles terão sido atirados², entre as quais, num gesto com valor simbólico, aquela onde estariam os restos mortais do poeta Federico García Lorca³.

Infelizmente, depressa se percebeu que a predisposição generosa de Garzón poderia não ser levada a bom termo, como se supunha e era de certeza a sua meritória intenção – quando já tinha ordenado a abertura de dezanove valas comuns –, porque “tropeçou” na oposição categórica do Ministério Público, que acolheu uma queixa acusando-o do delito de “violação de funções” – apresentada contra ele no Supremo Tribunal de Justiça –, obrigando-o a parar o procedimento ao invocar a supracitada Lei da Amnistia para crimes políticos,

2. A primeira fosa aberta no ciclo de exumações, conhecida como *fosa de los Trece de Priaranz*, foi aberta em 2000 devido ao empenho de Emilio Silva, neto dum dos enterrados ali, que veio a tornar-se o presidente da ARMH.

3. Javier Rodrigo (2011, 160-161) esclarece que “Fue un historiador, Francisco Espinosa, quien redactó el informe (una pieza historiográficamente cuestionable y de dudoso valor literario) sobre el que el juez Baltasar Garzón se basó para redactar su famoso auto, y hasta cuatro historiadores formaron parte de la comisión de expertos, que nunca llegó a tener actividad reconocida, llamados por la Audiencia Nacional para asesorar al juez a petición de las partes.”

aprovada pelo Parlamento espanhol durante o período da *Transição* (em vigor desde 15 de Outubro de 1977): significativamente, a queixa proveio de sectores da extrema-direita associados à Falange Espanhola, ligada íntimamente ao antigo regime franquista.

O pior, contudo, estava para chegar a seguir, quando se tomou conhecimento público do processo movido contra Garzón por parte do seu “colega” juiz do Supremo Tribunal de Justiça (Tribunal Superior) Luciano Varela, que o acusou dum presumível crime de “prevaricação”, por não ter acatado a Lei da Amnistia, continuando a remexer a *contrario sensu* nos factos respeitantes ao período – bastante negro, por sinal – abrangido pela mesma. Na sequência de factos, Garzón acabou por ser suspenso de funções na Audiência Nacional no dia 14 de maio de 2010, enquanto aguardava o desenlace do julgamento a que se–ria sujeito.

A hipótese de correr o perigo de ser exonerado das suas funções foi acolhida com estupefacção generalizada pela comunidade internacional, aos olhos da qual, como para muitos cidadãos espanhóis, o modo como foi tratado este proeminente e corajoso juiz (por mérito próprio, o mais reconhecido e mediático magistrado espanhol no estrangeiro) era, em grande medida, incompreensível e motivo de indignação⁴. Além disso, não deixaram de levantar muitas dúvidas, no mínimo, as circunstâncias precisas em que ocorreu o “caso Garzón”, como assinalou na altura Antonio Franco, para quem a acusação contra Garzón coincidia de forma suspeita com as investigações que aquele fazia sobre o caso Gürtel, rede de corrupção associada ao Partido Popular, ou as actividades financeiras de personalidades próximas daquele partido⁵.

O Supremo Tribunal absolveu Garzón da acusação de prevaricação (27/2/2012), mas em contrapartida decidiu, duas semanas antes, suspendê-lo do exercício da magistratura durante 11 anos – por causa de outro processo, no qual foi acusado de ter ordenado escutas a conversas entre detidos e os seus advogados, no âmbito do referido caso Gürtel –, o que equivalia na prática ao fim da sua carreira judicial.

Entretanto, em 2021 foi aprovado pelo governo de Pedro Sánchez o anteprojecto “Lei de Memória Democrática” (elaborada por Carmen Calvo), mais ambiciosa que a anterior – a qual foi boicotada na prática pelo governo de Rajoy, que não destinou um euro para a sua efectiva aplicação –, ao promover o reconhecimento das vítimas do franquismo, ilegalizar a Fundação Francisco Franco e transformar o denominado “Vale dos Caídos” num cemitério civil, uma espécie de museu para contextualizar as circunstâncias da sua construção e o

4. Em defesa do insigne juiz saíram à rua, no dia 24 de Abril de 2010, muitas dezenas de milhares de espanhóis conscientes do que estava verdadeiramente em causa, em 25 cidades de Espanha, com destaque para a concentração ocorrida em Madrid, na Praça Cibeles, ao mesmo tempo uma homenagem justa a todas as vítimas do franquismo, em que além dos muitos familiares daquelas exibindo as suas fotografias e brandindo bandeiras republicanas (e cartazes, muitos deles com referências explícitas ao “caso Gürtel”), marcaram presença figuras relevantes da cultura espanhola, como a escritora Alameda Grandes ou o cineasta Pedro Almodóvar, que leram o manifesto final junto à porta do Sol, ao lado do poeta Marcos Ana (o preso que permaneceu mais anos nas prisões franquistas: 23 anos). O mesmo aconteceu noutras cidades pelo mundo fora (Lisboa, Bruxelas, Dublin, Buenos Aires, entre outras), onde ocorreram com maior ou menor expressão idênticas manifestações, mostrando o enorme respeito e prestígio que Garzón grangeou fora do seu país, pelo menos entre todos aqueles que compartilham e resguardam os valores democráticos. Nesse mesmo dia, também representantes da ONU e de 26 países reunidos num congresso internacional de Trabalho em Bogotá, na Colômbia, aprovaram uma declaração conjunta sobre este caso, bastante crítica, como foi divulgado pela imprensa.

5. Cf. Franco (2010, 23). Sobre estes “casos”, e as manobras do Partido Popular (PP) para deles afastar Baltazar Garzón, que conduziu as investigações, leiam-se por exemplo os seguintes artigos no *El País*: (Altozano 2009, fevereiro 13) e (Mercado 2009, fevereiro 13).

seu significado⁶. No que diz respeito ao primeiro aspecto, aquele que mais aqui nos interessa, a lei prevê que o Estado passe agora a ter a obrigação de exumar, identificar e entregar os restos das vítimas às famílias, algo que não acontecia na lei anterior de 2007, que apenas previa que o Estado se incumbisse de subsidiar as exumações a pedido das famílias; ainda, o governo compromete-se a levar a cabo um registo oficial das vítimas, que se vai transformar numa base documental, e inclui um banco de ADN para armazenar o perfil das vítimas exumadas com vista a facilitar a sua identificação.

Pretendeu-se assim pôr no centro da atenção as vítimas da Guerra Civil e da ditadura, dando-lhes o reconhecimento que mereciam há muito, e retirar o episódio negro da História espanhola do esquecimento, assim como desfazer o tabu que, ainda nos dias de hoje, o envolve. Claro que, como tudo o que envolve a Guerra Civil em Espanha, também este anteprojecto de lei não obteve consenso político. O Partido Popular apressou-se a dizer que já tem preparada uma “Lei da Concórdia”, que substituirá aquela assim que o partido chegar ao poder. Por sua vez, o partido de extrema-direita Vox avisou logo, mesmo antes de conher o texto da lei, que iria recorrer ao Tribunal Constitucional.

Como bem sabemos, porque existem inúmeros exemplos disso, no que diz respeito ao tempo jurídico o pretérito pode prescrever sem chegar a ser julgado (variando o prazo de prescrição, definido arbitrariamente, segundo a natureza dos delitos e crimes); apesar disso, lembremos que no direito internacional, por resolução das Nações Unidas de 1968 – “Convenção sobre a Imprescritibilidade dos Crimes de Guerra e dos Crimes Contra a Humanidade”, 26 de novembro de 1968 –, pela sua natureza os crimes contra a Humanidade (como os genocídios), por ferirem os artigos 1º e 3º da Declaração Universal dos Direitos do Homem, que consagram a igualdade entre todos os homens, foram declarados “imprescritíveis”, autorizando a perseguição indeterminada dos seus autores. Do mesmo modo, consideramos que na memória colectiva e na memória histórica não deve existir o prescritível, porque só recordando será possível explicar e compreender eventos passados, resgatando-os do esquecimento.

Na parte final da sua obra *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli*, quando Paul Ricoeur trata a questão do acto político e institucional da *amnistia* – apelidado adequadamente de “esquecimento encomendado”, porque de facto é disso que se trata –, fá-lo no contexto mais vasto do tema do esquecimento. Aliás, a preocupação que atravessa toda a obra é a de manter um equilíbrio *justo* entre memória e esquecimento. Como realça, existem distorsões e “abusos da memória”, seja por excesso – o “dever” de memória do frenezim comemorativo, manipulado pelos detentores do poder – ou por defeito, nos casos graves do nível psicopatológico da memória impedida. Mas podem igualmente existir “abusos de esquecimento”.

O modo como Ricoeur inicia a abordagem da questão da *amnistia*, sob a forma de pergunta e resposta, não pode ser mais claro quanto à sua posição:

Les abus de mémoire placés sous le signe de la mémoire obligée, commandée, ont-ils leur parallèle et leur complément dans les abus d’oubli? Oui, sous des formes institutionnelles d’oubli dont la

6. O “Vale dos Caídos”, complexo arquitetónico localizado nos arredores de Madrid, no qual o ditador espanhol Francisco Franco esteve sepultado desde que morreu, em 1975, já perdeu parte do seu significado com a exumação e trasladação do restos mortais daquele em outubro de 2019. O novo projecto de lei estabelece ainda dois dias para o reconhecimento das vítimas da ditadura e da Guerra Civil: o 31 de outubro, para todas as vítimas, e o 8 de maio especificamente para os exilados. Também, todas as sentenças dos tribunais ditadas durante a Guerra Civil serão anuladas; e a apologia do franquismo passará a ser delito, sendo estabelecidas multas.

frontière avec l'amnésie est aisée à franchir: il s'agit principalement de l'amnistie et de façon plus marginale du droit de grâce, appelé aussi de grâce amnistiante. La frontière entre oubli et pardon est insidieusement franchie dans la mesure où ces deux dispositions ont affaire à des poursuites judiciaires et à l'imposition de la peine; or la question du par-don se pose là où il y a accusation, condamnation et punition; aussi bien les lois traitant de l'amnistie la désignent-elles comme une sorte de pardon. (Ricoeur 2003, 585)

Para Ricoeur a prescrição, enquanto regra de terapêutica ou de paz social, não se deve ser confundida com o *perdão* – o tema do epílogo de *La Mémoire...* –, o qual é um acto pessoal, de uma pessoa a outra pessoa, concedido (ou não) pelas vítimas mediante o pedido respectivo.

Jorge Barbi - *El final, aqui*

“Nem sempre o que parece é”, poderíamos dizer a propósito do conjunto de sessenta fotografias da série a que aqui prestamos a nossa atenção – embora só apresentemos algumas, escolhidas segundo o nosso critério subjectivo –, da autoria do fotógrafo Jorge Barbi, natural de Pontevedra, o qual foi exposto como obra integrante da exposição colectiva *A sombra da historia* no Centro Galego de Arte Contemporánea (23 de Julho a 5 de Outubro de 2008) com o título *El final, aqui*, e posteriormente editado em livro no âmbito do *Proxecto-Edición*, do mesmo CGAC (2006-2008).

Na verdade, aquilo que, à primeira vista, pode contemplar um espectador comum desprevenido, desconhecedor da face oculta por detrás destas fotografias mais ou menos vulgares, todas elas de belas paisagens pacatas donde, aparentemente, quase sempre está ausente o bulício da presença humana – não muito diferentes daquelas que qualquer um de nós poderia tirar, com maior ou menor interesse estético, calcorreando caminhos em deambulações aprazíveis e descontraídas por paisagens e lugares nossos desconhecidos e a explorar, e que quiséssemos guardar no nosso álbum pessoal por gosto e para memória futura –, encobre uma realidade decerto muito mais sombria, de que, porém, só tomamos consciência a partir do momento em que desvelamos o projecto subjacente.

Falamos então aqui de *aparências*, o que é próprio das imagens que, como bem sabemos, muitas vezes enganam. Neste caso, as paisagens que vemos e de onde se desprende uma enganadora sensação de quietude e paz carregam-se de sentido, transmutam-se de “...lugares comunes donde aparentemente nunca ocurrió nada, hasta que la memoria invisible que encierran los carga de singularidad.” (Barbi 2008, 9); e usando como metáfora um ditado português, “no melhor pano cai a nódoa” porque, ainda que não o aparentem, essas belas paisagens estão manchadas indelevelmente de sangue, são cenários de crimes onde foram mortos republicanos às mãos dos franquistas, durante e após os tempos conturbados da Guerra Civil espanhola – e se assim não fosse, de outro modo poderíamos interrogar-nos sobre a sua inclusão numa exposição com o título referido *supra* –, numa altura em que, como explica o fotógrafo, a expressão ‘dar um passeio’ tinha um significado bem diverso daquele atribuído hoje, pelo menos nas democracias ocidentais:

El aislamiento, que en un espacio natural nos acoge y nos protege, es también el más propicio para cometer un crimen. Los lugares no son testigos de nada, los lugares no nos ven, nosotros los recreamos,

nos apropiamos de su tiempo perdurable, de sus cambios lentos, de su majestuosa indiferencia hacia nuestro fugaz devenir. En nuestros paseos hay momentos en que, fundidos con el entorno, llegamos a desaparecer en un gozoso caminar hacia ninguna parte. Con un sentido paradójico, la expresión “dar el paseo” resonó trágicamente en la guerra civil tras la ocupación de los sublevados. Miles de personas fueron asesinadas, y muchas de ellas en lugares apartados como éstos. (Barbi 2008, 10)⁷.

O interesse pelo projecto que deu à luz o conjunto de fotografías, e o labor que permitiu concretizá-lo, teve raízes em recordações da juventude do fotógrafo, como ele próprio rememora; não tinha então, naturalmente, ainda consciência do verdadeiro significado das palavras que ouviu trocar um dia, de modo mais ou menos enigmático, entre o seu pai e um amigo deste (eram tempos que obrigavam a alguma cautela) num longínquo lusco-fusco de 1962; mas havia ali um facto misterioso, e sabe-se como estes mistérios aguçam a curiosidade e podem inscrever-se profundamente e muito duradouramente na mente de uma criança:

“Un atardecer de 1962, volviendo con mi padre de Vigo a A Guarda por la carretera de Baiona, y siguiendo las indicaciones de un amigo suyo que nos acompañaba ese día, aparcamos en una curva recortada en la falda del monte al borde del mar y cruzamos la carretera hasta la otra cuneta sobre las rocas. A nuestros pies había nueve cruces en línea dibujadas sobre la tierra. No pude comprender las explicaciones que Luis, de forma sigilosa, daba a mi padre; sólo supe que aunque se borrarán, esas cruces volvían a aparecer una y otra vez. En el desconocimiento de mis doce años aquello era un misterio, un gesto inocuo estigmatizado, inexplicablemente prohibido y tratado en voz baja. Luis borró con el pie las cruces y nos fuimos. Yo imaginaba a la persona que con determinación y burlando cualquier vigilancia, las volvería a dibujar, siempre en el mismo lugar: “A Volta dos Nove”.” (Barbi 2008, 9) [ver figura 1]

Para levar a cabo o projecto a que se propôs, iniciou as suas investigações em 2003, começan-do por utilizar a informação disponibilizada e publicada pela ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) e outras associações de familiares de “desapare-cidos” republicanos sobre as exumações de corpos e sua identificação, que as mesmas têm levado a cabo com dedicação desde há alguns anos, por conta própria e sem ajuda estatal, em dezenas de valas (fosas, em espanhol) comuns – em 2008, ao que sabemos, já eram conhecidas mais de 170, dispersas um pouco por todo o país –, para onde terão sido lançadas milhares de vítimas (mais de 30 000, estima-se).

7. Sobre estes “passeios”, Emilio Grandío Seoane (2000, 53) refere-se da seguinte forma ao ocor-rido na Coruña em Julho/Agosto de 1936: “...la actividad de las brigadas y voluntarios con objetivo de ‘depurar’ fue constante, mediante ‘paseos’ o fusilamientos. Y no sólo por motivos exclusivamente políticos, sino también personales – venganzas, etc. –”. Vd. también (*idem*, 95 e 132).



Figura 1 - Jorge Barbi, A Volta dos Nove, Baredo, Pontevedra. Fotografia da série El Final, Aquí. Fonte: (Barbi, 2008).

Figura 2 - Jorge Barbi, Ponte do barqueiro, Mañón, A Coruña. Fotografia da série El Final, Aquí. Fonte: (Barbi, 2008).

Embora tenha tido oportunidade de assistir por diversas ocasiões, como testemunha no livro, a essas exumações, a Barbi não lhe interessava fotografar os lugares onde essas vítimas jaziam, mas antes aqueles onde tomaram assassinações. Para o conseguir contou com a colaboração de membros daquelas associações, que lhe forneceram dados precisos desses lugares escolhidos para a perpetração das execuções – situados propiciamente, a maior parte das vezes, em zonas rurais remotas e isoladas –, e fundamentalmente de habitantes dos povoados nas cercanias que conservaram na memória colectiva a sua localização exacta, e de viva voz a indicaram quando, em diversas ocasiões, o acompanharam pessoalmente aos mesmos.

Na realidade, e seguindo a opção tomada, a intenção do artista era a tomada de um hipotético *ponto de vista das vítimas*, expressa na seguinte declaração:

En estas fotografías el punto de vista de la cámara está situado en el lugar donde cayeron los paseados. No es posible reproducir lo que estas personas vieron por última vez, si es que en esa trágica circunstancia se puede ver otra cosa que los propios pensamientos, pero éstos son los lugares que otros eligieron para su final; nosotros sí los vemos, y en ellos su última mirada. (Barbi 2008, 10)

Em 2005, tirou as primeiras fotografias em lugares distintos na Galiza e no el Bierzo (na província de León). Depois desses primeiros passos, em 2006 – nesse ano decorria na Galiza o *Año de la Memoria*, cujo acto solene institucional de abertura teve lugar simbolicamente na ilha de San Simón, espaço de repressão a partir de 1936, no dia 8 de Abril – empreendeu a primeira de duas amplas viagens pelo território peninsular espanhol (4.000 km). A segunda ocorreu em 2007 (6.000 km). As localizações daqueles lugares concretos de morte onde esteve – noventa e três – situados em várias províncias de Espanha, e onde tirou as fotografias, encontram-se assinaladas com pontos vermelhos num mapa diagramático [ver fig. 3], reproduzido no livro após a sucessão de paisagens, onde se pode constatar uma maior incidência em certas regiões (Burgos, A Coruña, La Rioja, Palencia, Sevilla e Valladolid), resultante num maior número de registos.



Figura 3 - Jorge Barbi, El Final, Aquí. Mapa diagramático com a localização das valas comuns. Fonte: (Barbí, 2008).

O conjunto de fotografias de Barbi, al-icerçado solidamente numa séria e prolongada pesquisa, sem construir uma narrativa – neste caso a “verdade” histórica é tecida duma plêia-de entramada de micro-narrativas, que milhares de famílias, republicanas (com a excepção dos exilados) e franquistas, silenciaram e ocultaram aos seus filhos, e foram resgatadas pelos netos – constitui ainda assim uma contribuição artís-tica para a recuperação da memória de uma época que, desde há alguns anos, regressou à tona no contexto de um debate que a Espanha moderna supusera ter extinguido – durante a *Transição* para a democracia –, e para a recon-estruturação da identidade das gerações posteriores ao período histórico em questão.

E essa recuperação era imperativa, decerto, na medida em que como considerava Ánxela Bugallo Rodriguez (2008, 301), Conselleira de Cultura e Deporte do governo regional da Galiza na altura do *Año de la Memoria*, “Eran ya pocas las personas que tenían memoria directa de la represión, que habían sufrido en la propia piel los desmanes del primer tiempo del régimen franquista, y así el homenaje se convirtió en una urgencia.”



Figura 4 - Jorge Barbi, Fuente de la Burra, Bercial de Zapardiel, Ávila. Fotografia da série El Final, Aquí. Fonte: (Barbí, 2008).

Figura 5 - Jorge Barbi, Marinaleda, Sevilla. Fotografia da série El Final, Aquí. Fonte: (Barbí, 2008).

Montserrat Soto - Memória oral. Secreto 4

A instalação vídeo Memória oral. Secreto 4 (2000-2006), da autoria da artista catalã Montserrat Soto (n. 1961), pro-longa a temática da série de fotografias *El final, aquí* de Jorge Barbi, e foi exposta na exposição *Ejercicios de Memoria* no Centre d'Art la Panera (26.01.2011 / 25.04.2011) de Lleida.

Um dos aspectos mais interessantes da ex-posição referida, e esclarecedor, está contido no catálogo da mesma. O comissário, Juan Vicente Aliaga, entendeu elaborar um questionário com uma série de perguntas dirigidas aos ar-tistas participantes – as primeiras comuns a todos, as outras dizendo respeito ao per-curso artístico de cada um deles e às obras concre-tas seleccionadas para esta mostra –, às quais todos responderam. Uma delas, relevante, diz directamente respeito ao tema que subjaz à ex-posição, e é a seguinte: “¿A qué se debe que la producción artística sobre tiempos pasados sea tan escasa en España y que la existente se haya pro-ducido mucho después de los hechos acaecidos (golpe de estado fascista, violencia revolucionaria, dictadura y represión...), sobre todo a partir de los años noventa?”. (Aliaga e Soto 2011, 130)

Antes de passarmos ao vídeo de Montserrat Soto, deixamos então a sua res-posta à pergunta enunciada:

El miedo es un factor que no hay que despreciar en estos análisis. De hecho, casi todas las revisiones se hacen setenta años después. Por ejemplo, en Estados Unidos la esclavitud se abolió en 1865 con el presiden-te Abraham Lincoln, y los registros se empe-zaron a hacer en la época de Theodore Roos-evelt, entre los años 1936 y 1938. Ahora toca, en España, nuestra Guerra Civil, aunque todavía tendremos problemas con los cuarenta años de franquismo, pues desde la muerte de Franco todavía no ha pasado el tiempo suficiente.

Luis Gordillo me comentó, no hace mucho, que la censura en España, en la época franquista, era muy activa, y la dictatura controlaba todas y cada una de las exposi-ciones, aunque había un respiro en las ex-posiciones internacionales (tipo bienales, etc.), donde los censores no actuaban, ya fuera porque no entendían lo que decían o porque la represión estaba dirigida a con-trolar lo que se expre-saba dentro de Es-paña; el caso es que, en este tipo de even-tos, los artistas podían arriesgarse algo más. ((Aliaga e Soto 2011, 131)

A realização de *Memoria oral. Secreto 4* tem, na sua origem, razões ainda mais íntimas que as que conduziram Jorge Barbi à sua série de fotografias. Na ver-dade, surgiu na se-quência de um incidente da história pessoal da artista, e da sua família. Em mea-dos de 2000, quando elaborava o projecto *Archivo de archivos* (1998-2006), desen-volvido em conjunto com a arquivista Gem-ma Colesanti, Montserrat Soto leu a notícia de que tinha sido criada a Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Por essa altura, enviou a essa associação todos os dados de que dispunha sobre o seu avô ma-terno Pablo Pérez Cuesta – escassos, porque a sua família não possuía quaisquer referências específicas –, que tinha sido preso antes do iní-cio da guerra, para desaparecer no decurso da mesma sem deixar rasto, como tantos outros.

Só em começos de 2004 voltaria a ter notícias, quando recebeu um telefone-ma da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos, a comunicar-lhe que acreditavam ter encontrado o cadáver do seu avô numa vala co-mum recentemente descoberta em Villamayor de los Montes, para a

qual terá sido lançado em 1936: dias antes, a imprensa local de Burgos tinha noticiado a existência dessa vala comum, com habitantes de Gumiel de Izán, a povoação dos seus pais e avós, que só tornou a ser reaberta em 19 de Julho de 2004.

Por essa altura, após uma visita a Gumiel de Izán, para reclamar os restos mortais do seu avô, tomou a decisão de registar em vídeo tudo o que ocorresse durante esse processo, embora procurando conservar um certo pudor, por causa dos sentimentos despoletados pela situação no seio da sua família. Contudo, ao contrário de Barbi, Montserrat Soto confronta-nos com imagens bastante mais cruas, como aquelas que documentam todo o processo da escavação e exumação cuidadosa de cadáveres, realizada por uma equipa de arqueólogos, sociólogos e antropólogos, em três valas comuns descobertas juntas em Vil-lamayor de los Montes - a autorização era para abrir uma, e acabaram por se encontrar mais -, contendo os restos mortais de quarenta e sete corpos [ver figura 6]. Foi aí, numa dessas valas, que foram efectivamente encontrados os de seu avô, cuja identificação definitiva pôde finalmente realizar-se através do ADN, tendo os mesmos sido entregues definitivamente à sua família em 2008.

Aquando dessa entrega estavam presentes todos os seis filhos, ainda vivos, de Pablo Pérez Cuesta. Naquela circunstância, essa presença pôs em marcha um processo partilhado de recuperação de recordações remotas, durante longo tempo *roubadas*, submetidos que estiveram à ordem do silêncio. O medo, as ameaças e a repressão, impediram que milhares de histórias semelhantes à do avô de Montserrat Soto fossem divulgadas, permanecendo abafadas no esquecimento imposto ou voluntário: mesmo no seio de muitas famílias republicanas, sabe-se hoje, elas não eram habitualmente muito comentadas; não foi completamente o caso na família de Soto, porque conforme ficamos a saber na sua entrevista a Vicente Aliaga, a sua avó materna, de esquerda, sempre contou muitas coisas da sociedade do tempo da Guerra Civil, e da ditadura. De qualquer modo, o regime franquista tinha aprovado uma autoamnistia, por um decreto datado de 23 de Setembro de 1939, declarando como não-delitos todos os assassinatos cometidos entre 14 de de Abril de 1931 e 18 de Julho de 1936 por motivo de “afinidade com a ideologia do Movimento Nacional”.



Figura 6 - Montserrat Soto, Memória oral. Secreto 4 (2000-2006). Imagens da exumação dos corpos. Fonte. (Aliaga e Soto, 2011).

Porém, naquele dia que encerrou uma busca, parece que estavam reunidas finalmente as condições propícias para esconjurar definitivamente os medos, despertando recordações há demasiado tempo adormecidas, como conta a artista:

Conforme mis tíos y mi madre iban progresando en sus recuerdos, todos iban creando juntos una misma memoria, que aparecía por primera vez después de sesenta y ocho años. La memoria oral, como decía anteriormente, es la memoria más creativa de todas, y en esse momento surgía una cantidad de recuerdos, disonantes, aleatorios, desordenados y difusos, que hacía que todos hablaran sin apenas escucharse los unos a los otros, sorprendidos por lo que salía de sus bocas y de sus mentes, imponiendo recuerdos que unos no tenían, o que eran versiones diferentes de un mismo recuerdo, y dando unidad a otros. Lo que inicialmente era un vacío se fue llenando de recuerdos propios y ajenos. Era un acto casi espiritual ver en sus caras cómo empezaban a recordar. (Aliaga e Soto 2011, 136-137)

O elemento aglutinador do vídeo é bastante pessoal, até porque a artista recusa qualquer activismo político nas sua obras:

En el vídeo que hice (...) se escuchan algunas de esas puestas en común que se producen entre la familia, algunas conversaciones que se tienen a pie de fosa y el hilo conductor que supone el relato, un año después, de mi tío Leandro, el mayor de ellos, cuando ya cree recuperada la memoria que ha perdido y cree cerrar así ese episodio de su vida. (Aliaga e Soto 2011, 13)

Numa parte do vídeo, vemos uma mulher já de certa idade dirigir-se a um lugar de uma vereda entre as árvores, e deitar-se aninhada no solo [ver figuras 7,8 e 9], como encostando o ouvido à terra para procurar ouvir através dela um qualquer pulsar de vida. As imagens têm obviamente um certo carácter simbólico, e a terra não é meramente um “objecto-terra” mas está lá em vez do corpo enterrado, ausente:

¿Cómo hay que entender la imagen de esa mujer mayor tumbada en la tierra en *Memoria oral. Secreto 4*? ¿Crees en la dimensión terapéutica, sanadora, de este trabajo? MS. No creo que la memoria oral sea sinónimo de terapia o sanación. La memoria oral es enfrentarte al pasado, al presente y al futuro a la vez; es avanzar. (Aliaga e Soto 2011, 131)



Figuras 7, 8 e 9 - Montserrat Soto, *Memoria oral. Secreto 4* (2000-2006). Uma mulher, já de certa idade, numa vereda entre as árvores. Fonte. (Aliaga e Soto, 2011).

Para concluir, convém esclarecer ainda que este vídeo é parte integrante do projecto *Archivo de archivos*⁸, a que já nos referimos, e no qual tratou de tra-

8. O projecto *Archivo de Archivos* pode ser consultado no seguinte endereço: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=12&Itemid=13

balhar em diferentes tipologias de suporte de arquivo. Archivo de archivos é uma espécie de meta-arquivo e constitui, segundo a descrição de Montserrat Soto, um grande arquivo pessoal, composto por fotografias (cerca de duzentas) e vídeos (cinco instalações-vídeo; quatro vídeos em monocanal).

Memoria oral. Secreto 4 faz parte concretamente da secção *Memoria oral. Secretos* (2000-2006), onde se reúnem dois arquivos de comunidades sem registo escrito: um deles com aborígenes australianos, que através do poeta contemporâneo Lionel Fogarty dão voz à memória colectiva da vida quotidiana da sua tribo; o outro, contém dois exemplos de documentos orais em circunstâncias marcadas pela opressão e a guerra – um sobre a escravatura na América do Norte (conjunto documental que está depositado na National Congress Library, em Washington), o outro fornecendo documentação sobre as valas comuns da Guerra Civil espanhola⁹.

Reflexão final

Se fosse necessário demonstrar a importância, e actualidade, do tema das fotografias de Jorge Barbi e do vídeo de Montserrat Soto – também vincadamente presente no recente filme *Mães Paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar, decerto o seu filme mais político – o caso pertinente da acusação de crime de prevaricação (por ter ignorado a Lei da Amnistia) de que foi alvo o juiz Baltasar Garzón em Abril de 2010, a que nos referimos na introdução, veio confirmá-las. Revelando com muita clareza os embaraços do aparelho judicial herdado do anterior regime, inadequado à nova realidade, ao contrário do que veio a acontecer noutros sectores, e os obstáculos que, ainda nos nossos dias, poderá ter de ultrapassar quem queira apurar com um mínimo de rigor os crimes cometidos durante a Guerra Civil, e a ditadura franquista.

Em todo o caso, a concretização de projectos como aqueles que tivemos em apreço permite-nos concluir que, dentro das suas possibilidades, também a arte poderá, haja vontade, oferecer um contributo válido para a memória histórica de um período que ainda hoje é fonte de muitas controvérsias; uma tarefa que se afigura árdua.

Bibliografia

Aliaga, Juan Vicente e Soto, Montserrat. 2011. "Montserrat Soto". Em *EJERCICIOS De Memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida / Centre d'Art la Panera. Pp.128-137.

Altozano, Manuel. 2009. Fevereiro 12. "El PP maniobra en la Audiencia para intentar apartar Garzón del caso". *El País*.

Barbi, Jorge. 2008. *El Final, Aquí*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte / Centro Galego de Arte Contemporánea.

Franco, Antonio. 2010. "Julguemos os que querem julgar Garzón!". *Courrier international* nº 170, Abril: 22-23.

López, Yolanda, coord. 2008. *A sombra da historia | Os contextos que veñen*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte / Centro Galego de Arte Contemporánea.

Mercado, Francisco. 2009. Fevereiro 12. "El juez Garzón investiga sobornos a tres cargos del PP de Madrid". *El País*.

Resina, Joan Ramon. 2008. "*Delenda est Catalonia*. La memoria inoportuna". Em Ruido, María, ed. *Plan Rosebud: Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte / Centro

9. O conjunto documental sobre a escravatura na América do Norte, depositado na National Congress Library, em Washington, encontra-se disponível na Net e pode ser consultado no seguinte endereço: <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/?&locl=reclnk>.

Galego de Arte Contemporánea. Pp. 405-425.

Ricoeur, Paul. 2003. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

Rodrigo, Javier. 2011. "El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI". Em *EJERCICIOS De Memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida / Centre d'Art la Panera. Pp. 152-168

Rodríguez, Ánxela Bugallo. 2008. "Lugares en un tiempo de memoria". Em Ruido, María, ed. *Plan Rosebud: Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte / Centro Galego de Arte Contemporánea. Pp. 301-302.

Seoane, Emilio Grandío. 2000. *Años de Guerra. A Coruña, 1936-1939*. A Coruña: Vía Láctea Editorial y Ayuntamiento de La Coruña.

Webgrafía

"Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938". Washington: National Congress Library. <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/?&loclr=reclnk>.

Soto, Montserrat. "Archivo de Archivos": http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=12&Itemid=13

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CADERNO.C
CINEMA E ARTE

Cinema e Educação: Planos e luz no caminho para a escola

Sônia Maria Rodrigues

Universidade Federal de Goiás/FE/ Brasil

Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha

Universidade Federal de Goiás/Cepae/Brasil

Walter Luiz Baptista Filho

Universidade Federal de Goiás/FE/ Brasil

Sônia Maria Rodrigues

Graduação em Pedagogia PUC-Goiás e Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Membro do Projeto de Pesquisa Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância (FE-CEPAE/UFG, PUC/GO) e do Projeto de Extensão Sessão Corujinha. Email: sonia@ufg.br;

Maria Alice Carvalho de Sousa Rocha.

Professora da Universidade Federal de Goiás. Doutorado e Educação e pós-doutoramento em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Membro do Projeto de Pesquisa Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância (FE-CEPAE/UFG, PUC/GO) de de Extensão Sessão Corujinha. Email: maria.carvalho@ufg.br;

Walter Luiz Baptista Filho

Graduação tecnológica em Gestão Ambiental Senac Cora Coralina Goiânia Goiás. Licenciando em Pedagogia. Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Universidade Federal de Goiás. Auxiliar de Atividades Educativas. Cmei Viver a Infância. Secretaria Municipal de Educação. Goiânia Goiás. Email: walterbrgo@gmail.com

Resumo

Este trabalho tem como objetivo relatar a experiência com o cinema em uma disciplina de Fundamentos e Metodologia em Língua Portuguesa na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Foi elaborado para a Prática como Componente Curricular (PCC) dessa disciplina, uma Aula Pública com uma professora convidada para discorrer sobre a temática Cinema e Educação: planos e luz no caminho da escola. Além disso, foi constituída uma curadoria de filmes que pudesse apresentar os “caminhos para escola” do ponto de vista do aluno, do professor, da cultura e sociedade, com a proposta de discussão sobre eles em três aulas. Os alunos apresentaram em grupos as análises realizadas sobre os filmes assistidos e disponibilizados anteriormente. São produções que nos colocam para reflexão sobre a visibilidade daquilo que no cotidiano de uma sala de aula, ou da vida para além dela, nos escapa ao olhar! Com isso, o relato de experiência se dará em três tempos: o da organização da curadoria de filmes, da Aula Pública e da apresentação das análises realizadas pelos alunos, seguido das reflexões teóricas a respeito da curadoria e das elaborações dos alunos.

Palavras-chave: Componente Curricular, Experiência, Cinema, Educação.

Abstract

This article aims to report the experience with cinema in a discipline of Fundamentals and Methodology in Portuguese Language II at the Faculdade de Educação of the Universidade Federal de Goiás. An Open Class with an invited professor was organized as a practical activity of the Curricular Component of this discipline to discuss the theme Cinema and Education: plans and light on the way to school. In addition, the selection of films was conducted in order to present the “paths to school” from the point of view of the student, the teacher, the culture and society, along with the proposal to discuss them through three classes. The students, working in groups, presented the analyses of the films previously watched and made available. The productions selected encourage us to reflect on the visibility of what escapes our attention in the daily life of a classroom or in life beyond it. As a result, this experience report is divided into three phases: the organization of the content curation of films, the Open Class and the presentation of analyses proposed by the students, followed by theoretical reflections on the curatorship and elaborations of the students.

Keywords: Component Curricular, Experience, Cinema, Education.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo relatar a experiência com o cinema em uma disciplina de Fundamentos e Metodologia em Língua Portuguesa II, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, Brasil. No curso de Pedagogia na qual ela faz parte, está situada no quinto período para uma carga horária relativa a quatro anos, justamente no período em que vigora também o estágio supervisionado obrigatório. É um momento do curso em que as questões da formação e prática docente são mais interpeladas pela realidade das escolas nas quais os alunos estagiários se deparam e por isso se angustiam, questionam o curso e também as suas condições e desejo em relação à ele.

É nesse contexto que discutimos, continuamente, os conceitos fundamentais da disciplina que faz parte do que denominamos de área de linguagem. Além dela, há outras que a antecedem na composição da grade curricular do curso, a saber: Fundamentos da Produção Acadêmico Científico, Alfabetização e Letramento e Fundamentos, Conteúdos e Metodologia da Língua Portuguesa I. Todas elas possuem em comum, com essa que ora discutimos, a conceitualização da relação do sujeito com a linguagem, a escrita, especificamente.

No caso da disciplina de Fundamentos, Conteúdos e Metodologia da Língua Portuguesa II, a elaboração do plano de ensino esteve vinculada às resoluções do Conselho Universitário (Consuni), da universidade, em razão das medidas sanitárias da Organização Mundial de Saúde, como consequência da pandemia da Covid 19 que abalou o mundo desde o final de 2019. No Brasil e especialmente na nossa região e universidade, os decretos governamentais e resoluções que definiram as regras sanitárias, foram instituídos em meados de março de 2020. Nesse momento, as nossas atividades de ensino foram suspensas e mantidas as de pesquisa e extensão no modo conhecido como home office.

No mês de agosto, ainda em 2020, retomamos com as atividades de ensino nessa lógica de “trabalho em casa”, com as aulas realizadas no modo de Ensino Remoto Emergencial (ERE), distinto, então, do que já era instituído na universidade, o Ensino à Distância (EAD). Essa modalidade possui a sua organização pedagógica e administrativa com anos de experiência. O ERE implicava uma nova estruturação e execução do plano de ensino por meio de recursos tecnológicos, em sua grande maioria, dos professores e dos alunos, tendo em vista que nem sempre os mesmos tinham as condições necessárias para viabilizar esse ensino.

Do ponto de vista pedagógico, a elaboração dos planos de ensino foram realizados de acordo com resoluções específicas, orientando aos professores que organizassem o conteúdo programático de acordo com o tempo possível de aula, em torno de uma hora e meia, para a modalidade remota ou online! No caso do curso de Pedagogia da UFG, cada disciplina do semestre tinha uma carga horária semanal de quatro horas e por isso reorganizar a ementa, conteúdo programático e procedimentos metodológicos tornou-se uma tarefa difícil, uma vez que não podia deixar de lado uma acolhida humanitária aos alunos e alunas.

Desse modo, foi pensado em trazer para o escopo dos conceitos fundamentais, dessa disciplina de Língua Portuguesa II, o que nos colocou em reflexão desde o início da pandemia: a questão do tempo! Bem ao estilo e princípios freirianos, essa expressão foi considerada como tema gerador e com ele pudemos organizar o plano de ensino em três momentos: o da discussão sobre a formação docente aligeirada e de um trabalho flexibilizado, sob a ótica de uma agenda global que se impõe com a operacionalização da Base Nacional Comum Curricular.(BNCC);

a discussão sobre a literatura, leitura e escrita, incluindo o tempo da estrutura da ficção na literatura, enquanto lugar de experiência com a linguagem, por isso o tempo é o da re-leitura; e o trabalho da Prática como Componente Curricular que teve como tema o Cinema e a Educação - planos e luz no caminho para a escola. Daí, a ideia de tomar o cinema como outra linguagem que nos possibilita refletir sobre a sua potência na constituição de um olhar sempre outro em intersecção com a literatura, naquilo que se aproximam e se distanciam.

É interessante pontuar que a elaboração do programa da Prática como componente curricular é que possibilitou estruturar esses três momentos da disciplina. Já havíamos como certa a discussão em torno da literatura, da experiência com o tempo e espaço da narrativa literária. Escolher o cinema e educação como temática da Prática como Componente Curricular, possibilitou engendrar um terceiro momento da disciplina e a experiência com o tempo e espaço da narrativa fílmica associado ao da literatura.

Assim, foi constituída uma curadoria de filmes que pudesse apresentar os “caminhos para escola” do ponto de vista do aluno, do professor, da cultura e sociedade, com a proposta de discussão sobre eles nas duas últimas aulas do semestre. Os alunos apresentaram em grupos as análises realizadas sobre os filmes assistidos e disponibilizados anteriormente. São produções que nos colocam para reflexão sobre a visibilidade daquilo que no cotidiano de uma sala de aula, ou da vida para além dela, nos escapa ao olhar! Com isso, o relato de experiência se dará na forma como se constituiu o trabalho com a disciplina, em três tempos: o da organização da curadoria de filmes, da Aula Pública e da apresentação de um dos trabalhos realizados pelos estudantes da disciplina.

Desenvolvimento

Organização da curadoria de filmes

Nas duas últimas semanas do calendário letivo da disciplina, fizemos a discussão com os alunos e alunas sobre os filmes elencados por nós. Foram as últimas aulas de duas turmas do primeiro semestre letivo, dessa disciplina de Fundamentos, Conteúdos e Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa II. Como dito, a ideia de relacionar essa “curadoria” de filmes que suscitam a reflexão sobre a educação, formação docente e conceitos fundamentais da disciplina (leitura, escrita, literatura e posições do aluno e professor) foi para instituir esse terceiro tempo anunciado na introdução e assim acrescentar outro modo de “formação não aligeirada”,

Tanto a formação de um leitor, como a de um espectador, demora um tempo que é o da experiência. O que importa para nós é o que dela o sujeito possa narrar! Se em relação à literatura na formação docente, a ideia é a de pensar em um professor com experiências literárias, introduzir o espaço de discussão sobre os filmes, como roda de conversas, seria o de associar outro modo de estrutura narrativa, só que constituída por imagens e não pela escrita, como o é na literatura. Há tempos que a linguagem audiovisual ocupa os espaços das escolas e universidades, haja visto que temos disciplina sobre cinema, audiovisual e mídias. Esse período pandêmico da Covid 19 nos mostrou que a linguagem audiovisual já fazia parte de nosso trabalho há tempos, tanto é que tivemos que essencialmente recorrermos à ele.

A questão é, o modo como essa linguagem é concebida no âmbito escolar e acadêmico. Assim como concebemos a literatura como arte, o cinema também ocupa esse lugar e foi pensando nessa condição que construímos “a mostra de

filmes” em um formato em que os alunos e alunas assistissem à eles com antecedência e depois, em dois dias de aula, pudessem debater sobre eles a partir de um roteiro também disponibilizado. A cada aula, três grupos de alunos e alunas falariam sobre os filmes relacionados aos que eles pertenciam, sendo que era uma média de três obras cinematográficas para cada.

As orientações dadas foram para que eles assistissem aos filmes e falassem sobre eles, enquanto um encontro com a obra cinematográfica a partir de seus procedimentos estéticos. De outro modo, como eles são constituídos pelo tempo e espaço de uma narrativa sobre questões da vida cotidiana da escola e da educação que nos escapam ao olhar, seja na prática da sala de aula dos que trabalham ou das teorizações que acontecem na experiência de estágio curricular e nas aulas de nossa disciplina.

Os filmes escolhidos nos convocam a pensar sobre a formação como condição para o “ser” humano, sempre, em contraposição à barbárie. Em um mesmo dia tivemos reunidos filmes que “conversavam” e mostravam a vida na escola e fora dela, reportando o espectador para questões particulares do mundo, portanto universais, eis a “magia” do cinema! Se falam da vida, da história de nosso mundo, também nos apresentam condições de refletirmos sobre questões tão caras para o universo teórico-conceitual de nossa disciplina, a saber: a leitura, a escrita, a relação do sujeito com a linguagem, a literatura e as posições do professor e do aluno.

Toda a elaboração da “curadoria” de filmes foi construída de acordo com o repertório de nosso projeto de Pesquisa Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos do cinema e as vicissitudes da infância. Nesse caso, temos a articulação dos resultados de nosso trabalho com o ensino, o que seria a materialidade dele influenciando a organização dos filmes. Não se trata de uma lista estruturada aleatoriamente, cada filme foi pensado para os agrupamentos distribuídos nos dois dias. É como se em cada grupo de filmes estivessem presentes as discussões e elaborações realizadas em nossas reuniões de estudos que se reproduziram nos textos a respeito dessa temática da pesquisa publicadas em livros e revistas.

No primeiro dia de debates e/ou roda de conversas tivemos os filmes que remetem à formação cultural dos povos originários em relação à memória da escola. Osiba Kangamute – Vamos lá criança, Cepae é demais e Tanza foram os destinados para o primeiro grupo de alunos e alunas. Os dois primeiros “conversam” entre si, pois um motivou a produção do outro. Osiba Kangamute é um trabalho produzido coletivamente pelos indígenas Kalapalo, juntamente com pesquisadores em uma oficina de vídeo realizada com algumas crianças da aldeia Aiha Kalapalo do Parque Indígena do Alto Xingu (MT).

O filme Cepae é demais foi pensado a partir da exibição desse primeiro, configurando uma característica em comum: a participação das crianças na produção e também como protagonistas. Ambos mostram a escola a partir de suas perspectivas culturais, sendo que Cepae é demais endereça em forma de uma vídeo-carta as dependências de sua escola e as suas percepções do e de para com o quadro negro e inscreve nele as memórias guardadas de sua escola, respondendo às questões ali postas.

filme das crianças indígenas. O filme Tanza se associa à ideia da escola como lugar de produção de sentidos sobre o mundo e de constituição de memórias. O menino destinado a bombardear a escola, Na sequência, Preciosa e Vida Maria, onde a escrita exerce a condição para trocas simbólicas como resistência

e deslocamentos de uma vida trágica e a outra como insistência e fracasso para narrar as histórias das Marias que perpassam várias gerações.

Depois desses últimos, temos Sociedade dos poetas mortos, O quadro negro e Um doce olhar e O jarro, nos ajudando a pensar sobre a escola como lugar de humanização e a escrita enquanto constituição do sujeito e por isso as posições do professor e do aluno como funções, lugares que não podem ser confundidos como características inatas, adquiridas naturalmente.

Para o segundo dia, tivemos novamente outros três blocos de filmes enquanto lugares de trocas simbólicas e por isso condição para testemunhar e narrar, os caminhos da escola. Os três primeiros filmes abordam os caminhos e endereçamentos da escrita nas histórias de pessoas. Em Central do Brasil são: as cartas narradas por transeuntes de uma estação de trem com o mesmo nome do filme e subscritas por uma das personagens que conecta a sua história com uma das pessoas que por ali passa.. E Buda desabou de vergonha, de certa forma, contribuiu para o título deste texto. Nele, o espectador acompanha, juntamente com a protagonista principal, e os caminhos para a escola, interceptados pela realidade e condição das mulheres e meninas em relação à formação escolar. O Buda desabado pelos talibãs no início nos remete a outro desabamento, o da destituição subjetiva dessa menina nas cenas finais. Em Pro dia Nascer Feliz, documentário que traça a geografia da leitura e da escrita nas escolas públicas do nordeste e do sudeste, faz a denúncia das diferenças de condições estruturais e de financiamento entre as escolas públicas e privadas dessas regiões, como também as diferenças culturais entre os alunos e alunas dessas escolas.

Ainda no segundo dia, outro bloco de filmes para o grupo 2, composto somente por A menina que roubava livros e Escritores da liberdade. A leitura e a escrita como deslocamento subjetivo atravessando a narrativa dos filmes. E, por fim, para o grupo 3, uma questão ética que se interpõe para os filmes Onde fica a casa de Meu amigo, O carteiro e O poeta e o Milagre de Anne Sullivan (a ética do desejo)

No roteiro disponibilizado aos alunos e alunas para a análise fílmica dissemos que para além do enredo, da história contada, o que importa é a forma como isso se dá como a narrativa é estruturada a partir da composição dos elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica, tais como a fotografia (luz e sombra), trilha sonora, enquadramento (planos), figurino etc: Indagamos sobre a cena que mais os impactou e o porquê dessa escolha enquanto espectador? Também falamos para dizerem sobre a importância dessa cena na forma da narrativa. Seguimos com outras questões a respeito da articulação que eles faziam dos filmes assistidos com o que discutimos sobre o tempo da formação docente ou formação humana e se eles conseguiam observar nos filmes a importância do movimento da câmera, apontando planos mais amplos ou bem próximos dos personagens, no intuito de dar a ver o que se pretende transmitir do personagem ou personagens.

Outros aspectos solicitados para eles abordarem os debates têm a ver com a identificação da paleta de cores para a composição da narrativa, a fotografia do filme, o trabalho de luz e sombra na composição das cenas, das características e atuações dos personagens. Sobre a trilha sonora trabalhada no filme, ela indica algum momento importante da narrativa? Todos esses elementos destacados são observados no exercício de assistir aos filmes ao longo da vida.

As questões a respeito da análise de filmes foram discutidas na Aula Pública

Cinema e Educação - luz e sombra nos caminhos pela escola, realizada no dia 16 de outubro de 2022, com a presença da profa. Maria Alice de Carvalho Rocha (Cepae/UFG), antes dos debates ou rodas de conversas com os alunos, que aconteceram nos dias 1o e 8 de novembro de 2021. Ela, juntamente com Sônia Maria Rodrigues, professora dessa disciplina Fundamentos, Conteúdos e Metodologia da Língua Portuguesa II, compartilharam de suas experiências de pesquisa e produções sobre o cinema e as vicissitudes da infância em obras cinematográficas. Se na literatura temos a circunscrição do lugar do leitor, de seu encontro com o escritor, no cinema teremos o do espectador.

Nesse encontro com os alunos e convidados, foi discutido sobre o propósito de apresentar uma série de filmes a serem assistidos e comentados como o da constituição de um olhar outro sobre o mundo que o cotidiano nos furta daquilo que é impossível mesmo de ver diretamente. O cinema também possibilita essa experiência, tal como um texto constituidor de nosso olhar!

Aula Pública: cinema e educação

Conversar com os estudantes da Pedagogia sobre a relação educação e cinema tem sido um dos objetivos do nosso grupo de pesquisa, desde 2012, quando formalizamos oficialmente o nosso projeto interinstitucional Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos do cinema e as vicissitudes da infância. Esse projeto, ainda em andamento, pretende tirar implicações da relação entre cinema e educação para compreender sobre o confronto do sujeito com a incompletude do simbólico, com o real impossível, e, por isso mesmo, fonte de estranhamento e elaboração.

Vale a pena destacar que em nosso entendimento, a arte, ou melhor, o cinema na educação pode funcionar como um dos espaços de constituição subjetiva, já que possibilita ao sujeito se re-situar face às identificações, às representações de si e do outro. Essa tem sido uma das premissas básicas para fundamentar as diversas atividades de exibição, análise e produção cinematográfica, previstas no projeto, realizadas pelo grupo participante e levadas para a extensão e ao ensino.

No ensino, por exemplo, observamos que, embora o cinema esteja presente em muitas das disciplinas curriculares, ele entra na maioria das vezes como uma possibilidade de explorar conteúdos presentes nos filmes. Sabe-se, que muitos deles expressam e interrogam temáticas cotidianas que perpassam o universo da pedagogia. Assim, não é surpresa nenhuma, encontrar relatos dos estudantes a respeito de um filme visto em sala de aula e de como essa experiência o ajudou a perceber questões e ampliar seu ponto de vista em relação ao tema abordado.

Essa prática comum tem tido o seu valor, mas trazemos aqui uma observação do Migliorin (2015) que vai pontuar o que queremos sublinhar nessas rodas de conversas e aulas abertas com estudantes e futuros professores. Ele diz:

O cinema na escola é bastante aceitável quando ele chega na forma de exibição de filmes e debates em torno de conteúdos presentes nos filmes, mas e se levarmos a sério a possibilidade do cinema pensar o mundo e conseqüentemente a escola? Que implicações e invenções nos trazem essa ousadia? Fundamentalmente, o cinema se apresenta como uma experiência com o mundo, com o outro, com o conhecimento, através de imagens e narrativas (MIGLIORIN, 2015,10).

Se seguirmos em busca dessa seriedade, muito proveito teremos, um deles, foi a possibilidade já experimentada nos trabalhos realizados pela nossa pesquisa, é

a de que a infância representada em muitos filmes permite interrogar o discurso pedagógico sobre a mesma. Isto é, o cinema mais que a pedagogia tem posto no écran uma imagem da infância que nega a transparência representacional e aponta para sua complexidade, impedindo que se caia na tentativa de uma significação totalizante. Como exemplos, podemos citar *Um doce olhar*, um filme turco, sob a direção de Semih Kaplanoglu (2010), *Mutum*, uma produção franco-brasileira dirigida por Sandra Kogut (2003) e também o documentário brasileiro *A invenção da infância*, de Liliana Sulzbach (2000).

Esses e outros filmes têm nos ajudado a observar os efeitos da linguagem audiovisual para convocar a reflexão sobre os elementos constitutivos da infância que impedem sua naturalização, como se esse tempo fosse apenas uma fase da vida em desenvolvimento. É dessa experiência com filmes desse tipo, que permitem colocar em suspeição as representações sobre a infância e as experiências educativas de várias ordens que dialogamos nas aulas abertas e rodas de conversas com os estudantes. A ideia é incentivá-los a se aproximarem de uma estética produtora de estranhamentos como concebe a psicanálise freudiana, afinal um filme pode representar, indagar e produzir uma elaboração sobre o mundo, a partir de suas imagens e narrativas.

Assistir aos filmes e ao mesmo tempo observar os procedimentos selecionados na produção cinematográfica pode impedir que os estudantes sejam aprisionados ao mundo das significações disponíveis e os ajudem a produzir outras, menos idealizadas e totalizantes. No livro *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transferência*, Xavier (1984) vai abordar dois aspectos fundamentais da construção cinemática que instaura uma ruptura com a ideia de que o cinema mantém uma relação direta com a realidade. Segundo ele, o primeiro é a expressividade da câmera já que ela “não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo das imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos” (XAVIER, 1984, 17).

O segundo é justamente a montagem, pois ao juntar um plano com outro, combinando captações distintas e fazendo cortes se introduz uma descontinuidade que revela a construção de um mundo imaginário. Sobre isso, Xavier diz:

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. (XAVIER, 1984, p. 17).

Incentivar os estudantes a observarem esses aspectos nos filmes assistidos e oportunizar exercícios fílmicos de criação, pode ser de grande valor, pois irá permitir conceber o cinema como lugar também de elaboração de mundo. E, além disso, os convoca a uma posição mais ativa enquanto espectador.

Apresentação das análises realizadas pelos alunos

Após a Aula Pública Cinema e Educação - planos e luz no caminho para a escola, os alunos e alunas apresentaram o resultado de suas apreciações sobre os filmes, sendo que assistiram conforme o cronograma e roteiro disponibilizados. Nesse momento da disciplina, nos seus dois últimos dias, pudemos tirar consequências dessa experiência de articular o cinema em nossas atividades de ensino.

As apresentações não consistiram somente na análise dos filmes, mas na associação deles com as discussões realizadas por nós nos outros momentos, tanto

sobre a formação docente, como da literatura, do texto Por que ler os clássicos de Italo Calvino e das poesias, crônicas e contos também lidos em aula. Consideramos que a experiência com a narrativa fílmica possibilitou esse efeito de retroação, tão próprio da linguagem cinematográfica.

Das análises apresentadas pelos alunos destacamos a de Walter Luiz Baptista Filho, intitulada *Cinema e Literatura: uma experiência poética*. Ele resolveu elaborar a sua apresentação por escrito, em um formato diferenciado, subvertendo o indicado pela professora. Interessante de se observar a forma como encadeou todos os filmes na ordem da curadoria, como se materializasse nele o que se pensou em transmitir através da forma de organização dos filmes. A ordem de apresentação teve que ser seguida como a que foi proposta. E o seu trabalho materializou o que significou engendrar com o significante, o nosso tema gerador tempo! Deixemos então que ele fale para nós:

O cinema é a sétima arte
É o tempo, espaço e imagem
Sequencialmente projetadas
Movimenta-se como estandarte.
Captura-se nos olhos de vidro
Os corpos seduzidos pela mágica
Os diálogos como elos da corrente
Que infâncias a retina traz nostálgica?
A literatura é uma força criativa
Poderosa como a própria existência
Quem escreve dá vida a textos:
Prosa, Verso, Poesia, Eloquência
O frame no cinema: É o verso do poema
Mensagens bárbaras ou plásticas
Unam-se em como carne e unha
Eis a linguagem cinematográfica!
Carlos Drummond de Andrade
É o Glauber Rocha do Cinema
Anna Muylaert e sua lírica pura
Seria a Cecília Meirelles da literatura?
Ora, se a escola é onde se humaniza
A literatura constrói os pilares
Leitor e espectador se confundem
Quando o cinema elucida as mais belas:
Questões elementares
A natureza é bela, tanto quanto a pintura indígena
Rituais, rotinas, cultura que resiste sem mordança

Aiha Kalapalo, Alto Xingu:
Vamos lá criançada.
Ali na UFG, no campus II
Onde o saber reina
E a educação reina:
Cepae é demais.
Sete dias a semana tem
Quando uma acaba logo outra vem
Já diria a música infantil
Crianças Invisíveis
sete crianças nem sonhos e comida têm:
Destroçadas de seu mundo pueril.
Escrever o próprio nome é conquista da criança
De pertencimento e construção de identidade
Logo se substitui pelo cabo da panela e da enxada
O que faz de Vida Maria uma dura e triste realidade.
Em casa é abuso constante, violência do seu corpo
De sua mente, de seus sonhos, por quem deveria protegê-la
Como que a escola pode resgatar das trevas essa vida escabrosa?
A Sra Rain transforma uma bruta agonia em pedra Preciosa.
Tem até filme que por meio da literatura, ensina os alunos
A aproveitar melhor o seu dia, e endireitar seus sonhos tortos
Um professor com leveza e audácia enfrenta um sistema autoritário
Para que os alunos se sintam pertencentes a Sociedade dos Poetas Mortos.
A bomba explode, ceifa vidas e a realidade é de devastação
Alguns carregam histórias, sonhos e cicatrizes impostas
Outros com quadro negro às suas costas à procura de alunos
Para vencer a guerra e traumas pela escrita, leitura e educação.
A sede é inerente ao ser humano
De água, de oportunidade, de conhecimentos
O jarro que a carrega por ventura se trinca.
Então, escola, pessoas e comunidade
Nem imaginava o tanto poder que em mãos
Solidarizando uns com os outros, se tinha.
Cinema e literatura unidos pela metalinguagem
Na Central do Brasil, Uma ex professora e um menino

Reencontram os seus caminhos, seus destinos
Em uma inesperada Viagem
Em busca da felicidade.
“Não quero brincar de apedrejamento!
Quero brincar de aprender coisas divertidas”.
Na terra do extremismo religioso, da alienação
Pobreza, machismo e totalitarismo
Bahktai queria aprender a ler
Enfrenta quem ou o quê
Para seu sonho acontecer
Nessa sociedade medonha:
E Buda Desabou de Vergonha.
Documentário e uma crônica bem escrita
Se dividem por um triz?
Os anseios de jovens
O cansaço do professor
A desigualdade na escola
Os dramas e um drama:
Pro dia Nascer Feliz.
Quem disse que é crime, furtar
Para saciar a fonte de leitura?
O nazismo é hediondo
Extermínio, holocausto, carnificina
Mas a humanidade fulgura:
O livro brilha nos olhos da arguta menina.
Como que uma professora branca de pele
Encara um desafio que nela reflete
Quiçá maior do que a profissão:
Ministrar aulas para uma turma sob forte tensão
Agressividades, desmotivação, conflitos raciais
Então a professora tenta tocar nos alunos em seu coração
Pela arte, respeito, diálogo, história e compreensão.
Para honrar o compromisso com o amigo
E livrá-lo da autoridade do professor
Autoritário e fundamentalista
Repressivo, punitivista, quase escravista
O menino levou o caderno até o seu abrigo

A poesia tem papel transformador
Seja na afetividade ou na política
Não é que um simples carteiro
Inebriado pelas palavras do poeta
Tenta conquistar sua bela & ainda
Mudar o destino de sua própria vida?
Existe maior milagre que a inclusão social?
Ainda mais quando uma professora
Enfrenta até a família da pessoa especial
Que nunca entendeu, que todos têm direito igual?

Conclusão

Para as elaborações finais deste texto, retornaremos ao seu objetivo que foi o de relatar a experiência com articulação de uma montagem de uma curadoria de filmes que pudessem se associar ao tema gerador de nossa disciplina no segundo semestre de 2021: o tempo!. Essa atividade aconteceu mais para o final porque justamente ela permitiu engendrar no planejamento da disciplina três tempos. Tanto a literatura como o cinema propiciam experiências estéticas suportadas pelo tempo e espaço de suas narrativas. A experiência com o tempo da ficção na literatura e no cinema, permite uma contraposição à ideia de uma formação aligeirada que nos impõe o documento oficial denominado Base Nacional Comum Curricular que, por sua vez, se coloca na contramão de uma universidade que se pretende pública, gratuita e laica, suportada pelo articulação dos elementos que constituem o tripé ensino, pesquisa e extensão, O curso de Pedagogia, por sua vez, possui um projeto curricular que acompanha esses preceitos, como também o de uma formação crítica e humana, reconhecendo aqui a importância da redundância. Daí, falar sobre o tempo de formação do professor e do leitor, nos coloca a todo momento na contramão do que seja a formação liberal proposta nos documentos oficiais.

A pandemia colocou em evidência essas contradições, até por isso pudemos pensar sobre o quão contraditório estava sendo trabalhar no formato de home office porque a questão do tempo que seria o percurso até o trabalho foi incluído “naturalmente” às atividades em casa. Foram essas as discussões que efetivam, como também a restrição da vida ao tempo e ao espaço da casa, enfim, com a pandemia a nossa experiência com o tempo se modificou, incluindo também a percepção em relação ao outro, no caso específico de aluno e professor, a imagem de cada participante da aula se reduziu aos ícones ou fotografias de cada janela virtual.

A discussão sobre a literatura não resolveria a redução que há dela como instrumento de ensino.

Era preciso a experiência de “planos e luz no caminho da escola”, uma vez que esses alunos e alunas da graduação, ainda em formação docente, trilham caminhos para compreender teoricamente e na prática, os caminhos de “uma escola”. A proposta de trabalho com o cinema nos possibilitou a experiência que o cinema permite através da composição de seus elementos que compõem o tempo e o espaço de sua narrativa.

Como dito, a montagem que se constitui no juntar um plano com outro, com-

binando captações distintas e fazendo cortes, permite a constituição de um outro olhar sobre o mundo. Por isso propusemos aos alunos e alunas um outro modo de assistir aos filmes, em exercícios de análises filmicas que permitissem a outro modo de elaborar sobre a educação, a escola, a vida e o mundo. Nessa discussão sobre o tempo, vimos nas análises sobre os filmes que os alunos foram capturados por aquilo que diz o professor Antônio Cândido: “Temos de entender que tempo não é dinheiro. Essa é uma brutalidade que o capitalismo faz, como se o capitalismo fosse o senhor do tempo. Tempo não dinheiro. Tempo é o tecido da vida”. Isso, cinema, literatura e escola nos ajudam a fiar!

Bibliografia

Calvino, Italo. 2007. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Godinho de Alcântara, Regina, e Vanildo Stieg. 2017. “O QUE QUER’ A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) NO BRASIL: O COMPONENTE CURRICULAR LÍNGUA PORTUGUESA EM QUESTÃO”. *Revista Brasileira De Alfabetização* 1 (3). <https://doi.org/10.47249/rba.2016.v1.117>. Acedido em 2 de março de 2021.

Hypólito, Álvaro Moreira. 2019. “BNCC, AGENDA GLOBAL E FORMAÇÃO DOCENTE”. *Retratos Da Escola* 13 (25):187-201. <https://doi.org/10.22420/rde.v13i25.995>. Acedido em 2 de março de 2021.

Migliorin, Cezar. 2015. *Inevitavelmente cinema : educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.

Xavier, Ismail. 1984. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transferência*. Rio de Janeiro: Paz e terra.

Filmografia

A menina que roubava livros. 2013. De Markus Zusak. Austrália. DVD.

A invenção da infância. 2000. De Liliana Sulzbach. Brasil. DVD.

Central do Brasil. 1998. De Walter Salles. Brasil. DVD.

E Buda desabou de vergonha. 2007. De Hana Makhmalbaf. DVD

Escritores da liberdade. 2007. De Richard LaGravenese. EUA. DVD

Cepae é demais..2019. De Maria Alice Carvalho de Sousa Rocha. Brasil. Disp. em: <https://youtu.be/EdVmkZ30QS8>

Mutum. 2003. De Sandra Kogut. França/Brasil. DVD.

O carteiro e o poeta. 1994. De Michael Radford. Itália. DVD.

O jarro. 1992. De Ebrahim Foruzesh. Irã. DVD.

O milagre de Anne Sullivan. 1962 De Arthur Penn. EUA. DVD.

Onde fica a casa de meu amigo. 1987. De Abbas Kiarostami. Irã. DVD. O quadro negro 2002. De Samira Makhmalbaf . Irã. DVD.

Um doce olhar. /2010. De Semih Kaplanoglu. Turquia/Alemanha. DVD.

Osiba Kangamute – Vamos lá criança. 2016. De Haya Kalapalo, Tawana Kalapalo, Thomaz Pedro e Veronica Monachini de Carvalho. Brasil. Disp. em: <https://vimeo.com/189185532>

Preciosa. 2009. De. Lee Daniels. EUA. DVD.

Pro dia Nascer Feliz. 2005. De. João Jardim. Brasil. DVD.

Sociedade dos poetas mortos. 1989. De Peter Weir. EUA. DVD.

Tanza/Crianças Invisíveis. 2005. De Mehdi Charef, Kátia Lund, John Woo, Emir Kusturica. Itália. DVD.

Um doce olhar. 2010. De Semih Kaplanaglu. Turquia. DVD.

Vida Maria. Anima Mundi vol.6. 2002-2007. De Marcio Ramos. DVD.

Adversidades do Idoso na Atualidade

Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante

CEMRI - UAb

Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante

Doutora em Literatura, Especialidade em Literatura Norte-Americana investigadora do Grupo de Investigação: CEMRI - Media e Mediações Culturais. Portugal. Tem apresentado várias comunicações a nível nacional e no estrangeiro na área da Literatura e do Cinema. Tem publicados diversos artigos. Orientadora e arguente de Mestrados, bem como formadora de docentes.

Resumo

Com este trabalho pretende-se, a partir da obra cinematográfica realizada por Florian Zeller, intitulada *The Father*, de 2020, adaptada para cinema a partir da peça de teatro intitulada, *Le Père*, também de Florian Zeller, realçar a adversidade causada ao ser humano em consequência da demência, na fase de envelhecimento, o flagelo da demência do idoso numa caminhada para a anulação da sua identidade e individualidade e, ainda evidenciar o sofrimento causado a familiares próximos.

Do mesmo modo, se objetiva referir a importância da Sétima Arte na expressão da condição do idoso, parte integrante do tecido social, na família e na sociedade.

Tendo como ponto de partida o filme referenciado, procura, ainda salientar-se a insuficiente proteção ao idoso, numa sociedade ancorada no paradigma do homem máquina, votado ao esquecimento quando considerado dispensável, que persiste em ignorar as mais-valias de uma geração fundada no saber de experiência feito, bem como negar ao idoso a dignidade e os afetos, que devem distinguir o comportamento individual e grupal de uma sociedade que afirma prezar atitudes e valores que a distinguem e a enobrecem.

Palavras chave: demência, dignidade, envelhecimento, homem-máquina, sociedade

Abstract

With this work, it is intended, from the cinematographic work made by Florian Zeller, entitled *The Father*, from 2020, adapted for cinema from the play entitled, *Le Père*, also by Florian Zeller, to highlight the adversity caused to the human being as a result of dementia, in the aging phase, the scourge of dementia in the elderly on a journey towards the annulment of their identity and individuality and, still showing the suffering caused to close family members.

Likewise, it aims to refer to the importance of the Cinema in the expression of the condition of the elderly, an integral part of the society, in the family and in society.

Taking the referenced film as a starting point, this work also seeks to emphasize the insufficient protection of the elderly, in a society anchored in the paradigm of the machine man, doomed to oblivion when considered expendable, which persists in ignoring the added value of a generation founded on the knowledge gained from experience, as well as denying the elderly dignity and affection, which must distinguish individual and group behaviour from a society that claims to value attitudes and values that distinguish and ennoble it.

Keywords: dementia, dignity, aging, machine man, society

Introdução

O número de idosos no seio da sociedade tem aumentado significativamente nas últimas décadas, sendo que “A realidade do crescimento da população idosa, (...) é inquestionável” (D’Alencar 2017, 7). Nas palavras de Raimunda D’Alencar, na obra intitulada *A Representação Social na Construção da Velhice, Semânticas do Envelhecimento - Modos de Envelhecer nos Anos 70*. D’Alencar afirma, ainda o seguinte: “Observa-se que em poucas décadas, o velho deixa um “não lugar” (...) e passa a ocupar um território compatível com um grupo etário numeroso.” (D’Alencar 2017, 30-31)

Este facto irrefutável nas sociedades dos dias de hoje, exige um olhar atento às mudanças que esta situação implica, bem como à necessidade de investimentos em diversas áreas de intervenção, urgindo criar maior número de profissionais que atuem de acordo com as necessidades de múltiplas e diferenciadas formas de envelhecimento, procurando garantir uma ancianidade com dignidade, tanto a nível cognitivo, como funcional.

Todavia, esta realidade não se apresenta homogénea, sendo a longevidade, frequentes vezes marcada por aspetos negativos, carregada de preconceitos e de atitudes individuais e sociais pejadas de descrédito, gerando repúdio e abandono, não tendo as gerações mais novas em conta as particularidades de cada idoso e a sua necessidade de afetos.

Apesar das medidas/leis de apoio ao idoso já consagradas em muitos países, constata-se a sua insuficiência e incumprimentos, relegando-se o velho para um lugar de margem na sociedade, reagindo esta, com frequência, como se o ancião deixasse de ter identidade, criando-se uma memória social de esquecimento, bem como o afastamento de relações intergeracionais e um grupo social na periferia da afeição.

De modo similar, se desprezam as transformações do corpo e da memória, a ausência de autonomia e se rejeitam papéis sociais e familiares, o que afeta psicologicamente a chamada terceira idade. As crescentes dependências a que se vêm sujeitos retiram-lhes a autoestima e podem gerar conflitos ou conformismos e uma infelicidade que acelera o desapego à vida. Nas palavras de Raimunda D’Alencar:

As transformações próprias do envelhecimento, geram repúdio e inquietação, (...), resignação nas pessoas que ‘alcançam’ a velhice, porque passam a considerar que já não são vistos com a mesma energia e capacidade para fazer coisas, participar em concursos públicos, assumir cargos, (...) entre outros aspectos geralmente interpretados de forma negativa. Além disso, nem sempre os idosos são levados em conta quando se trata de tomar decisões, inclusive de assuntos que lhes dizem respeito diretamente. Além do descrédito (...) as suas atitudes e comportamentos podem passar por censuras inusitadas. (D’Alencar 2017, 8)

A anedota ultrajante e a zombaria pública, vistas, por vezes, enquanto divertimento social, não são mais do que o aviltamento de uma condição a que todos os seres humanos podem chegar pela longevidade.

Todavia, se ‘olharmos’ para as trajetórias de conceção de idoso, verificamos que as civilizações, as gerações, as sociedades, os grupos sociais e os indivíduos, ao longo dos tempos, têm estabelecido para o idoso papéis e entendimentos diversos, desde a conceção do velho sábio e respeitado, ao do ‘fardo’ social e

familiar, relegado para o abandono, assinalando-se, por este facto, uma solidão desesperante.

Com efeito, na época atual, constata-se que a solidão constitui um dos principais problemas a encarar e a solucionar pela sociedade e pela família, não deixando ao acaso a questão dos cuidados diários e da assistência médica, mas acima de todas as formas de 'cuidar' do idoso, sobressai a urgente necessidade de repor a benquerença, tantas vezes vagueando pelos caminhos da indiferença, que o homem máquina dos dias de hoje, cada vez mais persegue.

A dureza do envelhecimento é vista de ânimo leve pelas gerações mais novas, cada vez mais individualistas e competitivas. O velho não consta nas revistas de moda, nos anúncios que apelam à destreza, nas vagas para empregos. As mais-valias do idoso são desconsideradas e delas se faz tábua rasa. De modo geral, o reformado constitui um produto descontinuado, inútil e não lucrativo.

Portanto, reconhece-se uma urgência, cada vez maior, de abordagens às problemáticas do desgaste causado pela idade avançada para que ao percurso vivencial do ser humano se atribua uma dignidade nunca ultrajada, apesar da chegada da velhice ser, por vezes, referida "como libertação individual" (D'Alencar 2017, 32). Do mesmo modo a terceira idade "supõe (...) lugar de prisão e alienação." (D'Alencar 2017, 32), bem como uma "libertação (...) coletiva" (D'Alencar 2017, 32), esquecendo-se a sociedade, com frequência, de que o idoso se pode reinventar, ser criativo e amar como em qualquer outra idade.

Apesar de se reconhecer, que a decrepitude aliada à longevidade repetidamente se ignora, confirmam-se preocupações em não deixar cair no esquecimento uma fase da vida humana, tão importante como qualquer outra.

Entre outros pensadores, destaca-se a importância do papel e a obra de Simone de Beauvoir, que constitui uma referência na abordagem da temática do envelhecimento, "insurgindo-se contra a condição humana." (Barros 2004, sp). O que esta autora escreve e no que se empenha deixa expresso "um grito de revolta contra a velhice" (Barros 2004, sp)

Com efeito,

Simone de Beauvoir só faz denunciar a sorte que a sociedade reserva aos velhos, se insurgindo contra a condição humana, contra este processo inelutável da involução do organismo humano e da diminuição das capacidades que dele resultam, inclusive nas capacidades mentais. (Barros 2004, sp).

Em debates, em reflexões, nos diversificados meios de comunicação oral e escrita, através das artes, a abordagem às problemáticas da terceira idade deixa fluir uma apreensão sobre o destino de um setor da população enfraquecido e dependente de terceiros.

As artes, nomeadamente a Arte Cinematográfica, tem patentado o paradigma do envelhecimento na sociedade atual, dando um valioso contributo para que um setor importante da população, cuja missão não se esgotou durante a vida ativa, não seja marginalizado.

Diferentes Olhares Cinematográficos sobre o Envelhecimento

Um valioso património de obras cinematográficas focadas em temáticas conexas com a temática alvo desta ponderação, tornou difícil a escolha de filmes, sendo considerado um hiato temporal em que a problemática do envelhecimento se tem tornado cada vez mais complexa. Uma sociedade envelhecida,

consequência de uma maior longevidade da população, acompanhada pelo decréscimo de nascimentos continua a ser alvo de apreensão, inquietação e reflexão, situação que conduziu à seleção de obras fílmicas como *Cocoon*, realizado por Ron Howard, em 1985; *Driving Miss Daisy*, de Bruce Beresford, do ano de 1989; *The Curious Case of Benjamin Button*, do realizador David Fincher, em 2008; *The Best Exotic Marigold Hotel*, de John Madden, em 2012; *Amour*, realizado por Michael Haneke em 2012, e *The Father*, realizado em 2020, objeto de maior reflexão neste trabalho.

Dos filmes citados transcorre a abordagem à temática de uma caducidade humana prolongada que integra desequilíbrios e práticas sociais que, por vezes, tocam a desumanidade. De forma distinta, da trajetória do idoso sobressaem, não só os aspetos negativos, que o percurso final da vida humana encerra, mas também, caminhos de desfecho, escolhas díspares de ‘reabilitação’, esperança e otimismo como no caso de *Cocoon*. Esta comédia dramática de ficção científica, “deixa a mensagem dos que aceitam a ‘invasão’ da incapacidade provocada pelo envelhecimento e os que aceitam uma realidade que integra o ciclo da vida humana”.¹ em que se constata o “fim para alguns. O começo de uma grande jornada”² para os restantes, evidencia a ilusão da eternidade, posta no ecrã.

De *Driving Miss Daisy* sobressai a questão da amizade, da solidariedade e dos afetos. “A trajetória de aceitação, quebra de preconceitos e aproximação de duas pessoas solitárias, e acima de tudo, o olhar humano, despido de preconceito racial ou religioso (ele é negro, ela judia)”,³ revela-se ao público enquanto baluarte do “caráter humano e da verdadeira amizade”⁴. Esta obra fílmica acentua uma questão premente e ainda presente em muitas sociedades que se traduz no “preconceito racial, incitando-nos (...) a refletir acerca dos desafios de envelhecer, da dificuldade que as pessoas mais velhas têm de aceitar (...) limitações físicas e de mudar determinadas concepções concretizadas ao longo da vida”⁵, tal como Miss Daisy que, por largo tempo se recusa a aceitar um motorista negro, contratado sem o seu consentimento. Este filme coloca o espectador perante a importância de situar “os relacionamentos e os valores humanos (...) acima de quaisquer diferenças sócio-culturais.”⁶ *Driving Miss Daisy* apresenta “uma história sobre afeto, solidariedade e, principalmente, amizade.”⁷

The Curious Case of Benjamin Button remete para “as coisas cruciais da vida: os laços entre as pessoas.”⁸ Esta obra cinematográfica coloca o espectador perante a surpreendente situação de um percurso de existência inverso àquele que todos concebem como normal: o de nascer idoso, atingir a pujança na idade adulta e definhar recém-nascido. Esta forma de abordagem, salienta a incomunicação do grupo sénior, as suas limitações de ordem fisiológica, o “viver entre idosos, num asilo, sofrendo com as doenças próprias desta faixa etária para depois

1. Campos, Leonardo. “Crítica Cocoon”. Last modified January 26, 2018. Accessed March 15, 2022. <https://www.planocritico.com/critica-cocoon/>

2. Ibidem

3. Siqueira, Roberto. “Adoro Cinema”. July 31, 2010. Accessed March 12, 2022. <https://cinemaedebate.com/2010/07/31/conduzindo-miss-daisy-1989/>

4. Ibidem

5. Ribeiro, Camila Guimarães. “ST”. Accessed April 3, 2022. (<https://www.cpt.com.br/melhores-filmes-do-cinema/conduzindo-miss-daisy>)

6. Ibidem

7. Franco, Emílio. “ST”. February 17, 2011. Accessed March 4, 2022. (<https://www.cineplayers.com/criticas/conduzindo-miss-daisy>)

8. Araújo, Cláudia. “O Curioso Caso de Benjamin Button, Curiosamente Estranho do princípio ao FIP”. Accessed February 5, 2022. <https://www.comumonline.com/2020/05/arquivo-o-estranho-caso-de-benjamin-button-curiosamente-estranho-do-inicio-ao-fim/>

rejuvenescer enquanto todos os outros caminham na direção contrária”⁹ A perplexidade de um percurso de vida ao contrário, que se esgota no nascimento, remete, também para o amor vivido em situações claudicantes, que causam infelicidade. Este filme, em que “o tempo é uma das principais temáticas”¹⁰, apela a uma reflexão sobre o ciclo da vida. Com efeito, “o homem, a partir do momento em que percebe o alcance de sua existência passa não apenas a medir os ciclos da natureza”¹¹, mas também a consciencializar-se da efemeridade da vida humana e do que esta traz consigo: a decadência e a morte. Deste modo, passa a “entender o valor que cada minuto tem para as realizações pessoais e coletivas”.¹²

O filme intitulado, *The Best Exotic Marigold Hotel*, surpreende o espectador ao apresentar um período de vivência de idosos na Índia, Jaipur, mais precisamente “a group of seven Brits with seven reasons for making the move – although the most urgent is that the local prices make retirement possible for them”,¹³ o que torna possível a ‘aventura’ de procurar, de novo, a felicidade. “There’s a fair amount of humanity in the screenplay”¹⁴, a demonstração de que é possível amar e ser proveitosa a contribuição do velho para os indivíduos, para o grupo social e para a sociedade em geral, que a senioridade pode ser apenas mais uma fase da vida humana preenchida e integrada na sociedade, como qualquer outra.

O filme intitulado *Amour*, revela-se numa enorme “sensibilidade e intensidade ao tratar de um tema bastante delicado: lidar com uma doença degenerativa na família.”¹⁵ A morte brutal de uma mulher com Alzheimer, levada a cabo pelo cônjuge e por ela solicitada, enquanto lúcida, como forma de lhe obviar maior sofrimento, levanta, entre outras questões, a do final da existência com dignidade e do próprio conceito de dignidade. Este filme dramático, eleva o amor e a dor de amar e expõe o isolamento, o desamparo e a ausência do dever familiar e social. Georges, acompanha a degradação física e mental da mulher, que sempre amou, e decide auxiliá-la a por termo à vida, de forma violenta, sufocando-a com um travesseiro, deixando o espectador perplexo, o que levanta uma polémica sobre a definição de amor.

Numa sequência de abordagens cinematográficas diversas, em todas se constata que, na caminhada para o fim da existência física do homem, para a morte indeclinável, é possível encarar a velhice na forma de aceitação do ciclo da vida, percorrendo essa caminhada inevitável de modo criativo, mas, sobretudo não perdendo de vista a necessidade do amor e da tolerância, bem como do dever que as novas gerações têm em proporcionar ao idoso a dignidade nas situações de carência de apoio, seja qual for.

No entanto, o distanciamento das gerações mais novas, consequência da vida atual descaracterizada sob o ponto de vista familiar, social e profissional, a ausência frequente de relações entre gerações, condição facilitadora de individualismos e abandonos, é causadora de dramas e padecimentos a que os

9. S.A. “Cinema na Educação”. Cinema na Educação. O Curioso Caso de Benjamin Button. May 28, 2018. Accessed 25 January 2022. <https://www.plannetaeducacao.com.br/portal/cinema-na-educacao/a/30/o-curioso-caso-de-benjamin-button>

10. Ibidem

11. Ibidem

12. Ibidem

13. Ebert, Roger. “The Best Exotic Human Comedy”. May 2, 2012. Accessed January 2, 2022. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-best-exotic-marigold-hotel-2012>

14. Ibidem

15. Maciel, Islaine e Maria Isabel da Silva Leme. “Amour é uma Genuína História de Amor”. Revista Psico. USP Seção Técnica de Informática do Instituto de Psicologia. Accessed May 2, 2022. <https://www.ip.usp.br/revistapsico.usp/index.php/arte-e-cultura/14-amour-e-uma-genuina-historia-de-amor>

idosos estão sujeitos, como acontece com o filme intitulado *The Father*, objeto de mais aturada reflexão, neste trabalho.

***The Father* – A Demência, o Abandono e a Solidão no Cinema**

Na obra cinematográfica em destaque, *The Father*, o espectador é confrontado com a situação de demência progressiva de um octogenário. Numa exposição crua e dolorosa, o realizador desvenda uma sociedade impiedosa que descarta o velho, que o isola num lar, porque a descendência, por mais sofrimento que sinta, é convocada a fazer o seu percurso de vida e, nem sempre, nele cabe o idoso, cuja existência se degrada a cada dia.

Porém, “o velho não se vê como velho. Ele vê a si mesmo como se viu ao longo da vida” (Goldenberg 2011, sp) e, este facto, apresenta-se profundamente deprimente. O idoso não acompanha o próprio percurso de envelhecimento, situação que traz consigo dramas nos quais o público revê situações que o rodeiam. As “suas funções arruinam-se e tudo se precipita para um buraco negro, um lago profundo e escuro”¹⁶, que urge compreender. Nas palavras de Caio Bogoni, “*The Father*” tem sua própria abordagem: colocar a história na perspectiva do velho”¹⁷.

Esta fase sombria da vida, que as gerações no período de vida ativa, com frequência ignoram, também porque temem o seu próprio e inevitável desfecho, está ancorada em *The Father* na grandiosidade da interpretação do protagonista, que interioriza e exprime um estado de demência em que “o peso da idade esmaga, não só aqueles que o sofrem, como aqueles que testemunham o sofrimento.”¹⁸

Neste drama cinematográfico, duas personagens, pai e filha, enredam-se no caos provocado pela demência do velho Anthony, que acredita que a filha é casada, que lhe roubaram o relógio e que Paul existe, “criando uma situação insustentável”¹⁹ de difícil destriça, em que a realidade e a demência, o passado e o presente se mesclam “por entre a neblina de confusão deliberada que a montagem, o cenário e até as escolhas de elenco promovem”²⁰. Nada parece ser sequencial no tempo, mas uma amálgama da “miséria alheia, não fosse a elegância do seu engenho formal e a claridade emocional que os atores trazem ao projeto”²¹.

Esta obra fílmica é

intrigante, e por vezes um pouco “confusa”, tal como a cabeça de Anthony, e é com o decorrer do filme que percebemos de quem é verdadeiramente o apartamento, assim como todas as personagens que surgem a Anthony, mas o mais interessante é que entendemos como está a funcionar a cabeça de um idoso com demência progressiva, e que talvez esta já esteja a dominar por completo Anthony, podendo tornar alguns momentos, ou até mesmo tudo que vimos, em algo imaginário, que nunca existiu.²²

A autenticidade trazida pelo desempenho dos dois atores principais, Anthony

16. Alves, Cláudio. “Magazine HD”. Accessed April 2, 2022. <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/the-father-critica-em-analise/>

17. Bogoni, Caio. “*The Father* (Meu Pai) Análise e Impressões”. July 28, 2021. Accessed January 6 2022. <https://cinegrandiose.com/2021/07/28/the-father-analise-e-impressoes/>

18. Ibidem

19. Ibidem

20. Ibidem

21. Ibidem

22. Sousa, Bruno. “*The Father* – Análise. Caixa NERD”. Accessed February 1, 2022. <https://caixanerd.pt/the-father-analise/>

Hopkins, o pai, e Olivia Colman, no papel de filha, que, na inalterabilidade de comportamentos, esconde um turbilhão interior de sofrimento, por um lado, e conduz o pai à exasperação e ao desespero, por outro, pois este não se reconhece nem os que o rodeiam, transpõe o ecrã pela dimensão da mensagem que incomoda e fere.

Esta narrativa expõe as alucinações que a demência pode provocar, a desordem mental insuportável vivida e insuspeitada, no início amarga e tormentosa no seu trajeto de decadência, assim como evidencia o suplício e a inquietação de quem tem responsabilidade de cuidar. Esta visão de uma realidade frequente, trespassada pela ingloria tentativa de solução, que reconhece a inevitabilidade da morte desmembrada da sua dignidade é avassaladora.

O facto de a filha deixar o progenitor com uma cuidadora e decidir seguir uma vivência escolhida e não anulada pelas necessidades de cuidar do pai, coloca a assistência perante um dilema repetido e persistente e apela a uma nova conceptualização das relações familiares, fora dos parâmetros da tradição de cuidar da família tradicional e nuclear, apesar de a obra em análise não deixar de veicular o dever de não abandonar. A impiedade do afastamento da filha gera facilmente no espectador sentimentos de revolta e comiseração.

Neste filme se difundem alguns parâmetros da sociedade atual, plasmados num conceito de globalização que não ‘mata’ os afetos, antes os transforma em sofrimento. Esta dualidade entre as exigências do mundo global, sempre em circulação e a natureza afetiva do homem, convocam ao retomar da necessidade do cuidar e põem a descoberto uma gigantesca encruzilhada de obstáculos que se lhe opõem.

O destaque para a crueldade de um olhar vago, de uma teimosia inconsistente, de uma inconstância em relação à verdade dos factos, a loucura, os dramas e o sofrimento de uma família que se desmorona, exibem “o sentimento com uma astúcia assustadora.”²³, que a abordagem do realizador demonstra, deixando o espectador à míngua de uma saída de *happy ending*.

No que respeita a banda sonora, somos levados a inferir que auxilia

a mergulhar” no mundo da cabeça da personagem Anthony, além disso, passa-nos todo o sentimento vivido por este, tornando todos os momentos mais emotivos, pois numa combinação fabulosa, entre banda sonora e expressões geradas pelo ator Sir Anthony Hopkins, é suficiente para contar toda a estória do filme, e nos ligarmos de tal forma à personagem que este interpreta, que sentimos e vivenciamos, tudo o que ele está a passar.²⁴

O filme termina em apoteose, expondo um demente com rasgos de lucidez, buscando o seu lugar perdido, chorando a ausência dos afetos, da família, da independência e da dignidade, enquanto ser humano.

A progressiva inconsciência dos locais e das pessoas, do percurso do tempo, de si próprio, mas nunca da necessidade dos afetos, mostra, através do protagonista, quão efémeros e insignificantes são os seres humanos expostos à degradação gradual do percurso da vida. Assim, deste filme sobressai a importância da afeição, apesar da sua aparente ineficácia perante a demência, uma vez que, no final, um choro, um ombro e um abraço é o que subsiste de uma existência em ruínas.

23. Ibidem

24. Ibidem

O caráter humanista de *The Father*, todavia, expondo as consequências de mudanças desumanizadoras e a ‘robotização’ de um homem máquina indesejável, demonstra que o ser humano não vive sem amor e sem o seu caráter socializante, mesmo que a demência se instale.

A cena final remete o espectador para a sua dimensão humana, fá-lo sentir a possibilidade de vir a ser um Anthony, fá-lo ‘entrar’ no ecrã e identificar-se com a personagem. O realizador apela, nesta cena dramática e pungente, para a capacidade do sentir e para a urgência de um ‘olhar’ profundo sobre a natureza humana frágil e o desespero da consciência da coisificação humana que a demência traz consigo.

Esta ficção da realidade exposta no ecrã, exprime contornos tão semelhantes aos quotidianos de muitos idosos, que o espectador dificilmente consegue ignorar, ou alhear-se delas, porque todo o ser humano quando nasce está ‘condenado’ a morrer, nem sempre na paz de um leito e na companhia da família. A tirania da própria demência deixa no público uma enorme amargura. O percurso que assiste ao protagonista, acarreta consigo um corpo que se desgasta e uma mente que se esfuma no esquecimento das memórias do tempo vivido, o que apela à reflexão, mas, sobretudo à premência da ação.

O caso de demência progressiva narrado, que acompanha, por vezes, a fase etária avançada do indivíduo, coloca o público perante a necessidade e a urgência de uma ponderação interior que toque a sua consciência e observe o coletivo que o rodeia.

Conclusão

A precária proteção ao idoso numa sociedade global, de onde sobressai a valorização do homem máquina em deterioração do ser humano natureza e humanista, em que as mais-valias do velho são dispensadas e o bem-querer premissa de um tempo ultrapassado, levou à tentativa de uma ponderação elencada na urgência de reposicionamento do homem enquanto ser integrado num mundo em que a natureza humana se revê no amor, na amizade, na solidariedade e na tolerância.

A pandemia Covid 19, bem como a recente guerra na Ucrânia, que desnudam, pela sua natureza de violência extrema, as fragilidades da terceira idade e desumanidades perpetradas contra os idosos, nas famílias, nos lares e por alguns grupos de beligerantes, foram também razões que contribuíram para as opções e focos de análise, pela urgência de não ignorar os anciãos, que constituem de um dos grupos etários mais atingidos em situações como as referidas, que deixam os homens mais ‘pobres’ de humanismo.

Uma breve reflexão sobre a velhice e o envelhecimento constituíram o preâmbulo deste trabalho, para sustentação do que se propõe, nomeadamente no que se refere à constatação de que o envelhecimento e a velhice se ignoram, com frequência, e que o abandono social e familiar, a solidão, a ausência de autonomia e a degradação da memória constituem uma realidade, cada vez mais degradante que urge alterar.

Porquanto se constate um aumento significativo do número de idosos na sociedade atual, não significa votá-los ao abandono. A velhice não deixa de estar conectada com o mundo, não deixa de integrar a natureza, o universo, em que tudo o que nasce, cresce, vive, decrepita e morre, não deixa de fazer parte integrante da existência humana. Menos constrangidos verificamos que não se tem deixado perecer uma problemática de perduráveis, mas diferenciados

contornos, através das mais diversas formas de comunicação.

De todas as formas possíveis de abordagem, tem sobressaído o Cinema, arte de ficção da realidade, em que a ação em movimento se revela numa mensagem que perdura no tempo e pode contribuir para refletir sobre uma qualquer temática, em qualquer época, sobre o presente inclusive, desafiando a Sétima Arte, o que se pretende adormecido e convenientemente esquecido, porque incómodo. Estas constatações levaram à escolha da obra cinematográfica como objeto preferencial de análise.

Com o propósito de alertar para a necessidade de repor princípios e valores e evidenciar a precariedade da situação do idoso, bem como evidenciar ‘caminhos’ de ‘reabilitação’ do mesmo, referem-se alguns filmes, cujas temáticas diversificadas serviram os propósitos de análise. As obras fílmicas referenciadas (*Cocoon*, *Driving Miss Daisy*, *The Curious Case of Benjamin Button*, *The Exotic Mari-gold Hotel* e *Amour*), remetem para um paradigma que encerra a caminhada final do ser humano ‘planeada’ pela natureza implacável, que pode ser o percurso do espectador, que, inadvertidamente ignora a passagem rápida do tempo e a chegada célere ao patamar da terceira idade, bem como uma relação com a morte, complexa, por vezes devastadora e solitária, convocando a refletir sobre a importância das relações interpessoais. Por outro lado, desvenda uma face escondida da velhice que se revê na capacidade de amar, de ser criativo, de viver de novo e de ser gente. Com estas abordagens pretende-se, justamente, demonstrar a evidência da possibilidade do idoso feliz e integrado na sociedade.

Todavia, mais do que apresentar ficções da realidade sobre a velhice, foi considerado importante destacar a questão da demência progressiva na terceira idade. O filme *Amour* foi o preâmbulo que levaria a ‘mergulhar’ fundo na situação do velho em processo de demência progressiva, através da análise da obra cinematográfica *The Father*, com que se prosseguiu a análise.

The Father não sendo um filme sobre o Covid 19, nem sobre a guerra, nem de guerra, demonstra que não são necessários tais visionamentos de violência física e mental, pois a natureza humana na sua efémera existência encarrega-se de transformar o homem em ‘pó’, desconectado com a realidade. Os traumas causados por casos graves de Covid 19 e pela brutalidade da guerra transformam em insana a mente do homem comum, os traumas da demência progressiva, ou dos processos de envelhecimento, transfiguram a dignidade e a lucidez humanas, reduzindo-as a fragmentos de respeitabilidade simulada.

O não reconhecimento de si próprio, por vezes, decorrente da doença Covid 19, pode comparar-se à loucura causada pela violência da guerra. Uma situação de demência progressiva não reconhece, do mesmo modo, a própria identidade. Nas situações referenciadas, a identificação pessoal não passa de um processo identitário por acontecer.

A demência na velhice não é mais do que um processo identitário perdido. A velhice está pejada de fragilidades, evidência de sujeição, manipulação, desrespeito, maus tratos e outras falhas de comportamento e atitudes, que revelam o lado negro do homem em relação a outro ser humano, em que o domínio sobre o mais ‘fraco’ embriaga a mente humana, *the dark side of men*, reversível sempre que os afetos conseguirem romper as muralhas da indiferença.

O filme em análise, continua plenamente atual e patenteia dramas da terceira idade, evidenciando-se a solidão, a perda da lucidez, as carências afetivas do idoso, seja qual for a sua condição. Nele pode desenhar-se um contributo para

o alertar de situações similares à ficcionada, bem como para sensibilizar os espectadores, sempre azafamados nas suas realizações pessoais e seguros da sua onipotência, de que o ser humano está sempre exposto ao percurso do tempo e aos caprichos da natureza e de outros homens. Então, há que acautelar e cuidar, pois, num virar de página, qualquer ser humano se pode ver envolvido no terror da solidão e do desprezo, da violência e da morte, sem presenças e sem afetos.

Esta narrativa fílmica contribui para a consciencialização da dimensão e da condição humanas, elencadas na efemeridade da vida, nas fragilidades da existência humana, no facto de que nenhum ser humano é dispensável e de que a solidariedade e o amor são insubstituíveis em qualquer tempo, sociedade ou situação.

The Father afirma-se como uma lanterna acesa que não segue os caminhos de uma solução, todavia manifesta a inumanidade de uma situação similar a tantas outras, que não permite que o público dela se alheie, apelando à reposição do amor, enquanto pedra angular da felicidade, transformada em desespero, neste filme.

Esta narrativa cinematográfica, de género dramático, eleva o caos causado pela demência, o sofrimento da família, a amargura da consciencialização da perda de capacidades mentais, a indiferença das exigências da vida perante o velho, a necessidade de cuidar, o desmembramento da vida familiar, a crueza da construção da vida que deixa à míngua de afetos o velho demente, o desespero da perda de um porto seguro e a realidade de navegar só e sem destino, aguardando por um desfecho anunciado. *The Father* é um grito, um sufoco de amargura, um rogar de afetos, mas, especialmente uma amostra do passar de um tempo sem memória, de ficar ‘perdido entre as gentes’, (a lembrar Camões) de perder o Norte e o Sul, a razão da existência. Este filme é, ainda, a angústia de abandonar, de partir. É a opção de construir uma vida enquanto outra se desfaz e se desmembra na inconsciência da demência.

The Father eleva, em simultâneo, o amor enquanto condição imprescindível para se ser humano e expõe as ambiguidades da sociedade do século XXI, ancoradas na demência progressiva do idoso, no envelhecimento enquanto “processo complexo”, (Berttinelli, Portella e Pasqualotti 2008, 9) que “se manifesta plenamente nesta fase da vida.” Berttinelli 2008, 9). Todavia, dele sobressai que os afetos ultrapassam estados de demência, de abandono e de solidão e manifestam-se nas situações mais inesperadas, conferindo ao amor uma grandeza única. O ‘não lugar’ do idoso, definido por Raimunda D’Alencar, cada vez pertencente a uma faixa etária em crescimento, tem cada vez mais urgência em ser convertido em mais um grupo do tecido social e ser tratado com a dignidade e o respeito que merece. O velho Anthony clama por voltar a ser gente, a ser acarinhado, na sua demência irreversível. O magistral desempenho de Anthony Hopkins expõe essa ausência de lugar da personagem no seio da vida social e familiar e o protesto veemente contra essa realidade ficcionada no ecrã.

Bibliografia

Barros, Myriam Moraes Lins. 2004. *Família e Envelhecimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Berttinelli, Luís António, Marilene Rodrigues Portella e Adriano Pasqualotti (org). 2008. *Envelhecimento Humano Múltiplas Abordagens*. Passo Fundo: Editora UPF Universidade de Passo Fundo Editora.

D'Alencar, Raimunda, Monique Borba Cerqueira e Aline Ângela Victoria Ribeiro. 2017. *A Representação Social na Construção da Velhice – Semânticas do Envelhecimento – Modos de Envelhecer nos Anos 70*. Ilhéus: Editora UESC Editus.

Goldenberg, Marian (coord). 2011. *Corpo, Envelhecimento e Sociedade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Webgrafia

Alves, Cláudio. "Magazine HD". Accessed April 2, 2022. <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/the-father-critica-em-analise/>

Araújo, Cláudia. "O Curioso Caso de Benjamin Button, Curiosamente Estranho do princípio ao Fim". Accessed February 5, 2022. <https://www.comumonline.com/2020/05/arquivo-o-estranho-caso-de-benjamin-button-curiosamente-estranho-do-inicio-ao-fim/>

Bogoni, Caio. "The Father (Meu Pai) Análise e Impressões". July 28, 2021. Accessed January 6 2022. <https://cinegrandiose.com/2021/07/28/the-father-analise-e-impressoes/>

Campos, Leonardo. "Crítica Cocoon". Last modified January 26, 2018. Accessed March 15, 2022. <https://www.planocritico.com/critica-cocoon/>

Ebert, Roger. "The Best Exotic Human Comedy". May 2, 2012. Accessed January 2, 2022. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-best-exotic-marigold-hotel-2012>

Franco, Emílio. "S.T.". February 17, 2011. Accessed March 4, 2022) (<https://www.cineplayers.com/criticas/conduzindo-miss-daisy>

Maciel, Islaine e Maria Isabel da Silva Leme. "Amour é uma Genuína História de Amor". Revista Psico.USP Seção Técnica de Informática do Instituto de Psicologia. Accessed May 2, 2022.

<https://www.ip.usp.br/revistapsico.usp/index.php/arte-e-cultura/14-amour-e-uma-genuina-historia-de-amor>

Ribeiro, Camila Guimarães. "S.T.". Accessed April 3, 2022.(<https://www.cpt.com.br/melhores-filmes-do-cinema/conduzindo-miss-daisy>

S.A. "Cinema na Educação". Cinema na Educação. O Curioso Caso de Benjamin Button. May 28, 2018. Accessed 25 January 2022. <https://www.plannetaeducacao.com.br/portal/cinema-na-educacao/a/30/o-curioso-caso-de-benjamin-button>

Siqueira, Roberto. "Adoro Cinema". July 31, 2010 . Accessed March 12, 2022.

. <https://cinemaedebate.com/2010/07/31/conduzindo-miss-daisy-1989/>

Sousa, Bruno. "The Father – Análise. Caixa NERD". Accessed February 1, 2022. <https://caixanerd.pt/the-father-analise/>

Filmografia

Amour.2012. De Michael Haneke. Áustria, Alemanha e França.

Cocoon.1985. De Ron Howard. Estados Unidos da América.

Driving Miss Daisy. 1989. De Bruce Beresford. Estados Unidos da América.

The Curious Case of Benjamin Button. 2008. De David Fincher. Estados Unidos da América.

The Exotic Marigold Hotel. 2011. De John Madden. Reino Unido

The Father. 2020. De Florian Zeller. França e Reino Unido.

Promoção e implementação de Pedagogias Ativas com recurso ao Cinema

Manuela Cachadinha

Instituto Politécnico de Viana do Castelo

Manuela Benvinda Vieira Gomes Cachadinha

É Professora do Instituto Politécnico do Viana do Castelo, onde leciona desde 1985 na Escola Superior de Educação. É Doutorada em Educação, na especialidade de Educação e Interculturalidade pela Universidade Aberta. É Mestre em Sociologia Aprofundada e Realidade Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa e Licenciada em Sociologia pela mesma Universidade. É investigadora integrada do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais. Tem realizado trabalho de investigação sobretudo nas áreas da Sociologia, da Cultura, da Educação, da Interculturalidade e do Envelhecimento. Tem publicado diversos trabalhos de investigação e artigos em revistas nacionais e internacionais.

Contacto: mcachadinha@ese.ipvc.pt

Resumo

Com esta comunicação pretende-se apresentar um projeto/experiência pedagógica em curso na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Este projeto experimental relaciona-se com a promoção de pedagogias ativas recorrendo sobretudo ao cinema e aos filmes que circulam/circularam nos circuitos comerciais e que estão acessíveis ao grande público. A experiência foi desenvolvida no contexto de um determinado curso da Escola e no âmbito de uma Unidade Curricular de Sociologia e Antropologia da Cultura. Sabemos que, na atualidade e com a vulgarização das novas tecnologias de comunicação e informação, as pedagogias ativas estão a ser cada vez mais valorizadas na esfera educativa. Entende-se que as pedagogias ativas deverão estar muito centradas nos interesses dos alunos e nas pesquisas efetuadas por estes. No decorrer do projeto aqui apresentado exercitamos e promovemos metodologias pedagógicas ativas e que, simultaneamente, incentivam a visualização e a reflexão sociológica e antropológica sobre alguns filmes selecionados pelos alunos através de pesquisas que os mesmos efetuam, em função de alguns critérios orientadores indicados pela professora. Após uma contextualização teórica inicial efetuada pela docente, os alunos são convidados a fazer pesquisas, on line, sobre filmes que abordem, de alguma forma, temáticas relacionadas com a(s) cultura(s), diversidade cultural, relacionamento entre culturas e interculturalidade na sociedade. Depois de efetuadas as pesquisas, solicita-se aos alunos que selecionem um filme e procedam ao seu visionamento e à sua análise, à luz dos conceitos tratados no âmbito da Unidade Curricular. Este trabalho de análise consolida-se através da produção de textos que são apresentados e discutidos na aula e que constituirão elemento de avaliação das aprendizagens efetuadas.

Palavras-chave: Cinema; Pedagogias Ativas; Cultura; Diversidade Cultural; Interculturalidade.

Abstract

With this communication, we intend to present a project/pedagogical experience in progress at the Higher School of Education of the Polytechnic Institute of Viana do Castelo. This experimental project is related to the promotion of active pedagogies using mainly cinema and films that circulate/circulated in commercial circuits and that are accessible to the general public. The experience was developed within the context of a specific course at the School and within the scope of a Curricular Unit of Sociology and Anthropology of Culture. We know that, nowadays and with the popularization of new communication and information technologies, active pedagogies are being increasingly valued in the educational sphere. It is understood that active pedagogies should be very

focused on the interests of students and on the research carried out by them. In the course of the project presented here, we exercise and promote active pedagogical methodologies that, simultaneously, encourage the visualization and sociological and anthropological reflection on some films selected by the students through research that they carry out, according to some guiding criteria indicated by the teacher. After an initial theoretical contextualization carried out by the teacher, students are invited to do research, online, on films that address, in some way, themes related to culture(s), cultural diversity, relationship between cultures and interculturality in the society. After carrying out the research, the students are asked to select a film and proceed to its viewing and analysis, in the light of the concepts dealt with within the Curricular Unit. This analysis work is consolidated through the production of texts that are presented and discussed in class and that will constitute an element of evaluation of the learning carried out.

Keywords: Cinema; Active Pedagogies; Culture; Cultural diversity; Interculturality.

1. Introdução

Na educação e nas sociedades do presente, valoriza-se as denominadas pedagogias ativas e participativas onde os alunos desempenham um papel central e são motores de aprendizagens significativas através das suas atividades de pesquisa. Entende-se que este tipo de pedagogia é mais adequado e eficaz tendo em vista o sucesso escolar no sistema educativo atual e a melhor inserção no mundo do trabalho e na sociedade do presente.

Durante a nossa atividade docente no ensino politécnico, lecionando unidades curriculares da área das Ciências Sociais e Humanas, temos procurado implementar pedagogias ativas e participativas recorrendo ao cinema e aos filmes acessíveis ao grande público. Procuramos motivar os alunos e promover aprendizagens de conteúdos programáticos tomando como instrumentos ou recursos filmes e vídeos por entendermos que estes são muito mais apelativos, para os atuais alunos, do que as exposições orais em sala de aula efetuadas pelos professores.

Com esta comunicação pretendemos apresentar um projeto pedagógico por nós desenvolvido no âmbito da lecionação de uma unidade curricular denominada Sociologia e Antropologia da Cultura de um curso de Mestrado da Escola Superior de Educação de Viana do Castelo.

No mencionado projeto experimentamos a utilização de pedagogias ativas e participativas, solicitando aos alunos que efetuassem pesquisas e desenvolvessem reflexões sobre filmes do cinema que abordassem e problematizassem, de alguma forma, alguns dos conteúdos programáticos e conceitos lecionados na unidade curricular.

Entendemos que o referido projeto tem um carácter exploratório pois utilizamos esta estratégia pedagógica específica pela primeira vez e sem certezas, à partida, quanto aos resultados concretos e eficácia pedagógica. Em anos anteriores, trabalhamos pedagogicamente com filmes, mas fomos nós, enquanto docentes, que efetuamos a seleção dos filmes que seriam objeto de análise. No projeto/experiência que agora se relata, são os alunos a selecionar os filmes sobre os quais irão refletir e desenvolver análises. Esta escolha tem por base temáticas e conceitos abordados previamente em sala de aula e um conjunto de materiais didáticos orientadores disponibilizados pela docente. Nestes materiais

aborda-se a diversidade dos conceitos de cultura, as culturas e as sociedades na atualidade, as diferentes formas de relacionamento entre pessoas e grupos de pessoas nas sociedades do presente e suas implicações.

A liberdade de escolha dos filmes do cinema a serem objeto de estudo e reflexão conduziu a um leque muito alargado e diversificado de filmes selecionados pelos alunos. A referida diversidade representou um desafio para a docente que, em determinadas situações, teve também que procurar e visionar os filmes escolhidos por alguns dos alunos para depois poder avaliar quer as escolhas efetuadas quer as reflexões produzidas sobre essas escolhas.

Esta experiência pedagógica só foi possível devido às condições tecnológicas e informacionais da atualidade que possibilitam uma acessibilidade quase generalizada às informações e a conteúdos divulgados pela internet, via computador, tablete e telemóvel. Foi requisito fundamental deste projeto pedagógico o acesso ao computador e à internet por parte de todos os alunos da turma envolvida no mesmo.

2. Contextualização teórica

2.1. O Cinema na Educação

Entende-se que o cinema e os filmes nele produzidos constituem recursos e instrumentos valiosos na educação das crianças, dos jovens e dos adultos, muito para além do seu carácter lúdico e de entretenimento. Considera-se, no entanto, que os filmes e o cinema podem ser utilizados de diferentes formas na esfera educativa.

Vários autores têm investigado e refletido sobre o papel educativo e formativo do cinema e sobre a relação entre o cinema e a educação. Alain Bergala (2008), no início do século XXI, foi um dos autores pioneiros na tentativa de aproximação entre o cinema e a educação escolar, procurando introduzir na escola as práticas cinematográficas e a educação para o cinema. Este autor traz uma inovação pedagógica em relação à abordagem do cinema na educação, incentiva e propõe mudanças concernentes às práticas tradicionais enraizadas no âmbito escolar, sobretudo no que concerne ao currículo. Segundo o autor, para que uma ideia consiga conservar pelo menos um pouco do seu carácter inovador, é necessário que ela seja de início particularmente radical e agitada. Sob a hipótese de que o cinema pode entrar na escola como um “outro”, provocando uma experiência à parte dela, o professor e cineasta francês Bergala (2008) relata como desenvolveu para o governo francês e para Jack Lang (Ministro da Educação em França nos primeiros anos do século XXI) um trabalho para levar as artes e o cinema às escolas, projeto cuja realidade radical os alunos deveriam experimentar como um elemento de inovação. Considera que o que é crucial não é o saber sobre o cinema, mas a maneira como nos apropriamos do objeto do cinema.

Na lógica de Bergala (2008) a arte não se ensina, ou não se deve ensinar, mas encontra-se, experimenta-se e transmite-se por outras vias para além do discurso. As escolas e a educação podem possibilitar o encontro com o cinema, auxiliar os alunos a entendê-lo melhor enquanto arte, mas não podem obrigar ninguém a ser tocado por um determinado filme. Segundo o autor, este processo é absolutamente individual, ainda que possa acontecer numa situação de experiência coletiva.

Neste contexto, salientamos também o trabalho de Almeida (2017) onde se faz uma revisão da literatura e onde se apresenta algumas abordagens atuais sobre

a relação entre o cinema e a educação: cinema como ferramenta didática para o ensino na sala de aula; cinema como forma de conhecimento; cinema como disposição didática; cinema como forma de estudos culturais, cinema relacionado com aspetos sensíveis e criativos; cinema como produtor de sentidos.

Após a análise e reflexão sobre as referidas abordagens, o autor apresenta sete fundamentos para pensar a relação entre o cinema e a educação: cognitivo, filosófico, estético, mítico, existencial, antropológico e poético. Tal como ele refere, “não são dimensões separáveis, mas que operam em relação de complementaridade e contribuem para a compreensão dos diversos modos pelos quais são produzidos, circulados e interpretados os sentidos e as imagens do cinema”(Almeida, 2017, p.1).

Genericamente, as publicações analisadas por Almeida (2017) perspetivam a relação entre cinema e educação de maneira positiva. Concorde em que, na escola, se possam analisar filmes circulados nos circuitos comerciais (como, por exemplo, as produções de Hollywood) mesmo que os seus interesses comerciais exijam algumas reservas ideológicas, pois, de certa forma, entende-se que “os filmes contemplam a diversidade de olhares que se lança ao mundo e possibilitam uma leitura por meio das imagens”(idem).

No trabalho *Cinema e Educação*, Rosália Duarte (Duarte, 2002) fez um mapeamento de investigações em educação que têm os filmes como objeto. A ótica adotada pela autora é, predominantemente, sociológica. Segundo esta autora, o cinema é importante pois contribui para o processo de socialização efetuado pela escola. “Ver filmes é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (ob. cit. p. 17). Sinteticamente, Rosália Duarte defende que o cinema é uma forma de conhecimento e, como tal, tem a mesma importância cultural e formativa que os livros. Desta constatação resulta a necessidade de se conhecer a linguagem própria do cinema. A perspetiva da máquina de filmar, os seus movimentos e os elementos visuais e sonoros que participam da elaboração dos filmes, produzem sentidos e constroem perceções que deverão ser tidos em conta.

Seguindo a reflexão de Rogério Almeida (Almeida, 2017), o trabalho de Rosália Duarte desempenha o papel essencial de verificar “o carácter pedagógico do cinema de ficção, isto é, o fato de que o cinema veicula narrativas que influenciam comportamento, sentimento e pensamento, de acordo com a abertura do espectador e sua capacidade de “ler” as imagens que perfazem a narrativa fílmica” (Almeida, 2017, p. 6).

Leonardo Carmo refletiu sobre as hipóteses de introdução pedagógica do cinema na sala de aula e afirma que o “cinema como prática pedagógica pode fazer o aluno se interessar pelo conhecimento, pela pesquisa, de modo mais vivo e interessante que o ensino tradicional” (Carmo, 2003, p. 72). Defende que o cinema educa, mas educa sobretudo para as finalidades do mercado. As ações pedagógicas do professor e da escola podem fazer com que o “feitiço se vire contra o feiticeiro”, ou seja, podem funcionar como contraideologia: o cinema seria uma “práxis social orientada pelo e para o mercado”(ob. cit. p. 85) e as mediações dos professores no visionamento dos filmes, podem contribuir para a consciencialização dos alunos-espectadores que assim deixarão de ser passivos. Nesta perspetiva, os professores terão a função de contribuir para pedagogias críticas e o cinema e a educação podem também desempenhar o papel de instrumentos políticos de crítica aos valores comerciais e consumistas

da sociedade capitalista e neoliberal.

Tal como é referido por Manuela Cachadinha (Cachadinha, 2019), a exibição de filmes ou de partes destes, constitui também uma forma de motivar os alunos para fazerem os seus próprios filmes e gravações aquando da recolha de informações e produção de análises e reflexões na realização de trabalhos académicos e, muito especialmente, no âmbito de disciplinas da área das Ciências Sociais e Humanas.

2.2. Pedagogias Ativas e Participativas

Consideramos que a valorização das pedagogias ativas e participativas na educação atual, decorre da própria dinâmica da sociedade e da educação do presente onde são necessários e se pretende formar cidadãos participativos na cidadania e alunos pró-ativos, interventivos e criativos. Estas pedagogias contrapõem-se, de alguma forma, às denominadas pedagogias tradicionais, onde os alunos tinham um papel mais passivo e os professores chamavam a si o papel ativo na relação educativa. As metodologias ativas e participativas propõem a centralidade do papel pró-ativo do discente/aprendente na construção do seu processo de aprendizagem.

Na pedagogia tradicional, utilizavam-se metodologias mais tradicionais, os professores trabalhavam com os alunos/estudantes fazendo exposições de conteúdos, sobretudo de forma oral. A avaliação da absorção/memorização destes conteúdos era testada mais tarde pelos professores, através de trabalhos e provas muitas vezes padronizados, sobretudo testes e exames escritos ou orais. A ação educativa centrava-se mais no papel desempenhado pelos professores. Os alunos deveriam receber as mensagens emanadas dos professores e contidas/escritas, frequentemente, nos manuais escolares. Nesta lógica, aquando das avaliações, os alunos deveriam demonstrar o conhecimento retido, sobretudo os saberes memorizados.

As pedagogias ativas e participativas e as metodologias ativas de aprendizagem são práticas pedagógicas que se baseiam em atividades educativas, capazes de implicar os estudantes de forma a que estes se tornam protagonistas no processo de construção do próprio conhecimento. Ou seja, são metodologias menos baseadas na transmissão de informações e mais centradas no desenvolvimento de habilidades e competências.

Tal como é referido por Bissoto e Caires (2019), a designação “metodologias ativas e participativas” inclui um leque de métodos e estratégias didático-pedagógicas, mediado por recursos tecnológicos também bastante diversificados. Dentro destes métodos e estratégias são de referir: “a discussão em pequenos grupos, a aprendizagem cooperativa, o “jogo de papeis”, projetos, estudos de caso, metodologia de caso e a resolução de problemas” (Bissoto e Caires, 2019, p.165). Não obstante a diversidade das metodologias ativas e participativas e segundo as mesmas autoras que também referem Boud (1985),

existem aspetos comuns, que possibilitam que estas metodologias sejam caracterizadas como uma vertente didática unificada, embora plural, tais como: partem, maioritariamente, de pressupostos epistemológicos construtivistas, conquanto de géneses que podem ser diferentes; consideram os conhecimentos prévios dos sujeitos como basilares para o processo de ensino-aprendizagem; enfatizam a responsabilidade, as motivações e os objetivos dos aprendentes para com o seu processo de aprendizagem; apoiam-se no entre-

cruzamento disciplinar, fortalecendo os vínculos entre teoria e prática; priorizam o processo de aprendizagem e não um produto final designado e/ou idealizado pelo docente/instituição, e, destacam a importância do desenvolvimento de habilidades várias, intrínsecas ao processo de aprendizagem, como as competências de comunicação, de relacionamento interpessoal, de tomada de decisão, entre outras (Bissoto e Caires, 2019, p.165).

As autoras antes citadas consideram o construtivismo como uma das matrizes teóricas de referência das metodologias ativas e participativas. Neste contexto, referem o seguinte:

Considerando a historicidade epistemológica das metodologias ativas e participativas frente à preponderância que essas metodologias atribuem ao fazer do sujeito cognoscente no processo de aprendizagem, e à assunção de que o aprendiz é o direcionador da interação entre os fatores externos e internos que levam à aprendizagem, podemos assumir o Construtivismo como uma de suas matrizes teóricas (Bissoto e Caires, 2019, 167).

March (2006) chama a atenção para o facto de que a utilização sistematizada das metodologias participativas e ativas potencia o entendimento do processo de ensino-aprendizagem como sendo de cooperação, entre professores e alunos e entre alunos e alunos, bem como o repensar das formas de avaliação e de certificação dos discentes, assim como da avaliação e da formação contínua dos professores.

Ainda seguindo o pensamento de Bissoto e Caires (2019), as metodologias participativas e ativas podem ser melhor perspectivadas como um “paradigma educacional holístico”, em que os processos de ensino-aprendizagem são planejados para se focarem nas relações estabelecidas entre os participantes envolvidos na aprendizagem, nas suas motivações, capacidades, crenças, conhecimentos e perspectivas culturais, assim como na natureza do objeto do conhecimento em si, o contexto da sua utilização, e as possibilidades de fazer sentido do mundo, que o conhecimento permitirá.

Na senda do desenvolvimento e implementação das metodologias ativas e participativas algumas limitações têm sido reconhecidas e discutidas, especificamente:

a. a exigência na reorganização do espaço-tempo das aulas/atividades de aprendizagem, que nem sempre é favorecida pela rigidez curricular, ou pelos horários de trabalho do docente e dos discentes, a duração dos cursos, a estrutura física das instituições educacionais, geralmente pouco preparadas para a realização de atividades em grupo, por exemplo; b. a carência de recursos didáticos ou de material de suporte (fotocópias, número de obras na biblioteca, etc.) e mesmo de recursos humanos (pessoal de apoio, técnicos de laboratório, etc); c. os sistemas de avaliação, que por norma assumem contornos pontuais e conteudistas, pouco compatíveis com as proposições e atividades das metodologias ativas e participativas, que exigem formas de avaliação continuada, participativa e formativa; d. a dificuldade de romper com estruturas rígidas de poder e de dominação, colocando obstáculos para que os docentes compartilhem o controlo sobre os processos de aprendizagem,

e que os discentes se sintam confiantes e pertencentes ao se assumirem corresponsáveis nestes processos; e. a dificuldade de pensar na aprendizagem numa perspectiva emancipatória, para a melhoria da qualidade de vida, e não reduzida à preparação para o mercado de trabalho; e f. a pouca prática de docentes e discentes com o trabalho em grupo, de modo cooperativo/colaborativo, o que, juntamente com o insuficiente desenvolvimento das habilidades socio-emocionais - de forma geral pouco trabalhadas nos nossos contextos educacionais -, fragilizam as dinâmicas de realização de atividades conjuntas, exigindo esforços prévios, por parte dos envolvidos numa situação de aprendizagem, de superar essas barreiras para que as metodologias ativas e participativas sejam mais bem sucedidas (Bissoto e Caires, 2019, p. 178-179).

As metodologias participativas e ativas, sobre as quais temos vindo a refletir, têm sido internacionalmente perspetivadas como oportunidades de pensar outras técnicas, estratégias, quadros conceptuais e recursos educacionais para uso em contextos educativos, especialmente naqueles que implicam a formação profissional e o ensino de adultos. A utilização destas práticas metodológicas tem sido considerada eficaz por diferentes investigadores, pelo facto de que contemplam as necessidades de aprendizagens complexas das sociedades urbanas e tecnológicas do presente.

Cabe referir, em termos de síntese e de acordo com Bissoto e Caires (2019), que as metodologias pedagógicas ativas e participativas salientam-se devido aos seguintes requisitos: a. centram-se no desenvolvimento de competências básicas, tais como a responsabilidade e a iniciativa de cada aluno (ou do grupo) para promover os seus processos de aprendizagem; b. propiciam as bases teóricas para que se criem atividades de aprendizagem generativas, em contextos de aprendizagem verdadeiros; c. incentivam mudanças nos modos avaliar a aprendizagem, o que tem consequências não apenas didáticas, mas também na natureza do conhecimento; e d. afirmam a relevância da partilha sociocultural e educativa da aprendizagem efetuada.

As pedagogias e as metodologias ativas e participativas têm vindo a ser consideradas como as mais favoráveis para enfrentar e discutir os dilemas da vida profissional, pessoal e social dos discentes da atualidade, defendendo que a aprendizagem se processe em tempo e contextos reais, podendo eventualmente ser virtuais, mas próximos às circunstâncias dos aprendentes e exigindo um elevado nível de motivação e de engajamento.

3. Descrição da experiência pedagógica

A experiência pedagógica que agora apresentamos decorreu no ano letivo de 2021-2022, na Escola Superior de Educação de Viana do Castelo, num Curso de Mestrado e no âmbito de uma unidade curricular de Sociologia e Antropologia da Cultura por nós lecionada.

A turma onde os trabalhos decorreram era constituída por 15 alunos, doze do género feminino e três do género masculino, com idades compreendidas entre os 23 e os 55 anos. Todos os alunos da turma tinham formação anterior ao nível da licenciatura. Contudo as licenciaturas de que eram/são titulares situam-se em diferentes áreas do saber, verificando-se heterogeneidade nas formações antecedentes. A maioria dos alunos da turma era trabalhador-estudante e exercia a sua atividade profissional em contextos ligados predominantemente

à educação e formação. Apenas uma minoria era exclusivamente estudante, não exercendo atividades profissionais.

Inicialmente, foi efetuada uma apresentação das atividades que deveriam ser desenvolvidas pela turma no âmbito da unidade curricular e foi construída uma calendarização para o andamento das tarefas propostas.

Na proposta de atividades apresentada à turma teve-se em conta o princípio básico das pedagogias e metodologias ativas e participativas, ou seja, aquele em que os alunos são agentes ativos no processo de aprendizagem, o que permite que os alunos acedam e processem a informação, retenham e usem o conhecimento, as capacidades, atitudes e valores através de experiências e da interação com os outros num contexto sociocultural alargado.

Foi proposto à turma a realização de um trabalho inicial de pesquisa, *on line*, sobre filmes do cinema que abordassem, de alguma forma, temáticas relacionadas com a cultura, relações entre pessoas de diferentes culturas e diversidade cultural. Após a referida pesquisa, cada aluno (ou grupo) deveria selecionar um dos filmes pesquisado, procedendo ao seu visionamento e análise crítica, à luz da perspetiva sociológica e antropológica da cultura e dos contributos da unidade curricular. Depois da análise do filme, dever-se-ia fazer uma proposta de intervenção (social, cultural, educativa ou artística) nos problemas sociais e/ou culturais eventualmente detetados no filme selecionado.

O trabalho proposto à turma dever-se-ia consolidar na construção de um texto escrito, com uma extensão até 10 páginas e uma estrutura contendo os seguintes elementos:

- Nota introdutória;
- Descrição do conteúdo/enredo do filme selecionado;
- Análise e proposta de intervenção;
- Enquadramentos – teórico e metodológico - que justifiquem de forma pertinente a análise e a proposta de intervenção que apresentam;
- Conclusões;
- Referências bibliográficas e filmográficas.

Após a construção do texto do trabalho, os alunos deveriam preparar uma apresentação oral do trabalho efetuado, sugerindo-se que a apresentação tivesse suporte audiovisual.

No decorrer das aulas, a docente começou por efetuar algumas apresentações de natureza mais teórica, abordando alguns conceitos básicos na esfera das Ciências Sociais e Humanas (cultura, socialização, aculturação, etnocentrismo, estereótipo, multiculturalidade, globalização, interculturalidade, educação intercultural, etc.) e apresentando algumas teorizações produzidas no domínio da Sociologia e Antropologia da Cultura.

No final das apresentações efetuadas pela docente (que aconteceram sobretudo durante a parte inicial das aulas), procurou-se suscitar o diálogo e a participação dos alunos, fazendo a aproximação à realidade concreta do quotidiano e indagando-se sobre os filmes que estavam a ser pesquisados pelos alunos e sobre os conteúdos e enredos dos mesmos. Discutiu-se oralmente, em sala de aula e na turma, alguns dos filmes referenciados pelos alunos, à luz dos conceitos e teorias apresentados inicialmente.

No decorrer das sessões letivas, os alunos foram apresentando as suas dúvidas e incertezas relativamente ao trabalho que estavam a efetuar sobre o filme que tinham selecionado. Foram acontecendo discussões sobre os filmes selecionados, discussões em que todos foram convidados a participar dando opiniões e podendo fazer sugestões relativamente aos problemas debatidos. Os momentos das aulas em que os alunos da turma participaram mais ativamente (dando opiniões, partilhando experiências e colocando dúvidas) foram, em nosso entender, os mais produtivos sob o ponto de vista das aprendizagens efetuadas.

Todos os alunos da turma selecionaram, de forma autónoma, um filme para analisar. Dois alunos decidiram trabalhar em grupo e selecionaram o mesmo filme. Contudo, o processo de elaboração de cada um dos trabalhos foi sempre sendo acompanhado pela turma pois em cada aula foi efetuado um ponto da situação sobre o andamento de cada um dos trabalhos. Isto criou uma dinâmica de apoio e colaboração mútua que se revelou eficaz na finalização dos trabalhos de cada um.

4. Resultados obtidos

Os alunos da turma selecionaram autonomamente os filmes que pretendiam analisar no âmbito da unidade curricular de Sociologia e Antropologia da Cultura. No quadro abaixo apresentamos o leque de filmes selecionado pelos alunos. Decidimos designar cada aluno por uma letra do alfabeto por questões deontológicas.

Quadro nº 1

Aluno	Título do filme selecionado
A	Massai Branca (Filme).
B	Babies (Documentário)
C	Que mal fiz eu a Deus? (Filme)
D	De Braços Abertos (Filme)
E	O Massacre que o mundo não viu (Documentário)
F	Capharnaüm (Filme)
G	Karaté – Kid, Momento da Verdade (Filme)
H	A rapariga do skate (Filme)
I	Dilwale Dulhania Le Jayenge (Filme)
J	Mentes Perigosas (Filme)
L	O Auto da Compadecida (Filme)
M	Into the Wild (Filme)
N	A Guerra da Beatriz (Filme)
O e P	A Gaiola Dourada (Filme)

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos trabalhos efetuados pelos alunos

Apresentamos agora alguns extratos das análises produzidas pelos alunos sobre os filmes selecionados e que consideramos elucidativos do tipo de trabalho produzido.

Sobre o filme escolhido (*Massai Branca*), diz a aluna A:

A *Massai Branca* retrata o drama existente entre um homem e uma mulher com culturas e educações diferentes. Neste filme passado principalmente numa tribo do Quénia, a mulher que vivia num país desenvolvido em que a cultura lhe permite ter todos os tipos de

liberdades e de vivências tal como o género masculino, apaixonar-se por um guerreiro de uma tribo do interior do país, uma tribo onde não existe o mínimo de condições para a sobrevivência às quais um europeu está habituado. Mesmo assim ela arrisca e decide viver um sentimento que não sabe se é retribuído ou não. Mais tarde já na tribo apesar de não conseguir comunicar com as mulheres consegue entrosar-se com elas e conviver amigavelmente assim como com as crianças. Tenta ensinar o homem a proceder como um europeu, compra um carro para poder ir à aldeia abastecer-se e mais tarde aluga uma casa muito rudimentar onde instala uma loja onde vende todo o tipo de produtos para poder ganhar dinheiro e ajudar a tribo. (...) Apesar de todos os costumes serem bem diferentes dos que ela conhece ela acaba sempre por aceitar a vontade do guerreiro para evitar brigas. Casam-se e passado uns tempos ela engravida, perto do final da gravidez quando ela entra em trabalho de parto ele leva-a até as mulheres da tribo que tentam ajudá-la com mesinhas que ela não aceita. (...).

Para se poder intervir numa situação destas, penso que a mulher quando fez a viagem á Suíça para comunicar a sua vontade de casar e viver no Quénia devia ter levado o homem consigo para que ele pudesse vivenciar um pouco dos costumes dela. Se ele participasse da vida dela e dos seus costumes europeus talvez pudesse ter outro tipo de atitude para com os comportamentos dela. Assim como ela tentou compreender os hábitos e os rituais da tribo para o agradar se ele tivesse algum contacto com a vida anterior dela ajudasse a compreender as suas atitudes e tivesse outro tipo de atitude perante os comportamentos sociais dela. Ele em certas alturas do filme mostrou gostar dela á sua maneira pois fez algumas conceções quando estavam fora da aldeia (...).

Sobre o filme/documentário selecionado (*Babies*) pela aluna B, a mesma afirma:

Esta narrativa fílmica retrata a história de quatro crianças nos seus primeiros anos de vida e de que maneira as diferenças culturais são refletidas na formação de uma criança. O registo das imagens é feito de forma bastante simples, sem narração, sem legendas, depoimentos ou qualquer forma de contextualização histórica, geográfica, social ou antropológica. Não são mostrados quaisquer tipos de interferências realizadas pela equipa de filmagens em relação ao meio onde estão inseridos. O diretor acompanha estas crianças desde o seu nascimento, expondo, desde logo, as diferenças culturais existentes no período final de gestação. (...)

Enquanto espetadora, este filme é interessante pelo fato de não procurar estabelecer diferenças entre as culturas, ou destacar locais mais pobres ou ricos, mas sim, por mostrar que as crianças se desenvolvem de formas semelhantes, mas que aos poucos vão sendo moldados a partir das questões culturais do contexto que estão inseridas. (...)

Ao mostrar as diferentes realidades, não há nesta narrativa fílmica o intuito de mostrar que dada cultura é superior ou inferior a outra, ou que determinada realidade seja melhor ou pior, mas sim, pretende mostrar que o desenvolvimento infantil se dá de forma similar

nos mais variados espaços. Independente das culturas nas quais as crianças estão inseridas, elas estão a passar pelo mesmo processo de descoberta e desenvolvimento. Cada criança, de acordo as suas práticas e hábitos, criam uma matriz imagética de onde nasce o carácter cultural, moral, legal e afetivo. Mostra-nos a diversidade de condições em que os seres humanos podem viver sem deixar de serem criaturas da mesma espécie, independentemente da cultura e das superficiais características físicas.

Ao mesmo tempo, vemos como são diversas as culturas. Enquanto o bebê namibiano gatinho nu na terra e brinca com ossos de animais e pedras, a menina americana é cercada de cuidados e vive na maior higiene esterilizadora. Os ambientes são, assim, bem diferentes. O menino mongólico está sempre rodeado de animais, enquanto a menina japonesa só tem contato com o seu gato doméstico e vê os animais pelo vidro, no zoológico. As mães e pais têm técnicas e modos diferentes de lidar com os mesmos problemas. A mãe namibiana, por exemplo, limpa os olhos de seu bebê com a língua, enquanto a mãe mongólica lava os do seu filho com o leite do próprio seio. (...)

Relativamente ao filme selecionado (*Que mal fiz eu a Deus?*) pela aluna C, a mesma diz-nos:

Este apresenta uma história muito ligada à realidade dos imigrantes de diferentes culturas que vivem em França. É através do uso de clichés e caricaturas verificadas neste filme, com reflexão sobre conceitos como, os estereótipos, o essencialismo, a cultura e as estruturas de pensamentos, que se compreende o modo como a cultura influencia cada indivíduo. Verificamos que ao longo do filme há uma reflexão sobre o significado de identidade de cada cultura, mostrando que cada um tem preconceitos e visões de hierarquização ou de superioridade da sua própria cultura, visualizando no decurso de um enredo que nos faz rir com várias situações hilariantes. Estas situações são vistas nos casamentos das três filhas mais velhas, apesar de se casarem na conservatória, podemos ver os costumes culturais da família de cada género (...).

Neste filme podemos ver a história de uma família, onde as personagens sofrem uma reedificação das suas organizações de pensamento e da sua própria identidade. Ao deixar de haver o conceito de etnocentrismo, dito por (Crespi, 1997) “a atitude de quem tende a julgar as culturas de outra época ou de outros povos a partir dos valores e critérios vigentes na sua própria cultura de pertença.” A aprendizagem sobre o outro e a sua cultura deram lugar à tolerância através da capacidade de comunicar.

Chego à conclusão que a cultura em que estou inserida vai influenciar as minhas ações e a maneira como interpreto a realidade. Com isso vai permitir que eu tenha uma maior consciencialização em relação à dignificação, compreensão e valorização de todas as culturas e da sua importância. Saber viver em sociedade sem perder a nossa identidade e acima de tudo, nenhuma cultura é soberana e que todas devem ser preservadas e respeitadas.

Relativamente ao filme escolhido pela aluna D (*De Braços Abertos*) para efetuar a sua análise, a mesma diz-nos:

Neste filme é bem visível o choque de duas culturas antagónicas. Por um lado, temos a cultura ocidental com uma filosofia padronizada em termos de economia, política, ciência e ética, onde a riqueza e o bem-estar se procuraram a qualquer custo. A imagem e o sucesso andam lado a lado, valorizando-se as áreas intelectuais e a literacia como um recurso de integração e prestígio. Por outro lado, surge uma comunidade de etnia cigana, onde se pratica uma economia de subsistência, enquadrada numa forma muito simplista de viver, cujo bem-estar está mais relacionado com as hierarquias de pertença do que com o espaço onde coabitam. Defendem rigorosamente os seus valores culturais e não sentem necessidade de integração noutras culturas devido às ameaças que isso poderia provocar no seu estilo de vida. (...).

Ainda existem alguns receios relativamente aos membros destas comunidades devido ao seu envolvimento em desacatos, que por serem coesos, se encontram em grandes grupos, o que produz grande impacto. Claro está que, estes desacatos também acontecem com indivíduos não ciganos, mas como pertencem a grupos da comunidade maioritária, não lhes é aplicada a mesma rejeição. O etnocentrismo, sempre esteve presente nas diferentes culturas e sociedades, é premente educar para o pluralismo e sobretudo para o respeito. Se este conceito for explorado nas crianças mais novas, certamente que no futuro existirão mudanças gratificantes.

Sobre o filme/documentário escolhido (*O Massacre que o mundo não viu*) pelo aluno E, o mesmo refere:

No enredo do filme, mostra-se o conflito entre Timor-Leste e Indonésia. O conflito armado ocorreu em Timor-Leste teve início em 1975, em consequência da invasão da Indonésia no dia 7 de Dezembro. A indonésia invadiu Timor-Leste com o motivo de defender a etnicidade indonésia. (...). E o desejo do povo timorense quer a sua própria independência, em busca da autonomia e autodeterminação. (...)

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou uma interpretação de como explicar ou esclarecer o funcionamento de um filme intitulado "O Massacre que o Mundo não viu" e propor-lhe uma interpretação em aspeto cultural. No conteúdo do filme, revela o sofrimento do povo timorense durante a luta pela a sua autonomia e a sua autodeterminação da independência. Além disso, mostrou particularmente o estilo da vida diária e a cultura de Timor-Leste. A cultura é uma síntese original, dotada de um estilo. É como parte integrante do património de um povo, nela que regula a convivência humana e a comunicação numa sociedade.

Relativamente ao filme selecionado (*Capharnaüm*) pela aluna F, a mesma afirma:

O filme tem a crise de refugiados na Ásia como pano de fundo e, em torno dessa temática, adiciona ingredientes dramáticos como crime, violência, justiça, empatia com quem precisa de ajuda e relacionamento entre pais e filhos, questões que são desenvolvidas

pelo texto por partes, sempre com os olhos postos na realidade, a despeito do verdadeiro fator emocional abordado. Estão presentes os aproveitadores da desgraça dos outros, o roubo, a infância perdida, a fome, a não inclusão das crianças na escola e por aí vai. Denso e cheio de situações que nos fazem pensar na vida de milhares de crianças ao longo do mundo, Capharnaüm é uma obra sobre realidades trágicas que podem mudar quando a situação desses indivíduos é reconhecida e eles encontram a oportunidade para combatê-las, começando com o reconhecimento de si mesmos como cidadãos. Capharnaüm revolta-nos, faz-nos pensar e questionar, mas ao mesmo tempo recompensa os espectadores com uma imagem inteligente, compassiva e, em última análise, emocionante. (...).

Assim sendo, numa altura em que o Líbano vive uma crise como nunca vista, torna-se primordial defender as crianças, o futuro de todos nós. Entre vários planos de intervenção que poderão ser adotados é essencial promover os apoios a vários níveis às famílias libanesas, para que protejam os seus filhos. (...).

A aluna G afirma sobre o filme que escolheu (*Karaté – Kid, Momento da Verdade*):

Após a análise do filme e de toda a sua componente cultural e de relação entre diferentes culturas verifico que no meu ponto de vista o problema que aqui se apresenta é a forma como o karaté é ensinado de duas formas completamente distintas no que toca aos valores e princípios que se devem adotar na prática desta arte marcial. Há um contraste no que toca aos princípios base do karaté, por um lado os alunos norte americanos eram ensinados a lutar sem piedade e sem misericórdia na busca de vencer a qualquer custo, pensando exclusivamente no seu poder e superioridade em relação ao adversário, por outro na china o karaté era ensinado de forma que houvesse respeito, paciência, disciplina e coragem, onde o importante era o foco, o equilíbrio, a defesa e a persistência. No filme, sobre a origem do karaté, mister Myiagi diz “Em Okinawa, os Myiagi entendem de duas coisas peixe e karaté. O karaté veio da China, no século XVI. Chamava-se Te, mão. Depois, os antepassados de Myiagi chamaram-lhe karaté, mão vazia.” Que eu interpretei como sendo algo que não tem a ver com a força do murro neste caso, mas a intenção com que é dado. (...).

Na necessidade de resolver este problema e encontrar soluções para que o karaté fosse visto no Norte da América como ele realmente é baseado nos princípios e valores da cultura chinesa, que foi o berço desta arte marcial, acho que seria pertinente realizar nas escolas uma atividade que promovesse isto mesmo. A meu ver, podia escolher-se uma semana por mês para se ir falando de culturas diferentes e aprendendo mais sobre cada uma delas, os seus costumes, tradições, ensinamentos, hábitos alimentares, etc para que depois num dia depois dessa semana de preparativos se organizasse todo um ambiente de cenários, música, roupas, comida que remetesse para essa mesma cultura. Desta forma os alunos e também os professores ficariam a conhecer melhor a verdadeira essência do povo em questão e assim este contacto quase real levá-los-ia a prestarem mais atenção àquilo que são os valo-

res e os ensinamentos que se pode tirar dali. Esta ideia surgiu-me porque quando frequentava o 4º ano, a escola organizou uma feira medieval com tudo ao pormenor, que fez com que estivéssemos todos mais atentos a tudo à nossa volta e conseguíssemos retirar mais informação para as nossas vidas, visto que estávamos completamente inseridos no meio. (...)

A aluna H diz-nos sobre o filme que seleccionou (*A rapariga do skate*):

A personagem principal, Prerna uma adolescente que vive com os pais e um irmão mais novo, dedica-se prioritariamente às lides domésticas de um ambiente rural (da Índia) que implica tarefas como ir buscar água à fonte e carregar lenha. (...) no início do filme, Prerna leva o irmão à escola mas, ela própria não a tem frequentado por não ter uniforme e pelo facto de, sendo rapariga, tal não ser considerado prioritário.

Entretanto, chega à aldeia, Jéssica, uma jovem Londrina que procura descobrir as suas origens, uma vez que o seu pai teria nascido ali e, sendo adotado teria perdido o contacto com a família de origem. Mais tarde, chegar-se-á à conclusão que este seria elemento de uma casta mais elevada mas que isso não se torna impeditivo da amizade das jovens. (...). Também ao nível tecnológico, enquanto uma tem um acesso muito limitado a um computador nas poucas vezes que vai à escola, a outra faz-se acompanhar de equipamentos tecnológicos. (...).

Surge então na trama outro jovem, amigo de Jéssica, que se desloca de “skate”, o que suscita grande uma curiosidade em Prerna e nas restantes crianças. Face ao entusiasmo, Jéssica e o amigo fazem chegar à aldeia “skates” para quase todas as crianças. No entanto, este torna-se um elemento de discórdia na população que acaba por proibir o seu uso. A família de Prerna, sobretudo o pai, também mostram o seu descontentamento, mas a jovem não desiste e quebra as regras da família com o apoio de um amigo de outra casta, o que é considerado por parte do pai uma grande afronta, resolvendo então que ela se deve casar urgentemente, com alguém do agrado da família. (...)

Existem situações no filme que são impensáveis à luz da cultura ocidental, nomeadamente, ao nível dos direitos humanos, da igualdade de género, dos direitos da criança, do sistema de castas, da educação, entre outros. (...). Muitos desses aspetos, estão de tal forma enraizados na cultura indiana, que se tornam de difícil modificação. No entanto, a nível legislativo têm sido feitas alterações no sentido colmatar alguns problemas. Por exemplo, a discriminação por castas é totalmente proibida há mais de 70 anos e a legislação que rege a educação tem tentado alargar o acesso à mesma. (...).

A aluna I afirma sobre o filme selecionado (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*):

Chaudhry é um homem indiano, – oriundo do Norte da Índia, de uma província chamada Punjab – com ideologias tradicionais da sua localidade de origem, e por isso não muito recetivo a novas ideias, o que não é fácil para ele conviver com uma sociedade tão cosmopolita como Londres. Tem duas filhas, sendo a mais velha,

chamada de Simram, uma das personagens principais desta história amorosa. O pai de Simram tenta a todo o custo proteger nas suas filhas, a cultura tradicional e típica do Punjab, por isso considera um ato normal ou natural planejar um casamento para a sua filha mais velha de 20 anos, a personagem principal do filme, com o filho de um amigo que vive no próprio Punjab. (...).

Dado a temática do filme, que retrata que é possível conviver com as diferenças culturais, ainda que dentro da mesma cultura, ser um drama de conteúdo romântico, há portanto muito dramatismo e momentos cómicos especialmente nos momentos musicais. O romance entre Raj e Simram, que parecia incoerente dado as suas diferenças foi no fundo possível, contudo este filme é, como muitos outros um filme com um final feliz. Se transportarmos estas diferenças para um mundo real, onde nem sempre tudo tem um final feliz, poderíamos observar que nem sempre as pessoas com estas diferenças entre eles, conseguem conviver de forma pacífica. Ora, se eu pudesse intervir de modo a poder facilitar estas divergências culturais o que é que eu faria? Começava por agir, sempre de forma pacifista, nas escolas dos locais com presença de estrangeiros, através de uma educação inclusiva de forma que esta pudesse intervir e chamar a atenção dos mais jovens que estas diferenças existem e não são em si más ou negativas ou até erradas, simplesmente são diferentes. (...).

Relativamente ao filme selecionado (*Mentes Perigosas*) pela aluna J, ela afirma:

Mentes Perigosas foi lançado numa época de altos índices de desemprego nos Estados Unidos, sendo um filme que se aproxima bastante da realidade local: estudantes negros, asiáticos ou latinos de classes baixas, que recebem a pior educação possível, tendo em vista a região em que moram, geralmente em Brooklyn, ambiente que de acordo com o imaginário construído pelo cinema, encontra-se sempre devastado pela tríade tráfico de drogas, pobreza e violência. (...)

Apesar de o filme ser de 1995, parece ser bem atual para a realidade das escolas de hoje, alunos que não respeitam os professores, alunos com todos o tipo de problemas. Mas a professora Louanne conseguiu com os seus próprios métodos prender a atenção dos seus alunos fazendo-lhes ver a importância dos estudos nas suas vidas. Tarefa que não foi fácil, já que eles não estavam nem um pouco interessados e também não se sentiam importantes para a sociedade. Mas a professora trabalhou a confiança, o respeito, posteriormente esses estímulos foram-se desenvolvendo em vontades: aprender, estudar e conquistar.

É pertinente destacar que o filme “*Mentes Perigosas*” permite inúmeras reflexões e desperta um grande desejo de transformar a escola num local efetivo de aprendizagem, em que os alunos e professores aprendem sempre uns com outros.

A aluna L diz-nos sobre o filme que selecionou (*O Auto da Compadecida*):

A obra é uma história que exhibe toda as tradições e crenças regionais do sertão Nordestino do Brasil, onde a figura dos cangaceiros,

coronéis e a igreja católica eram autoridades locais na época. João Grilo é um pobre sertanejo, esperto e trapaceiro sempre ligado ao seu amigo Chicó considerado o mais medroso da região. Ambos tem o mesmo objetivo descobrir uma forma de sobreviver driblando a pobreza e a fome, e para tal, vão enganando o povo com suas falcatruas e mentiras e golpes. (...).

O filme “O Auto da Compadecida” faz uma varredura na busca de princípios e valores de uma sociedade, até então, tida “povo como sem cultura”. A ação humana é uma relação da cultura objetiva e da cultura subjetiva. É por meio da compreensão de costumes, tradições e folclore que a cultura se diferencia uma de outra. (...).

O filme permite mergulhar e conhecer de forma alegre a típica a cultura nordestina brasileira. A obra de Ariano Suassuna, utiliza situações humorísticas para retratar assuntos relevantes e de grandes impactos educacionais, sociais, religiosos e económicos. O racismo, o analfabetismo do povo, a morte, a miséria humana, a corrupção da igreja, o adultério, a mesquinha das pessoas, a luta pelo poder, o amor pelos animais são temas explorados no filme do Auto da Compadecida. Toda essa problemática é repassada ao público com muita autenticidade quanto a linguística regional, hábitos, costumes, crenças, educação entre outros. (...)

Relativamente ao filme escolhido pela aluna M (*Into the Wild*), a mesma diz:

Hoje em dia, vivemos numa sociedade totalmente consumista e materialista, ao ponto do ser humano se esquecer da importância de cuidar do planeta, e da importante conexão com a natureza. Desde que nascemos que inúmeras regras nos são impostas, dizendo-nos que devemos seguir um padrão de um estilo de vida específico tal como todas os outros. Deste modo esquecemo-nos da nossa verdadeira essência, de aprofundar o nosso autoconhecimento, do reconhecimento como um ser único e inigualável que somos, deixamos de seguir os nossos sonhos para seguir algo que o sistema nos diz ser o mais correto. Desde que nascemos que nos foi inculcada uma forma de vida de sonho estandardizada, baseada em interesses materialistas, que o sistema nos diz que devemos viver: vai para a escola, tira um curso superior, arranja um emprego, casa-te, tem filhos, consegue uma promoção, tira férias uma vez por ano, reforma-te, surgem os netos, surge uma doença terminal e morremos. O sistema leva-nos a seguirmos estas regras programando a nossa consciência de que se não o fizermos algo de muito mau pode acontecer. (...).

Através da análise deste filme é relevante ressaltar a importância da existência de uma educação ecológica, a sensibilização das crianças para cuidar da natureza e do meio ambiente, assim como a importância de estar em contacto com a mesma. Para além das crianças, é importante consciencializar os jovens para a realidade em que vivemos, o facto de vivermos em estruturas insustentáveis que consomem demasiado recursos e criam danos insustentáveis para o ecossistema. É importante existir uma mudança deste padrão de comportamento de forma que exista um equilíbrio da utilização de todos os recursos naturais existentes para que a natureza, o

Planeta Terra não seja destruído pelo ser humano. É essencial que nos tornemos uma espécie melhor que vive em harmonia com os seus recursos. (...).

O aluno N diz-nos sobre o filme selecionado (*A Guerra da Beatriz*):

No início da cena do filme aparece-nos um casamento de um menino chamado Tomás dos Anjos e Beatriz. A família do homem e da mulher sentam juntos para discutir sobre o custo do dote da menina. O Barlaque em tétum “Barlake” é uma cultura muito forte que existe em Timor Leste desde o tempo antigo e ainda se pratica até o momento da atualidade. Quando um homem vai casar com uma mulher a família do noivo deve preparar o Dote ou Barlaque para dar à família da noiva. Este Barlaque é composto por búfalos com o “belak mean” (um acessório tradicional feito do ouro), e também preparar com dinheiro. Se a família do homem não tem búfalo ou “belak mean”, pode substituir com dinheiro. Depois de entregar destas coisas, também a família da mulher prepara algumas coisas para devolver à família do homem, como por exemplo, porco, “morteen” (um acessório tradicional), e tais (tecido tradicional de Timor-Leste). No fim a família da noiva vai entregar a noiva para o noivo e a sua família levar para a casa do homem. Relativamente ao filme o pai do Tomás só consegue dar cinco búfalos à mãe da Beatriz por isso o pai resolveu dar uma medalha que os australianos lhe deram como uma garantia para que no futuro poderia pagar mais cinco búfalos. (...)

A cultura é uma identidade de um povo e é uma tradição, costume ou hábito que foi transmitido de ancestrais ainda praticado na comunidade, como por exemplo, o Barlaque, a dança tradicional e etc. A partir desse filme, revela tradições muito fortes que o povo timorense tem mesmo que há alguma tradição que tem desvantagem. É um filme que relembra o sacrifício da luta pela libertação do país crocodilo e com a participação da igreja católica timorense e é memória que relembra os povos inocentes que foram massacrados em Viqueque, Krakas. Este filme é muito importante para as gerações vindouras do povo Timor-Leste e a comunidade internacional para poder dar a conhecer uma parte das histórias da luta do povo timorense porque a história é um património cultural de um país. (...).

Os alunos O e P afirmam sobre o filme escolhido (*A Gaiola Dourada*):

(...) Este filme além de refletir a vida de muitos dos emigrantes portugueses em França reflete a mudança de vida, de costumes e o conflito de gerações. Este conflito de gerações reflete-se no facto dos filhos, dos emigrantes, terem nascido em França e conheceram mais a realidade francesa e não querem sair do “seu país”, como vemos no fim do filme que ninguém quer deixar a vida que tem em França e regressar com os pais. Reflete-se muito a admiração dos franceses pelo povo português e pelo exemplo que estes mostram na forma como estão e trabalham. Por fim, salientar que esta obra, que é um marco na história da emigração, é uma comédia, mas a nosso ver os sorrisos são o disfarce de muitas lágrimas, por estarem longe da família e do seu país.

Os resultados obtidos com esta experiência vão ao encontro das expectativas inicialmente colocadas e, globalmente, estão de acordo com os objetivos propostos para a realização dos trabalhos. Temos consciência de que nem todos os trabalhos contêm análises de igual profundidade e qualidade. No entanto, notamos o elevado empenhamento e participação de toda a turma nas tarefas propostas. Cabe também referir que alguns dos alunos envolvidos neste projeto experimental produziram o seu próprio vídeo inspirando-se no filme selecionado para o trabalho.

5. Conclusões

Atendendo ao que antes foi exposto e aos trabalhos efetuados, entende-se pertinente concluir que houve uma resposta positiva por parte dos alunos da turma à solicitação apresentada pela docente. Todos os alunos da turma efetuaram e entregaram os seus trabalhos e as apresentações previstas.

Verificou-se a seleção, por parte dos alunos, de uma grande variedade de filmes realizados em diferentes anos e em diferentes países. Privilegiou-se a liberdade de escolha embora houvesse uma temática central e que deveria ser comum à generalidade das escolhas: cultura, culturas e relações entre pessoas com culturas diversas.

Poder-se-ia ter restringido mais a seleção dos filmes. No entanto, atendendo à heterogeneidade da turma em termos de idades e de formações escolares antecedentes, pensamos que a liberdade de escolha dos filmes a analisar seria uma condição para envolver mais ativamente todos os alunos participantes.

Nas discussões efetuadas durante as aulas e que antecederam a decisão de escolher um ou outro filme, verificou-se um grande envolvimento/ participação por parte dos alunos e também a preocupação de relacionar os filmes em hipótese de escolha com as matérias de natureza mais teórica tratadas num primeiro momento da aula. Entendemos que este projeto poderia ser melhorado, em termos de resultados, se os momentos de discussão antecedentes às escolhas tivessem sido mais dilatados. Tal não aconteceu devido aos constrangimentos do tempo disponível. Numa fase posterior do desenvolvimento deste projeto, procurar-se-á organizar as atividades de forma a que os momentos de discussão possam ser mais alargados.

Percebemos que algumas das seleções dos filmes, por parte dos alunos, aconteceram de forma bastante emotiva e afetiva. Alguns dos filmes escolhidos focavam aspetos da própria cultura do país de origem dos alunos ou de países e culturas com os quais os alunos tinham contactado em determinado momento das suas vidas.

A dimensão lúdica e humorística das escolhas teve também importância em alguns dos casos. A escolha de alguns filmes do género comédia, onde se retrata de forma mais ou menos exagerada determinados traços culturais de grupos sociais, o humor que tal suscita também terá tido algum peso nas escolhas efetuadas.

As questões de natureza social, política, ambiental e educativa também estão presentes em muitas das escolhas de filmes efetuadas pelos alunos. Pensamos que com este trabalho os alunos, para além de refletirem sobre a problemática cultural, tomaram consciência de algumas dimensões sociológicas e políticas contidas nos enredos dos filmes analisados. Houve uma perceção da importância das abordagens interdisciplinares do próprio cinema.

Podemos dizer também que a capacidade de reflexão crítica sobre as temáticas retratadas nos filmes escolhido também foi incrementada com a realização destes trabalhos por parte dos alunos. Este aspeto ficou claro após a leitura da parte dos seus textos em que pretendiam esboçar uma “proposta de intervenção” no problema retratado no filme escolhido. Percebe-se a consciência da dificuldade encontrada e manifesta nas “propostas”.

Entendemos que o projeto experimental aqui apresentado deverá prosseguir durante o próximo ano letivo, eventualmente acontecendo também em cursos de licenciatura onde a heterogeneidade da composição das turmas não é tão grande como nos cursos de mestrado.

A ligação entre os trabalhos produzidos na esfera do Cinema e a reflexão no âmbito das Ciências Sociais e Humanas é, em nosso entender, intensa e profícuca. Ensinar Ciências Sociais e Humanas e em tal tarefa recorrer aos trabalhos realizados no Cinema, refletindo sobre as problemáticas sociológicas, antropológicas e artísticas contidas nestes, é um trabalho desafiante e mobilizador da motivação dos alunos. Com o trabalho aqui apresentado, verificamos que a utilização de metodologias ativas e participativas no ensino das Ciências Sociais e Humanas recorrendo aos filmes foi um desafio que se revelou produtivo em termos pedagógicos, em termos das aprendizagens conseguidas e que deverá ter continuidade e aperfeiçoamento.

6. Bibliografia

Almeida, Rogério de. 2017. Cinema e Educação. Fundamentos e Perspetivas. *Educação em Revista*, 33, e153836. <https://doi.org/10.1590/0102-4698153836>. Acedido em 1 de abril de 2022.

Bergala, Alain. 2008. *A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Brooklin.

Bissoto, Maria Luísa; Caires, Susana. 2019. METODOLOGIAS ATIVAS E PARTICIPATIVAS: SEUS CONTRIBUTOS PARA O ATUAL CENÁRIO EDUCACIONAL. *Práxis Educacional*, [S. l.], v. 15, n. 35, p. 161-182. DOI: 10.22481/praxisedu.v15i35.5673. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/5673>. Acedido em: 12 abr. 2022.

Boud, D. J. (Ed.). 1985. *Problem-based learning in education for the professions*. Sydney: Higher Education Research and Development Society of Australia,

Cachadinha, Manuela. 2019. “O vídeo filme como instrumento na aprendizagem serviço”. Comunicação apresentada na 8ª Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo, 8, 9 e 10 de maio.

Carmo, Leonardo. 2003. O cinema do feitiço contra o feiticeiro. *Revista Ibero-americana de Educação*, Canoas, nº 32: 71-94.

Crespi, Franco. (1997). *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.

Duarte, Rosália. 2002. Cinema & Educação. Belo Horizonte: Autêntica.

March, A. 2006. Metodologías activas para la formación de competencias. *Educatio siglo XXI*, v. 24, p. 35-56.

7. Filmografia

A Gaiola Dourada. 2013. De Ruben Alves. Portugal. YouTube

A Guerra da Beatriz. 2013. De Luigi Acquisto e Bety Reis. Timor Lorosae. YouTube

A Rapariga do Skate. 2021. De Manjari Makijany. EUA/Índia. Netflix.

Babies. 2010. De Thomas Balmès. EUA. Focus Features. Netflix.

Capharnaüm. 2018. De Nadine Labaki. Líbano. Netflix

De Braços Abertos. 2017. De Philippe de Chauveron. França/Bélgica. Netflix

Dilwale Dulhania Le Jayenge. 1995. De Aditya Chopra. Índia. YouTube

Into the Wild. 2008. De Sean Pean. EUA. Netflix

Karaté – Kid, Momento da Verdade. 1984. De John G. Avildsen. EUA. Netflix

Massai Branca. 2005. De Corinne Hoffmann. Alemanha. Netflix
Mentes Perigosas. 1995. De John N. Smith. EUA. Netflix
Que Mal Fiz Eu a Deus?. 2014. De Philippe Chauveron. França/Belgica. Netflix
O Massacre que o povo não viu. 2001. De Lucélia Santos. Brasil. YouTube
O Auto da Compadecida. 2000. De Guel Arrais. Brasil. YouTube

CiNEMAS

CINEMA | EDUCAÇÃO | INVESTIGAÇÃO

CADERNO.D
ANÁLISE FÍLMICA

Os entrelaçamentos entre a literatura e o cinema na obra “A Contadora de Filmes”

Pollyanna Rosa Ribeiro

PUC Goiás/UFG, Brasil

Maria Aparecida de Oliveira

FACTU, Brasil

Pollyanna Rosa Ribeiro

É Pedagoga, Especialista em Educação Infantil, Mestre em Educação e Doutoranda em Educação, todos os cursos pela Universidade Federal de Goiás. É professora da Pontifícia Universidade Católica, tendo como ênfase de trabalho e pesquisa os temas: Linguagem, Educação Infantil e Educação Audiovisual. Professora substituta na Faculdade de Educação da UFG. Assessora Pedagógica da Escola Interamérica. Professora da Rede Municipal de Educação de Goiânia. É membro da pesquisa interinstitucional em curso Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância UFE/ CEPAE/ UFG/PUCGO/ UEG/UAB-UNB (GEPIAPE) e do Núcleo de Estudos em Violência, Infância, Diversidade e Arte (NEVIDA/UFG).

Maria Aparecida de Oliveira

É Mestra em Ciências da Religião (PUC/GO). Pedagoga e docente (atualmente licenciada) da Faculdade de Ciências e Tecnologia de Unai (FACTU).

Resumo

A obra literária chilena “A contadora de filmes” (2014) de Hernán Rivera Letelier é tomada como objeto de reflexão neste trabalho, pois lança seus holofotes para o potencial criativo e humanizador do cinema, sendo assim, literatura, a contação de histórias orais e o cinema são modalidades artísticas que se encontram, cada qual em sua linguagem, sobre o mesmo esteio: a narrativa. Situada no contexto de estudos e pesquisa do Núcleo de Estudos em Violência, Infância, Diversidade e Arte (NEVIDA/UFG), esta produção tem por objetivos discutir a narrativa como possibilidade de se estabelecer como lugar educativo e caracterizar cada um desses vieses artísticos a partir da análise da ótica da protagonista Fada Docine, nome artístico de Maria Margarida, a jovem narradora-personagem que conduz o leitor ao mergulho em sua vida com um emocionante e sensível relato de sua infância e juventude vividas em uma mina salitreira no Chile, provavelmente entre os anos 50 e 60 do século XX. O que Fada Docine vivencia como ávida leitora, espectadora de filmes e narradora, tal qual o título do livro anuncia, nos indica posições que toca a alguns cidadãos que tiveram a oportunidade de experimentar e viver a experiência da arte, seja pela via da literatura, do cinema e/ou da narrativa, mesmo com toda adversidade nos diversos contextos educativos. Para essa análise, recorreremos a Barros (2021), Benjamin (1994), Cândido (2000), Lopes (2007), entre outros.

Palavras-chave: Educação, Cinema, Literatura, Narrativa

Abstract

The Chilean literary book “The storyteller” (2014) authored de Hernán Rivera Letelier is the object of reflection of this work, because it highlights the creative and humanizing potential of cinema, thus literature, the telling of oral stories and cinema are artistic modalities that are found, each in its language, about the same place: the narrative. Located in the context of studies and research of the Center for Studies in Violence, Childhood, Diversity and Art (NEVIDA/UFG), this production aims to discuss the narrative as a possibility to establish itself as an educational place and characterize each of these artistic vieses from the analysis of the protagonist’s perspective Fada Docine, stage name of Maria Margarida, the young narrator-character who leads the reader to accompany his life with an exciting and sensitive account of his childhood and youth lived in a salt mine in Chile, probably between the 50s and 60s of the 20th century. What Fada Docine lives as an avid reader, film viewer and narrator, as the title of the book announces, indicates us typical positions of some citizens who had the opportunity to experience art, whether with literature, cinema and/or narrative, even with all adversity in the various educational contexts. For this analysis, we will consult a Barros (2021), Benjamin (1994), Cândido (2000), Lopes (2007), and others.

Keywords: Education, Cinema, Literature, Narrative

Introdução

Eu chegava do cinema, tomava rapidinho uma xícara de chá (que deixavam pronto me esperando) e começava a minha função. De pé na frente deles, de costas para a parede pintada a cal, branca feito a tela do cinema, começava a contar o filme “de a a z”, como dizia meu pai, tratando de não esquecer nenhum detalhe, nem da história, nem dos diálogos, nem dos personagens.

Aliás, devo esclarecer aqui que não me mandavam para o cinema só por ser a única mulher da família e eles – meu pai e meus irmãos – serem cavalheiros com as damas. Não senhor. Eles me mandavam porque eu era a melhor contando filmes. Assim mesmo, como se ouve: a melhor contadora de filmes da família. Depois, passei a ser a melhor da viela e em pouco tempo a melhor do povoado. Que eu saiba, não havia ninguém no povoado da Mina que ganhasse de mim na hora de contar filmes (Letelier, 2014, 2).

Quem faz esse relato é a protagonista Fada Docine, nome artístico de Maria Margarida, a jovem narradora-personagem que conduz o leitor ao mergulho em sua vida com um emocionante e sensível relato de sua infância e juventude vividas em uma mina salitreira no Chile, provavelmente entre os anos 50 e 60 do século XX. Acompanhar a trajetória formativa de Fada Docine nos permite relacionar ao contexto com marcas comuns vivenciadas por tantas meninas de classe social popular, repletas de tanto potencial, sonhos e força transformadora e, ao mesmo tempo, tão vulneráveis ao abandono, ao trabalho infantil, inclusive no âmbito doméstico, à fome, estupro, às diferentes formas de violência e às oportunidades sociais e educacionais tão limitadas para a superação da precariedade vivida pelas camadas desprivilegiadas.

Fada Docine é a garota protagonista que se torna “A contadora de filmes” (2014) de Hernán Rivera Letelier. É a única menina de um grupo de cinco filhos de um casamento que já se findou com o abandono da mãe que não suportou a realidade tão hostil desse cenário. Filha caçula de Castilho, afastado da mina devido ao acidente provocado pelas más condições de trabalho, ela abraça a arte e a replica, sendo o cinema um oásis nesse cenário tão adverso. Em plena ascensão artística, a garota logo percebe que a televisão se torna uma ameaça ao retorno à sina limitada e atribulada que antecede ao seu mergulho no universo artístico. Esse é um livro literário que além da crítica social é também uma homenagem ao cinema. O enredo revela o valor e a dimensão da chamada sétima arte na vida da protagonista e também na comunidade em que vivia. Tomado aqui como objeto de análise, tomaremos como fios discursivos o entrecruzamento entre o cinema e a literatura provocados por Letelier (2014) e a compreensão dessas duas manifestações artísticas como fenômenos educativos, por fim, concluímos que a narrativa é um espaço privilegiado de educar, seja ela na forma oral, literária ou cinematográfica.

Desenvolvimento

E eu queria ser outra coisa na vida.

Não sabia o quê, mas outra coisa.

Nisso eu me parecia com a minha mãe. Ela nunca estava conformada com nada, andava sempre mudando o penteado, provando maquiagens novas, ensaiando beicinhos e poses na frente do espelho, repetindo uma coisa que a menina que eu era naquele tempo mal atinava a entender:

“Por que se conformar com ser vaga-lume, digo eu, podendo ser estrela?”

E se requebrava feito louca na frente do espelho.

Por isso, quando me tornei conhecida como contadora de filmes, procurei um nome mais de acordo com a minha arte. Mas continuo adiantando a história.

Paciência, essa parte vem depois (Letelier, 2014, 9).

Esse trecho é de uma fertilidade reflexiva muito profunda, por isso nos deteremos a ele. Dentre tantas possibilidades de análise, seja pela constituição subjetiva, a relação com as figuras parentais, as múltiplas linguagens da criança, a importância da arte na formação humana, etc., destacamos aqui o monólogo interior da personagem ao se indagar “Por que se conformar com ser vaga-lume, digo eu, podendo ser estrela?”. Esse questionamento indica a potencialidade humana no processo de criação artística, que não é fruto de inspiração sobrenatural, ao contrário, é derivada da incorporação da cultura e das obras artísticas, seja de qual modalidade for, mas aqui destacamos a literatura e o cinema.

A literatura é uma atividade simbólica e criativa que, no manejo textual, constrói um curso que desliza na cadência da ficção, da poesia ou do drama, marca o início da história e a atravessa. Ao encadear as palavras e construir combinações inéditas na composição de sentidos alinhava de tal maneira forma e conteúdo que a estética textual altera a percepção do leitor de acordo com a intencionalidade do construto autoral. Ela revela as nuances de uma determinada conjuntura aproximando-se da realidade concreta, ao mesmo tempo pode anunciar uma realidade nunca antes imaginada, rompe a ordem estabelecida, ou melhor, elabora novas ordens, assim, “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Candido, 2011, 177). Por isso, ela “age como força humanizadora” (idem).

A palavra que nos humaniza não é um acessório, é uma necessidade, a literatura como tal, é concebida por Cândido (2011) como um direito que deve ser resguardado a todo cidadão. Ela é história, conhecimento, aventura, fabulação e tudo que está por vir, além disso, “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 2011, 182).

O cinema inclui em si a fotografia, a pintura, a música, a literatura e o jogo dramático, tem como matéria-prima a imaginação materializado pelo equipamento que registra ou produz o movimento da imagem articulada a uma paisagem sonora. Desde sua origem, o cinema incorpora em sua natureza as outras artes, abraçou um legado artístico-cultural que o antecedeu, pois “quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão” (Carrière, 1995, 22), nesse movimento, se fez com uma nova vanguarda quando foi inaugurando uma forma de público agora mediada pela imensa tela, criou atividades profissionais até então inexistentes, como câmera, montador, editor, desenhista de som, entre tantas outras funções. Em grande velocidade ainda hoje se transforma mantendo essa multiplicidade de facetas em sua composição.

Ao permitir ao espectador a imersão em uma criação audiovisual, seja de uma criação inédita ou da pura captura de imagens reais, todos os sentidos são afetados de tal modo que a ilusão provocada pelo cinema insere quem assiste ao filme em um cenário e/ou narrativa em um trabalho mental. A depender da

qualidade do texto fílmico, o questionamento, a reflexão e o exercício do pensamento são possíveis efeitos que o visionamento pode trazer na ampliação e diversificação o conhecimento do espectador, tal qual a literatura provoca no leitor.

Inclusive, a relação entre essas duas modalidades artísticas é de longa data. Mas quando resgatamos a arte da palavra escrita e ressaltamos a interseção entre cinema e literatura, falamos de uma determinada forma de cinema, que é o cinema narrativo. É o campo estético que aqui nos interessa abordar, por isso recorreremos às contribuições da narratologia enquanto disciplina que estuda a atribuição de sentido no ato de contar, de proferir um conjunto de acontecimentos desenrolados em uma sequência. Foi a dinâmica da narração que sustentou a humanidade desde os primórdios, sendo responsável pela transmissão oral de geração em geração dos conhecimentos, das histórias e das visões de mundo. Primeiramente, a narratologia se dedicou aos estudos literários, quando a arte de contar passou a se materializar na escrita, depois também ganhou campo no cinema estruturado em procedimentos que mobilizam o texto fílmico.

Muitas vezes a narrativa literária é o ponto de partida para a escrita do roteiro de um filme, que é a chamada “adaptação”. Para Truffaut (2005), esse trabalho de reconverter as ideias literárias para a linguagem cinematográfica é diretamente dependente da atuação do diretor. Cada obra fílmica é uma produção nova que não permite a transposição, pois é sempre uma transgressão de uma linguagem a outra, o que demanda um posicionamento, um conjunto de escolhas assinadas pela direção. Não é uma mera tradução de um código a outro, é partir da palavra para o universo audiovisual calculando cada elemento estético do cinema. O texto literário se presentifica como inspiração ao ganhar procedimentos narrativos e expressivos outros ao ultrapassar a palavra escrita, já que no cinema eles compõem nas imagens, na cadência entre silêncios, ruídos, vozes e músicas, na iluminação, nas matizes de cores, nos enquadramentos da câmera e na montagem.

Porém, na obra “A contadora de filmes” (2014) o movimento que se apresenta é inverso ao fluxo corrente, é uma narrativa literária que lança luzes sobre o cinema, então cinema e literatura aqui se entrecruzam de forma muito peculiar. Sua protagonista é uma sedenta espectadora de filmes que tem a responsabilidade de transformar essa experiência sensorial em uma contação de histórias, como o título do livro anuncia. Oriunda de uma família com poucos recursos, a menina ganhou o concurso doméstico realizado por seus familiares para ver quem era melhor em replicar as histórias passadas no cinema para os demais, pois só tinham condição de pagar um ingresso. O papel de narradora repercutiu socialmente de tal forma que passou a ser atração não só para a família, como também impactou a comunidade, tornando por um bom tempo sua fonte de renda. Assim, tal qual ela diz, sua luz deixa de ser pequena como a de um vagalume para irradiar tal qual uma estrela.

O cinema e a literatura fenômenos educativos

Convidamos o leitor a retomar novamente o trecho aqui em questão exposto no início do desenvolvimento. Esse trecho também demonstra que a formação humana se dá em um contínuo e se faz presente em todo agrupamento humano, nas diferentes relações sociais e nos pequenos gestos educativos, que impactam a vida não só na dimensão da formação individual, assim como abrange todos que partilham em comunidade e dá o tom à sociedade. Nesse bojo, pensamos

que as vivências infantis e juvenis são profundamente marcantes e ressoam ao longo da vida. Mas quais são os lugares que acolhem o fenômeno educativo? Em quais espaços ele se dá? Em quais circunstâncias o curso educativo se constitui? Ele emerge sempre no contexto das instituições sociais?

Caminharemos com a Fada Docine da obra chilena “A contadora de filmes” (2014) de Hernán Rivera Letelier, para pensarmos essas e outras questões, pois a literatura tem muito a nos dizer, já que pode apontar dados que constituem os movimentos sociais, políticos e históricos que oferecem pistas que descortinam também a dinâmica cultural e as concepções de um povo em um tempo-espaço às vezes pouco alcançável em outras fontes e documentos históricos, conforme nos indica Darnton (1986, XVI).

Em consonância com essa ideia, Lopes (2005, 166) discute que a literatura não é a única, mas pode ser considerada até mesmo como uma fonte de coleta de dados para a história, pois trata-se de textos a serem analisados que disponibiliza vestígios a serem interpretados. Ainda segundo a autora, a abordagem literária abarca o contexto cultural que perpassa a narrativa, o que permite o acesso não só à dinâmica social, mas também ao “estudo das mentalidades”.

Nesse sentido, também podemos tomar um filme como uma fonte importante de conhecimento, em que se pese sua sustentação temática para a compreensão de um povo e de seu tempo histórico, a interação com a obra cinematográfica favorece a educação do olhar porque amplia a perspectiva e a conscientização, pois o visionamento e uma possível análise fílmica convidam o espectador a ampliar o intercâmbio de sua experiência com demais interessados. Conhecer mais sobre o filme é ir além de sua narrativa, é buscar contextualizar os temas abordados, sua produção e recepção. Essa imersão em um filme envolve conhecer “o cenário político, econômico, social e cultural do momento em que foi realizado” (Ferreira, 2018, 115).

Os processos educacionais são inerentes ao ser humano, não são circunscritos a alguns momentos e lugares, porém, há lugares e instituições de intercâmbio social em que a educação ganha relevo nas interações, em especial na família, na escola, na igreja, na rua e no Estado. Contudo, aqui, juntamente com a obra literária supracitada, destacaremos – dentre os mais variados contextos educacionais – a literatura, a qual nos arriscamos em chamar de um possível lugar de educar. Compreendemos que “a literatura nessa perspectiva é, ela mesma, uma agência de socialização comparável à família e à escola” (Lopes, 2005, 166). E nesse contexto literário, destacaremos outro lugar de educar, entretanto, esse ponto desenvolveremos a seguir (estratégia literária utilizada de convidar o leitor ao levantamento de hipóteses ensinadas por Letelier (2014). Então, tendo por objetivo discutir a narrativa como possibilidade de se estabelecer como lugar educativo caminharemos com a Fada Docine:

E naquele tempo eu pensava que por ali fluía também a voz, o estampido dos tiros, as canções tão bonitas dos mariachis dos filmes mexicanos. Depois, aprendi que não. Também aprendi muitas outras coisas, algumas assim mais técnicas, como, por exemplo, que eram 24 quadros por segundo – ou fotogramas – aquilo que passava diante dos olhos dos espectadores para dar a ilusão de movimento.

Não sabia para quê aquele tipo de sabedoria iria me servir, mas eu queria saber tudo de cinema. Isso aconteceu quando dei para ler as revistas *Écran* que descobri na biblioteca do povoado da Mina.

Eu lia feito uma desmiolada (Letelier, 2014, 7).

Então, como o exercício da narrativa se constitui como lugar de educar na obra “A contadora de filmes” (2014)? O que Fada Docine vivencia como voraz leitora, espectadora de filmes e narradora, nos indica posições que tocam a muitos cidadãos que tiveram a oportunidade de viver a experiência da arte, seja pela via da literatura, do cinema e/ou da narrativa, mesmo com toda adversidade nos diversos contextos educativos. Nossa personagem não destaca a escola como fonte de acesso a esses bens artísticos-culturais, traz instituições outras que propiciaram a interação com as obras artísticas, como a família, a biblioteca, o cinema e, a partir delas, comprometeu-se com estudos e ensaios movidos pela própria vivência de se apresentar ao público. Trazendo a voz da personagem, ela nos mostra que a atenção dedicada ao cinema era aliada à leitura ao “devorar todos os novos exemplares que chegavam na biblioteca, li uma cordilheira de números velhos que a bibliotecária me trouxe do depósito” (Letelier, 2014, 19). Assim, ela se alimenta de textos multiformes: oral, escrito e cinematográfico para criar o próprio texto e apresentar sua arte de narrar.

Foi então que alguma coisa se apoderou de mim.

Enquanto contava o filme – gesticulando, dando braçadas, mudando a voz – ia como que me desdobrando, transformando, convertendo-me em cada um dos personagens. Naquela tarde fui Ben-Hur, o juvenzinho. Fui Messala, o malvado do filme. Fui as duas mulheres leprosas que Jesus curou.

Fui o mesmíssimo Jesus.

Eu não estava contando o filme, eu estava atuando o filme. Mais ainda: eu estava vivendo o filme. Meu pai e meus irmãos me ouviam e olhavam para mim de boca aberta.

“Essa menina é uma artista completa”, comentou meu pai quando, esgotada até a última gota, acabei de contar o filme.

Ele e meus irmãos pareciam estar flutuando.

E estavam com os olhos marejados (Letelier, 2014, 7).

Fada Docine nos remonta ao narrador do século XVIII que Darnton (1986, 32) lamenta não poder escutar, sua atuação era composta não apenas por “pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso de gestos para criar cenas”, modulações de voz, cantos e até recursos cenográficos recolhidos ou confeccionados afetuosamente para essa atividade. E a narrativa cinematográfica se transformava em texto oral alimentada por toda uma carga criativa. Tal qual vemos uma relação de retroalimentação entre as artes literária e cinematográfica. O cinema tem a propriedade de nos permitir olhar e escutar as minúcias, os dramas, os sonhos, infinitas perspectivas, nos levar ao deslocamento da realidade para nos colocar na posição do outro, no caso, diversos tempos, lugares, os personagens e dramas. A narrativa oral é tal qual ou mais poderosa, pois prescinde de todo aparato tecnológico para exercer esse fascínio. Portanto, o cinema do mesmo modo também se torna um notável lugar de educar, pois também é composto pela narrativa.

Conclusão

A narrativa literária ou cinematográfica como espaço de educar

Seja sob a forma de signo oral, escrito ou audiovisual, as narrativas nos consti-

tuem como humanos, são elas que impulsionam e dão sentido à vida, funcionam como da história pessoal ou da humanidade, tal qual já declarava Ricoeur ao dizer que “toda história é narrativa (1994, s/d apud Barros, 2010, 5). Obviamente, o autor não trata a história sob a ótica ficcional, todavia, convida o historiador a buscar construir a trama interacional composta por múltiplas vozes e diferentes posicionamentos que articulam os tempos passado e presente. É do tecido narrativo da obra “A contadora de filmes” que podemos depreender algumas questões contextuais e históricas que são abordadas de maneira tão sensível por Letelier (2014).

O povoado era desprovido de assistência governamental e carente de recursos, já que o Estado não dava as condições mínimas de uma vida digna para aquela gente. A crueza do mundo vivido de Fada Docine se contrastava com a vivência majestosa e ficcional do cinema, como explicita a protagonista:

Eu ficava fascinada com o vazio da sala do cinema na penumbra; parecia uma espécie de caverna misteriosa, secreta, sempre inexplorada. Ao atravessar as pesadas cortinas de veludo me dava a sensação de passar da crueza do mundo real a um maravilhoso mundo mágico. Nós nos sentávamos na primeira fila, quase grudados naquela enorme telona branca que para mim era como o altar-mor de uma igreja. O auge daquele ritual todo acontecia no maravilhoso instante em que as luzes se apagavam, as cortinas da entrada eram fechadas, a música silenciava e a tela se enchia de vida e de movimento. Eu ficava como suspensa no ar (Letelier, 2014, 7).

Sutilmente o autor mostra que Fada Docine se sentia atraída pela luz que “percorria o espaço” sobre os que estavam na sala do cinema; talvez esta luz, ainda que fosse apenas “um raio”, estava revelando o desejo da menina de sair da escuridão da própria situação de pobreza em que vivia. “Ao apagar das luzes todos se endireitavam e ficavam duros na frente da tela. Eu não. Eu virava a cabeça para ver aparecer o raio de luz que saía pelas janelinhas do quartinho de projeção e percorria o espaço sobre nós até se chocar com a tela e explodir em imagens e sons” (Letelier, 2014, 7). A vida pequena e sem brilho da menina de condições mínimas de sobrevivência poderia se transformar em algo grandioso, utilizando-se a narrativa, através de imagens e de sons.

A vida é movimento, contudo, parece que o cinema já mostrava que a vida de Fada Docine continuaria estagnada. “Também aprendi muitas outras coisas, algumas assim mais técnicas, [...] aquilo que passava diante dos olhos dos espectadores para dar a ilusão de movimento” (idem). Todo o fascínio e encantamento pelo cinema não foram suficientes para que Fada Docine transgredisse aquele destino tão vulnerável. Apesar de toda a vida sofrida de Fada Docine suas narrativas foram alívio no sofrimento das pessoas da mina. Histórias contadas levam os ouvintes a saírem de suas respectivas duras realidades, transportando-os para viver o mundo de ficção. No final da narrativa do livro “A contadora de filmes”, a personagem relata que

aconteceu o golpe de Estado do general Pinochet. Com o golpe, desapareceram muitas coisas. Desapareceu gente. Desapareceu o trem. Desapareceu a confiança. Desapareceu o senhor administrador. Puseram um militar para ocupar o seu lugar. E eu tornei a ficar sozinha. (Letelier, 2014, p. 41).

Nesse cenário, algumas inquietações emergiram ao longo da leitura: sendo

Fada Docine “uma artista completa” (Letelier, 2014, p. 7) que, embora tenha se dedicado e seu empenho resultou no desenvolvimento de habilidades na arte de narrar, não foi oferecida a ela um aparato que lhe permitisse ser reconhecida a ponto de transformar suas condições de vida. Aos treze anos sai da escola e passa a ser dona de casa. Seu pai falece, seus irmãos vão embora: Marcelino morreu atropelado, Mirto foi embora para a cidade de Coyhaique com uma viúva jovem. Um time de futebol profissional levou Manuel para treinar na capital e seu irmão mais velho, Mariano, foi preso. Depois de dois meses ela fica sabendo que sua mãe se suicidou. Aos 14 anos junta-se ao gringo, administrador da mina que possuía 51 anos de idade. O gringo às vezes bebia e batia nela, mas ele desapareceu ou talvez tenha sido fuzilado pelos militares e Fada Docine fica só.

O encantamento da vida de artista foi substituído por uma sequência de acontecimentos “nefastos” que nos trazem questionamentos como: Se a arte de narrar não fosse tomada como trabalho infantil que ressoava na ajuda do sustento da família estaria tão vulnerável à violência sexual? Se Fada Docine não tivesse abandonado a escola, seu futuro teria sido um pouco mais promissor? A escola, apesar da precariedade, poderia ter contribuído no seu reconhecimento como narradora? De diferentes formas, marcas de violência social estão presentes e em seu núcleo familiar todos saem de sua vida, ela fica só. Este “ficar” poderia significar enraizamento, estagnação, “paralisia”...

Mesmo com tantas adversidades, ela forja um lugar de formação não institucional que lhe permite, durante algum tempo de sua vida até a chegada da televisão em seu vilarejo, educar-se pelas letras e pelo cinema, que são imbuídos das diferentes narrativas, suas intrigas e redes de sentido, tal qual Barros, referindo-se a Ricoeur diz:

Através da apropriação da Intriga, o leitor constrói a sua identidade por contraste com a identidade de outros, estabelece reconhecimentos, compara situações com a sua própria experiência vivida, elabora uma “visão” de si mesmo, do mundo e do outro, de suas relações recíprocas. Desta maneira, acrescenta algo de si aos sentidos propostos pela Intriga (Barros, 2010, 9).

Portanto, ousamos idealizar que “A contadora de filmes” poderia ter um desfecho diferente, com possibilidades de busca de soluções para problemas, especialmente, de ordem educacional, artística e social, como fatores transformadores da vida das pessoas que passam pelas instituições e experiências nesses campos. Contudo, a arte literária e cinematográfica, enfim, a narrativa também não se furta ao papel de nos permitir vivenciar a fantasia, mas também traz efeitos provocativos e reflexivos ao bordejar e simbolizar a imperiosa realidade injusta e desigual do sistema em que estamos inseridos, o que consideramos um grande trunfo da obra aqui destacada.

Bibliografia

Barros, José D'Assunção. 2010. História e literatura: novas relações para os novos tempos. *Contemporâneos Revista de Artes e Humanidades*, n.6, mai/out.

Carrière, Jean-Claude. 1995. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

Darnton, Robert. 1986. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. EM: Darnton, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal Editora.

Ferreira, Rodrigo de Almeida. 2018. **Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema**. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.

Lopes, Eliane Marta Teixeira. 2005. "História da Educação e Literatura: algumas ideias e notas". **Revista Educação** v. 30, nº 2, jul./dez:157-176.

Letelier, Hernán Rivera. 2014. **A contadora de filmes**. São Paulo: Cosac Naify.

Truffaut, François. 2005. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.

O tratamento crítico do Novo Cinema Galego na prensa xeralista: unha análise de *La Voz de Galicia* desde a teoría do *framing*

Celia Eiras Rubín

Universidade de Santiago de Compostela, Galicia

Celia Eiras Rubín

Estudante de Xornalismo e Comunicación Audiovisual na Universidade de Santiago de Compostela. Bolseira no departamento de Ciencias da Comunicación. A presente investigación é o meu Traballo de Fin de Grao, titorizado por Marta Pérez Pereiro e cotitorizado por M^a Soliña Barreiro, que estará rematado e revisado cando se celebre o congreso. Enderezo electrónico: celiaeiras99@gmail.com

Resumo

Ao longo da última década, agromou en Galicia unha nova forma de facer cine. Arredor da etiqueta 'Novo Cinema Galego' orbitaron cineastas e filmes coa intención común de expresar a identidade territorial galega mediante a experimentación periférica das formas, afastándose dos modelos industriais. Paralelamente, profesionais da crítica cinematográfica e do xornalismo dedicáronse a cubrir a actualidade do movemento desde medios dixitais e impresos, algunhas e algúns empregando a súa actividade coma ferramenta conscientemente reivindicativa da corrente. Este artigo analiza desde a perspectiva do framing os enfoques ideolóxicos e temáticos operados nos textos xornalísticos publicados no diario La Voz de Galicia co gallo dos filmes estreados entre 2019 e 2021 —O que arde (Óliver Laxe 2019), Longa noite (Eloy Enciso 2019), Arima (Jaione Camborda 2019), Lúa vermella (Lois Patiño 2020) e Nación (Margarita Ledo 2020)— asociados a esta corrente cinematográfica. O obxectivo é identificar e entender o rol que tivo a crítica na construción e desenvolvemento do Novo Cinema Galego nunha etapa marcada polo seu achegamento aos modelos industriais e mais ao público xeral.

Palabras chave: Novo Cinema Galego, Crítica de cinema, Framing, La Voz de Galicia, Cinema periférico.

Abstract

Over the last decade, a new way of making films has emerged in Galicia. Filmmakers and films orbit around the label 'Novo Cinema Galego' with the common intention of expressing the Galician territorial identity through the peripheral experimentation of forms, moving away from industrial models. At the same time, professionals in film criticism and journalism have devoted themselves to covering the current state of the movement from digital and print media, some of them using their activity as a tool that is consciously vindicating the wave. This article analyzes from a framing perspective the ideological and thematic approaches operated in journalistic texts published in the newspaper La Voz de Galicia around the films released between 2019 and 2021 —O que arde (Óliver Laxe 2019), Longa noite (Eloy Enciso 2019), Arima (Jaione Camborda 2019), Lúa vermella (Lois Patiño 2020) and Nación (Margarita Ledo 2020)— associated with this film movement. The aim is to identify and understand the role that criticism has played in the construction and development of the Novo Cinema Galego at a stage marked by its approach to industrial models and the general public.

Keywords: Novo Cinema Galego, Film criticism, Framing, La Voz de Galicia, Peripheral cinema.

1. Introducción

A historia convencional sitúa o nacemento da crítica de arte na Grecia Clásica. Ata o século III antes da nosa era, as artes foran concibidas coma resultado da inspiración divina, desterrando desde esta posición toda posibilidade de evolución ou de historia (Venturi 1979, 46). Os tratados de Xenócrates sobre pintura e escultura, inspirados no interese ontolóxico dedicado por Platón e Aristóteles á arte (McDonald 2004, 44), poñen por vez primeira na historia unhas ideas estéticas concretas en relación con determinadas posibilidades artísticas. Deste compendio de consellos e preceptos destinados a pintores e escultores xorde entón a crítica; da relación entre unha regra de xuízo e a percepción da obra (Venturi 1979, 47).

Dous milenios após Xenócrates, inventáronse o kinetoscopio, o zoopraxinoscopio, o cinematógrafo e demais aparellos arcaicos capaces de satisfacer unha secular teima moderna: a captura e reprodución de imaxes en movemento. O cinema non tardaría moito en popularizarse e en desenvolver a linguaxe e os principios necesarios para ser considerado arte. Empeza a recibir, daquela, atención por parte da crítica; unha disciplina xa non practicada por un limitadísimo grupo de sabios ou *homes de ciencia*. A crítica de arte, e sobre todo a de cinema como arte máis popular, atopaba xa un certo espazo na opinión pública, impulsada pola súa presenza en publicacións periódicas e xornais —uns poucos especializados, uns cantos máis xeralistas—.

O rol crítico implicaba entón un nivel distintivo de experiencia respecto á forma criticada, e a comunidade crítica era percibida coma crucial no modelado e na mediación da discusión sobre cinema: «A crítica ábrese ao debate, intenta convencer, invita á refutación. Tórnase parte do intercambio público de opinións» (Eagleton 2005 : 10). Porén, nos últimos anos o campo da crítica de cinema foi sometido a importantes reformas. Por unha banda, a chegada da web multiplicou os polos de produción de contidos, aclimatando un espazo na esfera pública para as voces amadoras e non institucionalizadas. Por outra, a caída dos ingresos de imprenta propinou un forte golpe aos medios tradicionais.

A situación asaíouse particularmente coas seccións culturais dos diarios xeralistas, percibidas como asuntos de segunda orde na xerarquía de relevancia temática da axenda mediática. A crítica xornalística atopábase condicionada a priori pola esixencia dun maior grao de adaptación á actualidade informativa e a unha selección de contidos máis universalizada (Mercado Sáez 2013). A estas limitacións sumáronse unhas novas: a escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, a auxe do amadorismo, a información de simple *corta-e-pega* e a conversión do feito noticioso en *commodity* (Salaverría 2010).

A grandes trazos, esta é a situación na que se atopa o xornalismo e a crítica culturais a día de hoxe en Galicia. O obxectivo deste traballo é examinar o rol operado pola crítica publicada en prensa xeralista a través do diario *La Voz de Galicia*, arredor dun suxeito concreto: o Novo Cinema Galego. Esta corrente audiovisual consolidouse ao comezo dos anos 10, ao abeiro dun contexto atinado: a accesibilidade dos medios dixitais e mais o ánimo da administración pública a destinar máis cartos ao cinema nacional conxúganse co agromo na comunidade cinematográfica galega dunha nova forma creativa afastada dos modelos estritamente industriais. Unha década despois, algúns autores —e case ningunha autora— do Novo Cinema Galego teñen colleitado prestixio internacional e incluso sobordado os límites das marxes artísticas para ache-

garse ao público xeral.

Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) propoñen a existencia dun grupo de críticas e críticos que acompañaron ao Novo Cinema Galego desde posicións militantes, empregando os seus textos para xerar atención cara os filmes circunscritos no movemento. A presente investigación parte desta hipótese, empregando coma obxecto de estudo a produción crítica publicada en *La Voz de Galicia* arredor dos filmes máis recentes asociados ao Novo Cinema Galego: *O que arde* (Óliver Laxe 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso 2019), *Arima* (Jaione Camborda 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020) e *Nación* (Margarita Ledo 2020). Decidimos analizar a etapa máis industrial do movemento co propósito de definir ata que punto a retroalimentación positiva entre crítica e cineastas permanece nunha coxuntura diferente, menos apegada ás dinámicas periféricas. E, en segundo lugar, tomouse coma mostra un diario xeralista coa fin de estudar o espectro da axenda mediática máis institucionalizado e, de facto, máis afastado da esfera de acción da corrente.

A novidade que presentamos neste estudo é a análise dos textos xornalísticos desde unha perspectiva empírica, a partir da perspectiva do *framing*. Esta teoría, tamén chamada do encadre, propón que a produtora ou produtor da información pon especial atención nuns aspectos do feito noticioso en detrimento de outros doutros (Entman 1993), enfocando a si o texto cara un frame, cadro ou marco determinado. Mediante unha análise pormenorizada de ditos textos, podemos reverter o proceso de encadre de xeito que cheguemos ao marco a partir do cal se orixinou e enfocou a mensaxe.

2. A crítica de cinema

A crítica cinematográfica é unha forma de escritura que aborda os filmes coma potenciais logros e que procura transmitir a súa distinción e calidade, ou falta dela. O xénero crítico atinxe maioritariamente a películas novas ou que se deron a coñecer ao público recentemente ou se darán nun futuro próximo (Armañazas e Díaz Noci 1996; Abril Vargas 1999). A actualidade do feito noticioso é, polo tanto, un valor relevante de noticiabilidade. Porén, o fundamento da crítica reside na opinión vertida pola crítica ou polo crítico no texto.

Podemos atopar a diario pezas do xénero na sección cultural dos xornais xeralistas ou en medios especializados, xa sexan impresos ou dixitais, onde profesionais da información adoito analizan textos filmicos e expresan as súas impresións arredor dos mesmos. As consumidoras e consumidores de cinema, así coma das artes en xeral, sérvense da crítica coma un filtro polo que cribar a inxente cantidade de produtos ofertados a través de diferentes medios e plataformas (Carroll 2008). As críticas e críticos de cinema exercen un rol de mediación mediante a recomendación de películas, mais tamén axudando á comunidade lectora a comprender a basta cantidade de oferta á que se enfrontan.

Unha crítica rica e transcendental distínguese da pobre cando profunda no interese nos filmes, revela novos significados e perspectivas, confronta as nosas asuncións respecto ao valor- artístico, cultural, histórico ou político - e agudiza a capacidade de distinción do seu público (Klevan e Clayton 2011).

2.1. A función da crítica

A cuestión arredor da función esencial da crítica é abordada de xeito diferente segundo o campo de estudo desde o que se acheguen as autoras e autores; ben desde o campo do xornalismo, ben desde os estudos culturais ou desde a propia crítica cultural coma profesión. Desde estas últimas disciplinas, a

énfase recae sobre cuestións arredor da propia ontoloxía da crítica, facendo especial fincapé na importancia da función avaliativa da mesma (Rosenbaum 1995; Carroll 2008; McDonald 2007; Frey 2015). Pola contra, os manuais sobre xéneros xornalísticos tenden a recalcar a importancia da recepción das pezas e o seu encadramento na axenda mediática (Armañazas e Díaz Noci 1996; Abril Vargas 1999; Galindo 2000).

De certo, as teorías dos xéneros xornalísticos non esquecen a esencia avaliativa da crítica. Segundo Armañazas e Díaz Noci, «a función desta non é tanto a información coma a análise e o axuizamento» (1996, 145). Para Galindo «toda crítica ten que ofrecer unha conclusión que desvela a súa opinión sobre os valores que a obra analiza, aínda que algúns críticos se queixen de que esta se reduza a unha palabra ou unha simple puntuación» (2000, 202).

Porén, a investigación xornalística tende a subliñar con maior profusión o papel decisivo do público coma masa heteroxénea á que cómpre orientar mediante o texto xornalístico:

É eterno o dilema de se a crítica ten a misión de persuadir ao público cuns xuízos sobre o verdadeiro e o falso dunha determinada obra de creación ou simplemente a de amosar o que a obra abarca para que aquel quede orientado e saque as súas propias conclusións. (Armañazas e Díaz Noci 1996, 144-145)

O propósito da presente investigación non é o estudo da recepción dos filmes ou críticas por parte do público, senón os procesos de significación e transformación que se dan entre filmes e pezas xornalísticas e entre cineastas e críticas. Polo tanto, deixaremos de lado o que acontece cando as mensaxes chegan ao público. A partir de agora, pois, centrarémonos na función da crítica dentro dos procesos de valoración do filme que acontecen entre o acto cinematográfico e o texto xornalístico.

Klevan e Clayton (2011) sinalan tres aspectos interconectados da crítica. En primeiro lugar, un aspecto testemuñal ou declaratorio; é dicir, a declaración dun xuízo de valor perante o filme - “Esta película é boa” -. En segundo lugar, un aspecto retórico, na procura de persuadir ao receptor co xuízo de valor —“Paga a pena ver esta película”—. E en terceiro e último lugar, un aspecto xustificativo ou probatorio, a través do cal a crítica basea o seu xuízo de valor en base a unhas razóns concretas —“Esta película é boa porque...”—.

Pola súa banda, Noël Carroll define á ou o profesional da crítica como a persoa que se dedica á avaliación razoada das obras de arte (2008, 7). O autor recalca que a función principal da disciplina é a avaliativa: «A crítica é, esencialmente, avaliación baseada en razóns» (2008, 8). A descrición, a interpretación, a aportación de contexto ou o descubrimento de ideoloxías latentes serían, entón, cometidos secundarios subordinados aos propósitos da avaliación; é dicir, atópanse ao servizo do artellamento das razóns sobre as cales a crítica se basea (Carroll 2008; Frey 2015).

No segundo capítulo de *The Death of the Critic*, Rónán McDonald repasa brevemente a evolución histórica da crítica coa fin de dar resposta aos porqués dos seus fundamentos actuais. Sinala que nalgún punto da historia o sentido de *crítica* fundiuse co de *exexese*: a explicación ou interpretación dun texto. Entón, ademais de xuízo e avaliación, a práctica crítica veu denotar tamén o reflexo ou comentario das artes, artesanía, música, arquitectura ou de calquera outra produción da actividade humana (McDonald 2007, 42).

Mercado Sáez (2013) distingue tres graos de especialización no xornalismo cultural, en función de factores coma os contidos, a periodicidade, a configuración formal, a comprensibilidade das mensaxes ou o emprego de termos especializados. Un primeiro nivel, que esixe un maior grao de adaptación á actualidade informativa e unha selección dos contidos máis universalizada, correspóndese cos xornais xeralistas e os telexornais. A nosa mostra, tomada do diario *La Voz de Galicia*, corresponde maioritariamente a este nivel de especialización, como veremos máis adiante.

Un segundo nivel atinxe aos suplementos especializados de periodicidade semanal de diarios de información xeral. Se ben as informacións sobre cinema nos espazos diarios dos xornais adoitan limitarse a informar sobre estreas ou premios, nos seus suplementos semanais, «a crítica, realizada por colaboradores externos, é o xénero estrela. Se nas páxinas diarias priman os xéneros informativos (noticias, reportaxes e entrevistas), os suplementos outorgan máis importancia á reportaxe interpretativa, á análise e sobre todo, á crítica» (Mercado Sáez 2013, 174). Analizaremos algunhas pezas próximas a este nivel, publicadas no suplemento cultural *Fugas*.

Por último, nun terceiro nivel atópanse os contidos de carácter monográfico en calquera soporte e oferta independente que é seleccionada pola audiencia en función desa especialización anunciada. Cumpriría realizar un subdivisión neste último nivel coa fin de distinguir aquelas publicacións dedicadas á divulgación cultural de todo tipo e aquelas especializadas nunha única disciplina artística, que corresponden á última gradación da especialización.

Pola súa banda, Abril Vargas (1999) observa preciso distinguir entre crítica *xornalística* e crítica *especializada*. A crítica especializada, que se corresponde co terceiro nivel anunciado por Mercado Sáez, dótese dun carácter ensaístico e non se atopa suxeita á inmediatez da actualidade. Pola contra, a crítica xornalística, que atopa o seu espazo nas páxinas dos diarios, atinxiría ao primeiro e o segundo nivel de especialización. Esta última, destinada a un público heteroxéneo e non especialista, será a que estudaremos no presente traballo. O noso obxectivo, pois, será dar conta de como a función da crítica coma avaliación razoada da arte pode axustarse ás condicións de produción e recepción dun diario xeralista como é *La Voz de Galicia*.

2.2. A crítica na era dixital

McDonald observa na fusión do sentido da crítica coa exexese a orixe dunha tendencia á inclusión doutras perspectivas máis alá do valor artístico, como a análise do contexto histórico ou da sintomatoloxía ideolóxica. O autor lamenta que, na actualidade, estes outros criterios semellan ter absorbido a importancia preponderante da función avaliativa. Podemos atopar unha primeira causa na aprehensión desenvolvida pola academia durante a segunda metade do século XX cara criterios que implican unha certa subxectividade, como de certo é a avaliación dunha obra.

A aplicación do estruturalismo á crítica literaria foi o primeiro paso: «Facer xuízos sobre o que é 'bo' e o que é 'malo' non ten nada que ver coa análise estrutural. [...] O contido da historia non é máis que o motivo da súa estrutura» (McDonald 2007, 117). Por outra banda, a auxe dos estudos culturais nos anos 70 trouxo a concepción da arte coma un sistema de códigos que ocultan as estruturas de poder da sociedade: «A literatura converteuse nunha máscara que debía botarse a un lado para observar as operacións encubertas de poder

e privilexio que axexan detrás» (McDonald 2007, 122).

Deste modo, a desconfianza da academia cara a subxectividade intrínseca á avaliación e interpretación quebrou a relación coa crítica xornalística:

A opinión de que unha persoa é responsable dunha de arte, que o produto rematado mantén unha determinada relación co que o artista pretendía, tende a ir da man de xuízos artísticos de valor. Pero as nocións de “intención”, sen falar xa de “imaxinación”, son vistas como antediluvianas en certos círculos académicos. Un pode e debe recoñecer a implicación da arte na sociedade e na historia. Mais sen tamén circunscribirla e illala, tratándoa coma se tivese algunha relación determinada co seus creador, non podemos avaliála. (McDonald 2007, 133)

Alén do crecente distanciamento entre crítica académica e xornalística, un segundo detonante foi a vertedura masiva das actividades e contidos á web. A chegada do século XXI implicou transcendentais cambios no funcionamento dos medios de comunicación e das dinámicas de consumo da sociedade. En primeiro lugar, os xornais e revistas tiveron que enfrontarse a un contexto dixital no que o cobro dos contidos chocaba frontalmente coa gratuidade nativa da rede, mentres os ingresos de imprenta minguaban progresivamente (Salaverría 2019; Grueskin et al. 2011).

Este feito desencadeou un acelerado proceso de precarización do oficio. As empresas xornalísticas, guiadas por criterios case exclusivamente económicos, veñen sometendo nos últimos anos ás e os xornalistas a condicións profesionais cada vez máis onerosas (Salaverría 2010, 240). Nas redaccións dos xornais, a situación afectou especialmente ás seccións culturais (Rossmeier 2008, Croatto 2021). A crise non afectou menos ás revistas especializadas en cinema, cuxa lectura sempre fora un hábito pouco arraigado no público do Estado español (Llano 2012).

Consolidouse un cambio de paradigma contrario á natureza avaliativa da crítica, estreitamente vencellado á precariedade e á desprofesionalización. A escasa especialización das e dos profesionais, a banalización dos contidos, a auxe do amadorismo, a información de simple corta-e-pega ou a conversión do feito noticioso en *commodity* son algunhas das características senlleiras que Salaverría (2010) atribúe ao xornalismo dixital. As dinámicas de valoración dos filmes axustáronse a unha mentalidade de avaliación numérica —“sobre cinco estrelas”—, se non binaria —“polgar arriba/polgar abaixo”— (Goldstein 2008, Galindo 2000), destinada á elaboración de contidos de rápida produción e descodificación.

Noutras palabras, afianzouse unha tendencia cara a desaparición dos procedementos especializados que singularizan a produción crítica. Non soamente no tocante á avaliación, senón tamén á análise e á interpretación: «A crítica xornalística é unha profesión que adoito se mantivo perigosamente próxima ás simples noticias de actualidade (no mellor dos casos) e á publicidade descarada (no peor)» (Rosenbaum 1995, 12).

Outro cambio radical impulsado pola auxe da web foi a multiplicación dos polos de produción de contido en blogs e medios sociais, que favoreceu a expresión crítica de voces non expertas: «A natureza democrática da crítica online desafiaba a crítica baseada en relacións xerárquicas baseadas na confianza no experto da prensa tradicional» (Rossmeier 2008). Esta diversificación trouxo consigo

unha redistribución da autoridade crítica que reduciu drasticamente a cota de poder das expertas e expertos na esfera pública: «A crítica cinematográfica como forma e actividade (tanto de composición como de recepción) volveuse máis amadora, máis curta, máis inmediata e menos considerada» (Frey 2015, 7).

Como consecuencia das anteriores circunstancias, Rónan McDonald profesa o que deu en chamar de xeito alegórico a *morte do crítico*. Mattias Frey condensa o concepto nas seguintes palabras:

A “morte do crítico” supuxo a fin dunha mediación comunicativa entre unha autoridade erudita e un lector disposto e comprometido; xa que a crítica académica e a xornalística foron cada vez máis diverxentes, e o baleiro de autoridade foi substituído por unha serie de blogueiros non expertos e un campo disperso de críticas que non logra capturar a imaxinación pública. (Frey 2015, 6).

2.3. As críticas e críticos e a súa actividade profesional significativa

Anteriormente definimos á ou o profesional da crítica como aquela ou aquel que avalía razoadamente unha obra de arte (Carroll 2007). Se falamos concretamente da crítica xornalística, podemos engadir que a súa práctica vai encamiñada á produción de contidos críticos destinados a un público xeral, para un medio de comunicación cunha certa periodicidade, que pode ser diaria, semanal, mensual ou incluso baixo unha maior ocasionalidade. A este cometido poden subscribirse tanto especialistas nas distintas temáticas artísticas sen unha formación xornalística, coma xornalistas especializadas na disciplina (Abril Vargas 1999).

Porén, as e os especialistas e xornalistas que exercen o labor crítico non publican soamente contidos correspondentes ao xénero crítico, senón que adoito verten a súa actividade na produción de pezas enmarcadas noutros xéneros xornalísticos, como son a crónica, a reportaxe, a entrevista ou a noticia. Estas pezas son tamén obxecto de estudo nesta investigación pois, aínda que non se consideren contidos explicitamente interpretativos ou opinativos, si son sometidas durante o proceso de produción a unha transformación, consciente ou inconsciente, por parte da produtora ou produtor.

Mediante a selección duns aspectos de entre todos os que compoñen a realidade e desbotar outros, e tamén outorgando unha maior énfase a uns que a outros, a produtora ou produtor da información actúa coma un funil, dotando ao contido dun determinado tratamento informativo. Observamos, pois, que noticias, crónicas, reportaxes ou entrevistas levan impresa tamén a pegada da crítica e son quen de darnos pistas sobre a relación desta cos filmes e cineastas obxecto da súa actividade xornalística.

Esta tendencia á hibridación entre xéneros xornalísticos non se trata dun fenómeno de recente aparición; existe desde o nacemento mesmo do xornalismo. A categorización dos xéneros é un instrumento necesario para os medios de comunicación e para a comunidade lectora, pois a cada un se lle outorga unha función específica que responde a diferentes necesidades sociais e a un xeito específico de satisfacelas (Casasús 1991, 91). Os xéneros, polo tanto, son útiles e precisos, mais de ningunha forma debemos observar estas categorías estancas coma descripcións literais da actividade xornalística.

Tendo en conta a hibridación conxénita dos xéneros xornalísticos coma clasificacións descriptoras dunha realidade material en constante cambio, si é certo que podemos localizar un momento na historia do xornalismo, cara a década de 1970, no que a contaminación entre xéneros se fixo máis explícita

ca nunca (Fernández Parratt 2008). O Novo Xornalismo xorde non tanto coma unha evolución natural da escritura, senón coma unha reacción, consciente e impulsada desde a profesión, ao obxectivismo ata daquela practicado na prensa (López García 2012).

Dáselle nome entón a unha nova categoría intermedia na clasificación dos xéneros xornalísticos. Entre a rixidez dos xéneros informativos e o subxectivismo dos xéneros de opinión, sitúanse os xéneros interpretativos da crónica e a reportaxe interpretativa. Nestes, a ou o xornalista tórnase narradora dos feitos, rachando coa estrutura da pirámide invertida e abandonando a linguaxe neutra. Porén, sen caer de xeito explícito na retórica avaliativa ou opinativa.

Os xéneros interpretativos emerxeron a modo de superación da falsa dicotomía hegeliana obxectividade–subxectividade. Unha que, en contradición co amosado a diario na práctica, os medios seguen promulgando coma programa teórico. En calquera das modalidades do xénero xornalístico afloran manifestacións retóricas persuasivas. A este fenómeno refírese Teun A. Van Dijk (1990) coma fenómenos de *gradación da intensidade retórica*. Os xéneros avaliativos, entre os que se sitúa a crítica, presentan unha maior reformulación retórica dos feitos recollidos que os xéneros narrativos ou informativos. Porén, as noticias non fican exentas de retórica, pois desenvolven tamén unha persuasión implícita: buscan persuadir ao lector de que os feitos que conteñen atópanse definidos pola pura obxectividade, cando tal grao cero é inalcanzable. Deste xeito, o ineludible tratamento da información camúflase coma realidade.

Polo tanto, tamén nas noticias, crónicas, entrevistas ou reportaxes podemos ver reflectidas varias das funcións da crítica de cinema, como son a análise, a interpretación, ou mesmo a avaliación, dun xeito máis sutil. Máis considerando, como foi apuntado anteriormente, que a crítica como peza densamente avaliativa está a desaparecer da axenda mediática. Polo tanto, a selección do corpus de estudo segue un criterio máis amplo que o delimitado polo propio xénero crítico, considerando como transcendentais todas aquelas informacións publicadas en medios e firmadas por especialistas ou xornalistas culturais que dediquen parte da súa actividade profesional á produción de crítica cinematográfica.

Consideramos tamén preciso, dada a xa mencionada desprofesionalización do oficio, incluír na mostra os textos firmados por xornalistas non especializados en cultura. Ante a progresiva precarización da profesión, a cada vez máis xornalistas *todoterreo* se lles adxudican as tarefas que deberan realizar xornalistas culturais. Esta situación agudízase nun xornal como *La Voz de Galicia*, cuxa estrutura descentralizada en redaccións locais imposibilita unha verdadeira especialización nas delegacións espaxadas por todo o país. Por iso entendemos que a análise de textos asinados por non especialistas pode ser de gran utilidade, sobre todo comparada con aqueles asinados por especialistas.

3. O Novo Cinema Galego

A primeira década do século XXI trouxo importantes cambios ao ecosistema cinematográfico galego. Durante eses anos confluíron tres factores determinantes. En primeiro lugar, paralelamente ás tendencias mundiais, agroma na comunidade cinéfila galega unha nova forma de entender o cinema afastada dos modelos estritamente industriais e comerciais. En segundo lugar, prolifera progresivamente o emprego de medios dixitais para a produción audiovisual, cada vez máis accesibles e máis baratos. Por último, resultou decisiva a apertura das subvencións da Xunta de Galicia ás creadoras e os creadores independen-

tes, quen xa non debían depender das empresas produtoras para aplicar ás convocatorias.

No ano 2007, a longametraxe de non ficción *Bs. As.* (2006) comezara a circular por festivais iberoamericanos. O seu realizador, Alberte Pagán, aínda non puidera beneficiarse das axudas ao talento. Non transcorrera nin un lustro daquela cando os críticos Martin Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande deron por certa a existencia dun colectivo galego de cineastas estable e cunha liña de creación coherente. Aquela foi a inauguración pública da lapela *Novo Cinema Galego*¹ (Acto de Primavera 2010; Pawley 2010).

O Novo Cinema Galego é un cinema novo porque se sitúa de xeito auto-consciente nas marxes da industria audiovisual, afastado de convencións institucionalizadas e pretensións comerciais. É unha forma libre e independente de filmar, a través da cal a comunidade creadora se move por un único interese, o persoal. O impulso financeiro da administración pública as exime de render na billeteira. Como di Thomas Elsaesser verbo do cinema europeo en xeral, o vivir ás marxes, nun espazo de desinterese económico grazas ás medidas de soporte vital dos gobernos, outorga unha liberdade única ás cineastas (2019, 7).

Isabel Martínez define da seguinte forma a conducta dos cinemas periféricos:

Periferias que no terreiro audiovisual están ligadas a contextos de produción anormal (geralmente unipessoais e auto-financiados), a modos de representación marginais, no seu sentido contra-hegemónico. Mas também, e não menos importante, a circuitos de exhibição paralelos capazes de gerar um tecido comunitário excêntrico no seu sentido radical e primogénio e é nesta conceção do cinematográfico que podemos localizar o Novo Cinema Galego. (2012, 181).

Cando falamos de periferia, asumimos implicitamente que existe un centro: a industria audiovisual do Estado español e coma lugar onde se redirixen as competencias inherentes e soberanas da nación galega sen Estado. Auto-denómínase galego porque asume Galicia coma o espazo xeográfico ao que encadra o movemento, en moitas ocasións —que non todas— empregando o idioma propio e mantendo a identidade galega coma centro neurálxico na narrativa dos filmes.

Recollendo o discutido nuns encontros² que tiveron lugar en setembro de 2017 arredor do Novo Cinema Galego, Cristina R. Lesmes enuncia a identidade e mais a comunidade coma os puntos de encontro entre estes autores —dificilmente se poden contar cineastas mulleres nesta primeira xeración do movemento—. Segundo a autora, a cuestión identitaria maniféstase mediante unha «ligazón (física ou simbólica) cun territorio, cunha forma de velo e de amosalo, cunhas formas de practicar cinema». Por outra banda, a comunitaria emerxe coma un «habitar-sentir-e-facer común aglutinador [...] que é presentado como vangardista-periférico-alternativo, e cuxa esencia é concibida como inherente a unha certa idea de localidade» (2021, 35).

3.1. A crítica dá a luz ao Novo Cinema Galego

De certo, esa comunidade da que fala Lesmes materializouse e evolucionou

1. O 2 de xaneiro de 2010 publicábase a mesma peza en *Acto de Primavera* e no *Xornal de Galicia*. No diario asinaba soamente Martin Pawley, mentres que no blog a autoría atribuíase á equipa editora.

2. O seminario *Pensando o Novo Cinema Galego* tivo lugar en Santiago de Compostela, dirixido polo historiador de cinema Xosé Nogueira e organizado polo grupo de investigación Performa e mais polo Centro de Estudos Fílmicos da USC (CEFILMUS).

co devir da década dos 10. Porén, xorde controversia na comunidade do Novo Cinema Galego ante a seguinte cuestión: que naceu antes, o movemento ou a etiqueta? Xurxo González, co-creador da lapela, sostén que o criterio da crítica respondeu a unha contorna existente a priori: «Primeiro existiu un contexto que leu moi ben unha política audiovisual atinada, logo apareceron os cineastas, despois os filmes e, finalmente, todo o demais» (González 2020).

Pola contra, Isabel Martínez recolle na súa tese de doutoramento as opinións de varios cineastas que sinalan a nimia cohesión entre os impulsos creativos, cando menos nos primeiros pasos do Novo Cinema Galego. Como a de Pablo Cayuela:

Coido, antes ben, que se trata dunha etiqueta que quixo provocar unha realidade antes que describir aquela existente. E en certa maneira tivo éxito, posto que co paso dos anos conseguiu que o que non eran máis ca realizadores con escaso contacto entre si, con orixes e discursos moi diversos, se sentiran recoñecidos e reivindicados baixo o seu paraugas e, aos poucos, comezaran a encontrarse, coñecerse e colaborar. (en Martínez 2015, 356)

Xan Gómez Viñas, pola súa banda, opinaba:

Nun inicio non me pareceu que se tratase dunha xeración organizada ou cohesionada [...]. Cada cineasta apareceu de xeito espontáneo dende un recanto distinto de Galiza ou do Estado, entre outras cousas porque a xente se foi formando maiormente fóra de Galiza (Barcelona, Tánxer, Londres, Cuba...) mais dende entón si que é certo que xurdiron unha serie de espazos de confluencia (CGAI, Play-Doc, (S8), Cineclubes) que están a facilitar o contacto e o intercambio entre cineastas. (en Martínez 2015, 362)

Neste senso, recordamos o comezo da crónica de Nicolas Azalbert para *Cahiers du Cinéma*, que dá fe da comunidade que se formou arredor dos festivais galegos de cinemas: «Converteuse nun ritual: todos os anos no mes de marzo, durante o festival de cinema documental Play-Doc, na pequena localidade de Tui, a familia do Novo Cinema Galego reúne para celebrar nun restaurante próximo ao Miño» (Azalbert 2013, 58).

Na mesma liña que Cayuela e Gómez Viñas fala Alberte Pagán, cunha linguaxe un tanto máis metafórica:

O NCG [...] naceu como un grupo dispar de francotiradores, que ao facerse numeroso comezou a chamar a atención e converteuse nunha nube de mosquitos que, na súa masa, semella ser unha entidade compacta, mais que non deixa de ser a suma de individualidades moi diferentes entre si. (2021a, 259)

Por outra banda, Iván Villarme acusa unha tendencia no Novo Cinema Galego a un «minifundismo audiovisual, que provoca a atomización de prácticas e de discursos» (2021, 106). Aínda así, a etiqueta serviu ao propósito para o que foi creada: coma unha imaxe de marca para facer forza en festivais internacionais. Ao respecto, comenta Alberte Pagán que «as etiquetas quizá sexan útiles para facer crítica, historia e mercado, pero sempre resultan un pouco forzadas» (en Martínez 2015, 322).

O propio Xurxo González admitiu a dez anos vista da creación da lapela que a postura de Acto de Primavera

non foi trasladar unha “política de autores” férrea e inmóbil, tampouco defendemos unha “escola” nin un “movemento” entendido dun xeito académico, si defendemos unha “efervescencia” creativa derivada dun contexto que favorece esta aparición de creadores que non participan de semellanzas estéticas mais si de arriscadas intencións creativas feitas con frugais condicións de produción. (González 2020)

Antes que responder a un pulso creativo común, cun mesmo programa e cunhas prácticas comúns, como fixeran outros “novos cinemas” nacionais precedentes —a *Nouvelle Vague* francesa, o *Dogma 95* danés ou o *Free Cinema* británico—, o artellamento do Novo Cinema Galego xorde nun panorama moi diferente a aquel vivido hai medio século. As novas lóxicas e dinámicas que rexen no capitalismo avanzado obrigan a observar o cinema baixo unha óptica actualizada: o cinema transnacional coma unha orde de culturas e industrias cinematográficas distinta á antiga orde nacional.

3.2. O Novo Cinema Galego no mapa transnacional

Cando falamos de cinema transnacional, non estamos recoñecendo nin unha suposta superación do antigo modelo de cinemas nacionais, nin a desaparición das nacións e as súas culturas (Berry 2010). Estamos a falar, máis ben, dun novo sistema de transferencia e debate de valores a través do mapa das nacións de todo o mundo. Sen negar a categoría da nación-Estado coma unidade contemporánea esencial de organización mundial, cómpre preguntármonos ata que punto o impacto da globalización erosionou os límites e funcionalidades da estruturación do mundo en estados cun sistema político-económico diferente e diferenciado. Ante os efectos do capitalismo avanzado, Elsaesser (2015) sinala o novo papel do cinema coma medio do local nunha esfera pública alternativa.

Podemos sinalar coma factores chave do cambio de paradigma: o imperativo agresivamente transnacional de capital financeiro, a desregulación dos mercados ou a crecente penetración global das redes de comunicacións, negocios, información, entretemento e outras formas de intercambio cultural (Hjort e Petrie 2007, 8). Para comprender o ecosistema audiovisual transnacional cómpre subliñar o papel das tecnoloxías da comunicación na creación dun espazo de diálogo globalizado.

Mais tamén contribúe considerablemente, e dun xeito especialmente salientable para os cinemas periféricos, o sistema internacional de festivais. Neste novo espazo do que participan cineastas de todo o mundo, créase unha universalidade alternativa á da globalización; unha que Elsaesser deu en chamar a *universalidade do común*. A esta chégase «a través do diálogo e do debate, a través de experiencias compartidas e intercambiadas, a través da transferencia e a tradición, en suma, a través do que debe ser necesariamente cinema “transnacional”» (2015, 179).

Tan só catro meses após o colectivo Acto de Primavera creara o termo “Novo Cinema Galego”, Óliver Laxe obtén o premio FIPRESCI en Cannes con *Todos vós sodes capitáns* (2010); fito que supón un punto de inflexión e un símbolo de partida do movemento (Suárez 2015). Ao ano seguinte, Xurxo Chirro colleita louvanzas por diversos festivais internacionais con *Vikingland*. En 2013, cos éxitos de *Costa da Morte* de Lois Patiño e *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* de Alberto Gracia en Locarno e Rotterdam, respectivamente, o Novo Cinema Galego xa é un movemento ben (re)coñecido pola crítica mundial.

Os festivais de cinema comportáronse coma axentes fundamentais na configuración e no recoñecemento do Novo Cinema Galego, así coma nos cinemas periféricos doutras moitas nacións. Xorde así a concepción dos cinemas pequenos (*Small Cinemas* ou *Cinemas of Small Nations*), coa fin de explicar como encaixan e compiten os cinemas nacionais menores na tensión entre forzas cinematográficas globais —nacionais, estatais, internacionais e transnacionais— no contexto actual³ (Hjort e Petrie 2007).

A postura fronte o feito industrial, e mais a reflexión a través de identidade dunha nación sen estado como é Galicia, son puntos de encontro entre todo aquilo recollido baixo o Novo Cinema Galego. Como pode axustarse este cinema de fronteira, cun espírito nun principio densamente localista, no panorama transnacional? Os festivais non funcionan soamente coma espazos onde compartir os filmes, senón que determinan en gran medida a concepción dos mesmos. As películas concíbense para os festivais; para os seus programas, o seu público e a súa crítica. O éxito mídese en número de pases e recoñecementos en certames. E se o filme en cuestión chama suficientemente a atención, quizais consiga abrirse camiño nas salas de exhibición comerciais.

A película de festival defínese máis pola súa temática e asunto que pola súa nacionalidade ou autoría: «Ritmo lento, descritivo, propio do documental, con narrativas centradas nos tres Es da cultura global: problemas éticos, conflitos étnicos e inxerencias ecolóxicas» (Elsaesser 2015, 190). Os cinemas pequenos adoptan estes criterios mediante unha estratexia de concepción dos filmes amplamente local, que en gran medida non esquece os raizames da súa identidade, pero dirixidos a un público global (Nogueira 2021, 15).

Para Iván Villarrea, o *glocalismo* é o que vertebra unha liña de traballo específica dentro do Novo Cinema Galego:

Propoñen unha reelaboración do local a partir da síntese, abstracción e actualización dunha serie de motivos asociados coa tradición iconográfica da Galiza rural e mariñeira, como sería o caso dalgúns tipos populares, certos usos e costumes, e unha determinada idea romántica da paisaxe. (2021, 95)

O académico acuña esta estratexia de representación coma *Modelo Zeitun* pois, segundo el, supón unha visión que coincide fundamentalmente cos filmes a cargo da produtora galega, como é a obra de Laxe, Patiño, Gracia ou Enciso. Segundo o autor, todos eles parten «da tradición para despois reafirmala ou cuestionala a través do seu encontro con distintas tendencias do cinema de non-ficción contemporáneo» (2021, 99).

3.3. O documental de creación coma reflexo da identidade galega

Nos primeiros anos de existencia da etiqueta, a meirande parte dos filmes adheridos atopábanse nun ámbito próximo ao real, situados na fronteira entre a ficción e a non-ficción. Dixitalización, auto-produción e amadorismo (Martínez 2015) son as tres condicións que vencellan os primeiros filmes de Óliver Laxe, Lois Patiño, Eloy Enciso, Peque Varela, Xurxo Chirro, Ramiro Ledo ou Alberto Gracia.

O termo máis propicio para aglutinar todas estas obras é o de *documental de*

3. A variable pola cal un cinema se considera pequeno é polo seu volume de produción. Entran dentro da categoría, polo tanto, países pequenos que producen filmes dentro das súas posibilidades, coma países grandes que producen un número reducido de filmes (Hjort e Petrie 2007). O caso de Galicia, coma nación sen Estado, sería o primeiro.

creación: espazo de experimentación e laboratorio de innovación para a vangarda cinematográfica transnacional (Vallejo Vallejo 2013). O documental creativo é significativo dunha expresión máis libre e anovadora. Prolifera o uso de imaxes tomadas a través de medios non profesionais, a cargo de equipas de rodaxe modestas. As e os intérpretes, se é que hai, non son profesionais. Destaca tamén o emprego de metraje atopada, característica do cinema de re-apropiación.

Como trazos comúns, Fernando Redondo e Xurxo González sinalan os seguintes:

O apego ao real na maioritaria presenza do documental; un cinema marcadamente subxectivo, feito coas emocións e as experiencias dos seus creadores; a pretensión de recrear unha mirada propia, sen prexuízos e abertamente cinéfila; a experimentación formal e narrativa, que emprega despreocupadamente a colaxe, a mestizaxe de xéneros, a apropiación e a reciclaxe, o uso de materiais visuais diversos e disímiles... (2021, 68)

Como vimos antes, moitas autoras e autores optan por empregar intérpretes non profesionais nos filmes. Ás veces as súas intervencións se atopan guionizadas —como en *Trinta Lumes* (2018) de Diana Toucedo, ou *Lúa Vermella* (2020) de Lois Patiño, por exemplo—, mais impera a vontade de que as representadas e representados, as galegas e galegos que captura o dispositivo cinematográfico, se interpreten a si mesmas. Como sinala Cristina R. Lesmes, «o núcleo temático e a materia prima de boa parte das creacións audiovisuais do NCG é precisamente Galiza, representada na súa paisaxe, os seus habitantes, os seus hábitos... case con vocación etnográfica» (2021, 36).

Porén Lesmes alerta dos perigos que axexan este tipo de representación, que implica de xeito inexorable unha relación de poder entre a persoa que mira e quen é mirada: quen observa é quen ten o poder de modelar ao seu gusto a representación do suxeito observado. «Son varios os exemplos de cineastas do NCG que parecen estar observando Galiza, “o galego”, desde unha especie de terra de ninguén» (2021, 51), sostén. A mirada do cineasta

é a do cosmopolita, a do “neno estudado” á procura de reinventar certas orixes que non deixan de parecer romantizadas. O mirado é o local, unha noción do local construída como un pastiche de estereotipos longamente explotados (é dicir: conservadores), que son os mesmos que os empregados pola industria do turismo. (Lesmes 2021, 52)

No circuíto transnacional, o estatus de nacionalidade convértese nunha categoría performativa (Elsaesser 2015, 192). Presentándoas coma locais ou nacionais, os festivais exercen unha presión sobre as e os cineastas, «facéndoos competir pola atención, forzándoos así a crear formas de interpelación auto-exotizantes» (2015, 179). Neste senso, Pagán denuncia a teima «na imaxe dumha Galiza esencialmente rural» (2021b). «Nom se trata de renunciar ao ruralismo nem às tradicións», puntualiza, pero «resulta problemático insistir A ollada costumista «é pouco emancipatória porque depende da mirada alhea», opina o cineasta, quen bota en falta un cinema urbano galego contemporáneo

O *complexo de inferioridade* leva-nos a aceptar a mirada alhea como propia. Se falamos para fora temos que asumir os gustos foráneos, é dizer, temos que adaptarmo-nos a um modelo industrial e passar o filtro de selección dos festivais: duraçom padrom, dose de narrativa e certo «autoexoticismo» (em expressom de Margarita

Ledo) unido a um ruralismo ancestral. (Pagán 2021b)

Brais Romero acusa esta práctica coma un proceso de autoborrado do galego que impide o reflexo dunha postura ante a actualidade política do país, coa fin de

deixar paso a películas que poden ocorrer en calquera lugar. A identidade e, nalgúns casos, o idioma, son suprimidos para dar como resultado unha obra máis accesible internacionalmente que non esixa ao espectador preguntas da procedencia ou nacionalidade da mesma. [...] Galicia está sufrindo un proceso de autoborrado en favor dunha traxectoria por festivais internacións que, se ben a sitúa no mapa mundial do cine, non traballa pola difusión ou reivindicación da identidade nacional galega senón pola promoción do autor. (2014, 18)

Se miramos cara atrás, a propia historia do pobo galego amósanos a orixe da representación petrificada da paisaxe. M^a Soliña Barreiro procura a chave na imaxe nostálgica que construíron da súa Terra as galegas e os galegos na diáspora en América:

[E]stas representacións fican inmóbeis, idealizadas e hixienizadas como xeito de ocultar esa ferida fundamental da emigración e da pobreza. [...] O tempo parálizase e o pasado promete futuro: nada cambia e á volta da emigración todo restará sen mudar coma antes de abandonar a casa. A imaxe paisaxística da Terra non reflicte as transformacións sociais nin a súa necesidade, ocúltaas. (2018, 44)

Eloy Enciso marchara estudar cinema a Cuba. Dende pequeno, Lois Patiño vive en Madrid e vén veranear a Vigo. Óliver Laxe retornou aos Ancares tras longas estadias en Madrid, Barcelona ou Marrocos. Quizais se engade o perigo de caer nunha mirada distanciada que percibe a terra coma elemento de deleite estético e non coma terra de labor; «cine postais de cartón pedra, baleiras da carga experiencial do territorio» (Barreiro González 2018, 48).

Ademais da posición a priori das autoras e autores, atopamos outro impedimento na súa concepción do público receptor dos filmes. Antes que películas para seren desfrutadas pola poboación galega e nas que esta vexa a nosa identidade recoñecida, son filmes destinados a transitar polo circuío internacional —transnacional— de festivais de cinema. Certamente, o Novo Cinema Galego amosou, cando menos nos seus primeiros anos de existencia, severas dificultades para conectar co público xeral e chegar á exhibición comercial.

Segundo Iván Villarrea, a decisión do Novo Cinema Galego de situarse na periferia audiovisual nalgúns casos dexenerou «nunha actitude elitista, que leva a algúns cineastas a filmar para un grupo excesivamente restrinxido de espectadores» (2021, 106). Se alén do interese persoal das propias realizadoras e realizadores servía a alguén, era ás miradas forasteiras dos xurados dos festivais internacionais.

Manter o equilibrio entre as dúas funcións que se lle encomendan no ámbito xeopolítico a un cinema pequeno amosouse complicado. Coma voceiro dunhas novas prácticas cinematográficas periféricas, o Novo Cinema Galego asumiu a tarefa de facerse oír e deixar a súa pegada no circuío transnacional. Porén, no intento, fracasou na obriga de traballar coma un espello no que o pobo galego poida mirarse e verse identificado.

3.4. O achegamento á industria do Novo Cinema Galego

Énos útil conxugar en presente histórico nesta breve recapitulación ao longo dos doce anos de vida do Novo Cinema Galego, pois nos exime de xulgar entre a supervivencia ou morte clínica do movemento. De certo, filmes e cineastas evolucionaron co paso dos anos. Algúns modelos foron ficcionalizándose progresivamente, embebendo formas narrativas máis convencionais. Boa parte destes cineastas decidiron facer filmes máis accesibles para o público xeral. O estadio máis actual deste proceso de relativo acomodo ao gusto popular é o recollido nesta investigación, mediante a abordaxe da cobertura mediática de cinco filmes estreados no período 2019-2020.

A medida que esta tendencia cara unha relativa industrialización, consolidada definitivamente co éxito comercial d'*O que arde* (Óliver Laxe 2019), ía facéndose máis obvia, máis necesario volveuse na comunidade cinematográfica galega un debate arredor da vixencia do Novo Cinema Galego. A un proceso de distinción do cinema contemporáneo tan reducionista coma o simple etiquetado, respondían uns criterios igual de simplistas: «a maior número de persoal técnico durante a rodaxe, menor é a posibilidade de entrar na categoría» (Pagán 2021, 260). Na súa “crónica primaveral” co gallo do décimo aniversario do movemento, Xurxo González falaba en pretérito: «O Novo Cinema Galego existiu. Foi unha estraña e magnífica confluencia da que puido e debía gabarse moito máis a cultura galega» (2020).

Uns parágrafos antes, o cineasta e crítico facía referencia a unha nova variante á que denomina NCG integrado, que manifesta un cambio de paradigma cara o posibilismo industrial: «Varios autores na procura da súa supervivencia para “vivir do cinema” dan un paso adiante na súa escala de proxectos, un crecemento que repercute na súa capacidade de manter as esencias primixenias» (González 2020).

Fernando Redondo (2018) pon como exemplo a Óliver Laxe para salientar a vontade dalgúns cineastas de saírse das marxes da industria, sempre sen renunciar ao risco e á experimentación⁴. Baixo esa nube de mosquitos creativa á que adoita aludir Pagán armouse unha estrutura semi-industrial de empresas produtoras e distribuidoras «sensíbeis a un cinema artístico que permiten a posibilidade dun cinema industrial artístico, autoral, de calidade» (2021a, 260). Nace así un Novo Cinema Galego Industrial que conxuga vangarda e carácter comercial: «Un cinema de festivais que aspira a buscar un oco nas salas comerciais» (2021a, 260).

En relación ao anterior, semella acaído incidir brevemente na teoría de polisistemas de Itamar Even-Zohar (1990). Este autor concibe un sistema estratificado dunha oposición centro-periferia —ao xeito da oposición cinema periférico-cinema hexemónico—. Nesta estrutura, que sería o (eco)sistema cinematográfico galego no noso caso, teñen lugar actividades primarias (de innovación) e secundarias (de estandarización). Segundo el, as actividades primarias pasan sempre a converterse en secundarias logo da acción dun mecanismo universal de canonización.

Aplicando este postulado, podemos entender como as e os cineastas que comezaron facendo un cinema equidistante aos modelos comerciais remataron por entrar na engrenaxe industrial e nos modelos narrativos convencionais. Claro exemplo é a dos «videastas» galegos dos anos 80 —Xavier Villaverde,

4. Unha reportaxe publicada en *El País* no ano 2016 recollía a seguinte cita de Laxe, arredor do momento no que recibiu o premio en Cannes por *Todos vós sodes capitáns*: «Interpretas entón que ese é o teu camiño, non o de ser un cineasta que só vive nas marxes, como quería cando tiña 20 anos, senón o dun cineasta de películas con alma e vontade hexemónica» (en Bono 2017).

Manuel Abad, Antón Reixa— coma o primeiro —e ata o NCG, o único— grupo de cineastas de Galicia. O comezo das súas carreiras viuse marcado pola experimentación estética. Porén todos eles, «unha vez admitidos no seo da industria, non volven sentir a necesidade de realizar pezas artísticas como aquelas que lles deron recoñecemento nun principio» (2021a, 258).

Porén, o caso do Novo Cinema Galego é diferente; non migraron directamente cineastas e filmes cara as formas industriais, senón que,

por primeira vez parece que é a industria [...] a que se achega ás propostas estéticas desta mancha de creadoras e creadores: non son os cineastas, como no pasado, os que se adaptan ás esixencias do mercado, senón que é o mercado o que se aproxima e comercializa unhas propostas xa existentes. (Pagán 2021a, 258)

Ao atinado contexto financeiro e social respondeu unha comunidade preparada para organizarse e comezar a armar unha base industrial capaz de sostener un cinema de pequeno presuposto, estilisticamente ambicioso, interesado en chegar a un maior público sen renderse completamente ao canon comercial.

4. Simbioses entre crítica e Novo Cinema Galego

Resulta difícil ignorar a constante aparición dos mesmos nomes e apelidos en diferentes cargos ou profesións que se foron repetindo ao longo destas páxinas. O crítico Xurxo González emprega o pseudónimo “Xurxo Chirro” para firmar coma cineasta. O seu compañeiro en *Acto de Primavera*, Martin Pawley, é o produtor de *Costa da Morte*. A plataforma crítica xa arreo mencionada é o exemplo máis claro destas sinerxías, pero podemos salientar unhas cantas máis:

Os cineastas Pela del Álamo e Ángel Santos son directores, respectivamente, dos festivais Curtocircuíto (desde 2013) e Novos Cinemas (desde 2016). Os tamén directores Ángel Rueda e Ana Domínguez son os responsables do S8-Mostra de Cinema Periférico; Alberte Branco, director de fotografía de filmes do citado Ángel Santos, por exemplo, está á fronte da Escolma de Cinema Galego, de Sarria, ou que a produtora e investigadora Isabel Martínez desempeñou tarefas de programadora en Curtocircuíto e en Play-Doc. (Redondo Neira 2021, 352)

Este constante intercambio de roles entre cineastas, programadoras, produtoras, críticas e xestoras fainos supoñer que o Novo Cinema Galego non debe circunscribirse unicamente a un pulso de cineastas, senón a moitas outras persoas que participan da mutua influencia e retroalimentación de ideas. Deste xeito, afirma Pela del Álamo:

Ten que haber produtores, axentes culturais que poñan en valor ese potencial creativo, porque se só houberse directores seguiríamos dispersos [...], e algún participaría no proxecto de outro, pero non traballaríamos tanto a visibilidade e o proxecto de cara ao exterior, aos festivais, ás institucións... e que haxa críticos, xente especializada en prensa [...] que están dando visibilidade a traballos de autores non comerciais. (en Martínez 2015, 352)

4.1. Novo Cinema Galego e crítica, integrantes dunha mesma escena

Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2020) estudaron a compartición directa de espazos que acontece entre cineastas e crítica arredor da órbita do Novo Cinema Galego. Facían referencia explícita á produción crítica do Novo Cinema Galego

«coa vontade de distinguila no contexto, máis amplo, da produción crítica *sobre* o movemento» (2020, 12). Márcase así a diferenza entre unha crítica elaborada por persoas afastadas dos filmes nas relacións sociais e laborais e aquelas cuxa produción estaba marcada por unha clara compoñente “militante”.

A «mutua influencia e retroalimentación de ideas» entre axentes á que facía referencia Pela del Álamo (en Martínez 2015, 352) aseméllase moito á fisonomía da *escena* teorizada no campo dos estudos musicais: un espazo construído a modo de coalicións e alianzas que se materializan en estilos musicais —fílmicos, no noso caso—, que articulan unha vontade ou sentido de propósito, e establecen límites que definen o que está dentro e fóra, creando e sostendo así grupos sociais (Straw 1991).

Boa parte dos estudos desenvolvidos nas últimas décadas arredor das escenas beben en gran medida da idea do *campo* de Pierre Bourdieu. Do sociólogo francés toman a importancia do capital simbólico entendido coma *credenciais* aculadas por axentes e por campos que avalan a propiedade do capital económico (Thompson 2008, 69). As escenas, que se moven por unha sorte de economía informal cuxa moeda de intercambio principal é o capital simbólico, e non económico, comparten a lóxica do que Bourdieu (2010) denominou o campo de *produción restrinxida*: un sistema que produce bens simbólicos destinados a un público formado por axentes produtores dos mesmos bens simbólicos. Nacen así «sociedades de admiración mutua», di Bourdieu, onde se dá unha «solidariedade entre artista e crítico» (2010, 91).

En oposición ao cinema convencional —o *campo da gran produción simbólica* (Bourdieu 2010)— atoparíase entón o Novo Cinema Galego, que desenvolve unha lóxica periférica a partir da cal o interese primario non reside na conquista do gran público, senón na *distinción* respecto a este e ao mercado. Porén, como xa temos visto, o Novo Cinema Galego foi achegándose progresivamente aos paradigmas industriais contra os que se opuña nun principio. Cómpre preguntarse, logo, se a quebra coas dinámicas básicas do campo de produción restrinxida quebra con esas sociedades de admiración mutua que propician a compartición directa de espazos e a auto-indulxencia entre cineastas e crítica.

Máis tendo en conta que, ao pasaren ao terreiro comercial, os filmes captaron unha maior atención por parte dos medios xeralistas, como é *La Voz de Galicia*. Partillan as sinaturas deste e outros medios institucionalizados e non especializados os mesmos intereses que a crítica adherida á escena do Novo Cinema Galego? Se non é así, como se traduce este contexto inédito á produción crítica? Nas conclusións do seu artigo, Pérez Pereiro e Tenreiro Uzal (2010) sinalaron a pertinencia dunha nova reflexión arredor da posible superación do momento proselitista nun *novo* ‘Novo Cinema Galego’, menos periférico e máis industrial. A este propósito responde a presente investigación, que traerá a colación a recepción crítica dos filmes máis recentes asociados ao movemento.

4.2. A construción dos “novos cinemas”: festivais e crítica

Expuxemos anteriormente o estreito vencello entre crítica e Novo Cinema Galego desde o mesmo momento do nacemento do movemento: foi o colectivo crítico Acto de Primavera (2010), paralelamente no seu blog e no xa extinto *Xornal de Galicia*, o primeiro en falar da «consolidación dun conxunto de autores» que comparten uns trazos en común; os primeiros dun cinema nacional que non gozara nunca antes «da estabilidade precisa para falarmos de grupos ou colectivos ben diferenciados».

Non existiu pois unha auto-organización previa, consciente e manifesta das autoras e autores, acorde coa xenealoxía base das novas olas cinematográficas —coma o Novo Cinema Alemán, o *New American Cinema* ou o Dogma 95 danés—. Para comprender a importancia dos manifestos coma eixos fundamentais programáticos das distintas correntes artísticas, debemos remontarnos a comezos do século XX, coa transformación radical da concepción artística o abandono definitivo da autonomía secular das artistas que trouxeron as vangardas (Mancebo Roca 2017).

Sen dúbida identificar coma movemento cinematográfico unicamente aquel que conte cunha declaración de intencións asinada polas cineastas adscritas sería ríxido e reducionista en exceso. Porén sérvenos o anterior para sinalar que, se antes as lapelas se fraguaban de xeito interno, primeiro entre a comunidade artística e logo cara o exterior, nas últimas décadas despuntou o papel das críticas e críticos coma configuradores de devanditos movementos.

Nos últimos anos, varios estudos teñen analizado a transcendental influencia da crítica na configuración de correntes cinematográficas como a *British New Wave* (Zarhy-Levo 2010), a *Weird Wave* grega (Sifaki e Stamou 2020) ou o *jeune cinéma* (Hardwick 2008). Outro exemplo que nos permite unha clara homoloxía coa xénese do Novo Cinema Galego, foron as condicións nas que xurdiu o *New Queer Cinema*: a crítica B. Ruby Rich (2013) acuñaría o termo nunha crónica publicada en *Sight and Sound* en 1992, metendo no mesmo saco un bo pulso de filmes estadounidenses exhibidos no circuíto de festivais no bienio anterior cuxa única ligazón era a súa temática en torno ás problemáticas do colectivo LGBTBI+⁵.

Segundo Bill Nichols, o proceso de construción dos “novos cinemas” nacionais comeza con frecuencia no circuíto de festivais, auspiciados pola mirada de observadores internacionais. É alí, lugares de encontro entre cineastas e xornalistas de todo o mundo, desde onde se lles reivindica unha atención da que adoitan dar eco as críticas e críticos de cinema (1994, 16). Arredor destes procederes habituais comenta Elsaesser: «Cando un está no negocio de facer novos autores, entón un autor é un “descubrimiento”, dous son sinais prometedores que anuncian unha “nova onda”, e tres novos autores do mesmo país equivalen a un “novo cinema nacional”» (2005, 99).

A autora ou o autor dá razón ao movemento. E quen consagra a autoría non é outra que a crítica: «Todo o que constitúe profesión de fe no cinema —críticas, revistas, cineclubs, salas de arte e ensaio, poderes públicos, festivais e retrospectivas— co tempo ligouse á noción de autor e á lexitimidade da súa política» (De Baecque 2003, 23). A crítica identifica a idea *única, propia e autoral* do mundo e, aínda que afirmando a universalidade da linguaxe da posta en escena —cando menos desde a política dos autores de *Cahiers du Cinéma* (Rivette 2003)—, vencéllaa inexorablemente a unha orixe xeográfica. A nacionalidade, lembremos a Elsaesser (2015), funciona coma unha categoría performativa que resulta útil ás instancias de consagración para nomear, clasificar e delimitar cinematografías.

O caso particular da xénese do Novo Cinema Galego inverte os pasos de construción enunciados por Nichols. Primeiro veu a etiqueta, e despois os premios a *Todos vós sodes capitáns*, *Vikíngland* e *Costa da Morte*. De todas formas, a aceptación xeneralizada da lapela e a consagración do movemento deuse no circuíto de festivais: co paso de Lois Patiño por Locarno en 2013, xa tiñamos

5. A propia Ruby Rich admitiría no ano 2000 que a súa declaración respondeu máis a un “momento” que a un “movemento” (Rich 2013, 131).

tres autores galardoados e, polo tanto, un “novo cinema nacional”.

Ann Kaplan (1993) atribúe á crítica estranxeira unha capacidade especial para *descubrir* ou *desenmascarar* novos significados nos filmes que a crítica coteránea é incapaz de atopar. Quizais isto poida darnos algunhas pistas sobre o porqué dos festivais coma lugares que auspician o nacemento dos movementos cinematográficos naturais. O que Kaplan pensa coma unha virtude da mirada foránea, Nichols obsérvao máis ben coma unha mostra de reduccionismo: moitos aspectos entendidos pola crítica que comparte cultura cos filmes, aqueles que dotan aos cinemas nacionais dunha maior complexidade, son pasados por alto por aquela que mira por riba do ombreiro (1994, 28).

A clasificación e categorización das cinematografías á que é propensa a crítica faise sempre a costa dun proceso de simplificación das ligazóns que unen e as barreiras que separan as películas. Unha parte grande de responsabilidade recae na tendencia da cultura mediática á organización rápida da información (Sifaki e Stamou 2020, 44). Á luz disto, podemos entender mellor algunhas consideracións tratadas anteriormente sobre o Novo Cinema Galego. A ilusión artificial de cohesión temática que crearon os medios nos primeiros anos do movemento, veu en gran parte pautada pola superficial identificación forasteira da corrente coas temáticas e formas de representación, moi vencelladas á identidade e á paisaxe, dunha parte moi concreta dos filmes galegos que circulaban naquel momento.

De certo, a crítica nacional, seducida polo potencial promotor do discurso, tampouco se preocupou de desmentilo. O espellismo dunha uniforme «postal costumista para turistas», como se referiu Pagán (2014) respecto a *Costa da Morte*, creouse nos festivais e espallouse grazas á crítica, tanto estranxeira, coma estatal e galega. E é que, como suxerira o realizador de *Bs. As.* —reiteramos cita—, as etiquetas son útiles «para facer crítica, historia e mercado» (en Martínez 2015, 322).

5. Metodoloxía e obxecto de análise

A metodoloxía principal deste traballo céntrase na análise de textos críticos e xornalísticos publicados en *La Voz de Galicia* arredor de cinco filmes estreados no período 2019-2021, asociados á etiqueta “Novo Cinema Galego” segundo a plataforma novocinemagalego.info: *O que arde* (Óliver Laxe 2019), *Longa noite* (Eloy Enciso 2019), *Arima* (Jaione Camborda 2019), *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020) e *Nación* (Margarita Ledo 2020). Mediante o método científico procuramos verificar ou refutar as hipóteses iniciais, tendo en conta o exposto no marco teórico, que nos permitiu dar conta da traxectoria histórica e o estado actual arredor do cinema galego e mais da crítica cinematográfica como axente fundamental na interpretación e difusión do cinema.

Decidimos escoller *La Voz de Galicia* coma fonte da mostra por dúas razóns. En primeiro lugar, por ser o diario de maior difusión e tirada en Galicia, así coma tamén o sétimo máis lido no Estado segundo o Estudo Xeral de Medios (EGM 2022). En segundo lugar, porque o modelo híbrido entre diario xeralista e local que caracteriza ao xornal énos especialmente interesante para estudar o rol que toma a crítica xornalística segundo do público ao que vaia dirixida.

A estrutura de *La Voz de Galicia* abrangue, alén da redacción central situada en Arteixo, 13 delegacións comarcais⁶ que editan a diario un caderniño propio

6. As 13 delegacións comarcais de *La Voz de Galicia* son: A Coruña, A Mariña, Arousa, Barbanza, Carballo, Deza, Ferrol, Lemos, Lugo, Ourense, Pontevedra, Santiago e Vigo.

para ser distribuído por cada unha das zonas. Polo tanto, a análise deste xornal servíranos para achegarnos tanto á prensa diaria xeralista non especializada en cultura, cuxas rutinas son propensas á rapidez e á descodificación xenérica, como a un xornalismo de proximidade cuxa configuración de axenda responde aos intereses da súa comunidade lectora e *stakeholders* locais. Ademais, o suplemento semanal editado polo xornal e especializado en Cultura, *Fugas*, tamén pon enriba da mesa un modelo crítico que, segundo a clasificación de Mercado Sáez (2013), deba estar dotado dun maior grao de especialización que as informacións publicadas a diario.

Tras un rastrexo intensivo na hemeroteca de *La Voz de Galicia*, achamos unha cata inicial composta por 146 pezas. A continuación, sometemos a esta a un filtrado baseado en dous criterios: 1) desbotáronse os artigos non asinados por xornalistas; é dicir, os firmados por redacción ou tomados de axencias, e 2) desbotáronse os contidos que non tratan directamente o feito fílmico. Logo deste proceso, no que se descartaron maioritariamente breves, contidos de axenda e noticias onde os filmes se mencionaban pero non supoñían o núcleo da información, limitamos a mostra a 54 pezas.

Os anteriores criterios de purgado foron aplicados considerando a sinatura e a posición central do feito fílmico coma intrínsecos á natureza da disciplina crítica. Porén, cómpre sinalar que as 92 pezas desestimadas son quen de darnos moitas pistas sobre como *La Voz de Galicia* emprega a variable noticiosa do Novo Cinema Galego. O calado destes filmes a xeito de acontecementos relevantes na vida local (rodaxes nas vilas, relatorios ou proxeccións) é claro: o 63% dos artigos organizáronse nas seccións locais das diferentes redaccións.

O interese localista percíbese con máis profusión na cobertura d'*O que arde*, que supón outro 63% das pezas desestimadas. Este filme funcionou coma unha fonte de información de interese localista na provincia de Lugo: numerosas visitas de Laxe ás crianzas dos Ancares e pases privilexiados do filme, campañas institucionais contra deforestación ou unha guerra de prezos entre dúas salas de exhibición luguesas. Tamén se fixeron, para *Fugas* e para a edición xeral do xornal, ata cinco entrevistas á actriz Benedicta Sánchez nun período de seis meses.

A análise de contido desenvolveuse a partir da teoría do *framing* ou encadre. Este paradigma sostén que no proceso de elaboración do texto xornalístico, a produtora ou produtor da información selecciona algúns aspectos da realidade aos que lles outorga maior énfase ou importancia en detrimento doutros (Entman 1993). A teoría do encadre describe a noticia coma unha ventá cuxo marco delimita a realidade á que se ten acceso (Tuchman 1978). No xornalismo, podemos definir os *frames*, cadros ou marcos coma aqueles enfoques ou perspectivas que filtran o feito ou acontecemento durante a súa transformación en texto xornalístico.

O *frame*, que se establece na mente do xornalista antes ou durante a creación da mensaxe, non remite á historia ou tema da noticia senón ao *tratamento* que se dá ao feito relatado na mesma. Polo tanto, enmarcar unha información implica enfocar o tema cunha perspectiva determinada, manipular a vehemencia duns elementos sobre outros e, finalmente, elaborar unha idea organizadora central —o *frame* principal— para construír o texto. Os enfoques aplicados de xeito consciente ou inconsciente polas e polos xornalistas fican, por tanto, latentes en todos os textos xornalísticos, independentemente do xénero; mesmo nos máis informativos e neutrais.

Mediante as ferramentas axeitadas de análise de contido, podemos reverter o proceso de encadre efectuado polo axente produtor da información: desmembramos os textos xornalísticos ata chegar á idea organizadora central que o vertebrou no proceso de produción. Aínda que o rastrexo de cadros pode practicarse de xeito dedutivo, partindo daqueles empregados con éxito en investigacións precedentes e que sexan aplicables ao obxecto de estudo en cuestión, no presente traballo optamos por partir de cero, desde a vía inductiva: a detección de frames a partir da inmersión na mostra.

Coa fin de detectar correctamente os *frames* latentes nos textos seguimos as recomendacións de Van Gorp, quen considera que a natureza abstracta dos marcos implica que os métodos de investigación cuantitativos deben combinarse con perspectivas interpretativas dos métodos cualitativos (2007, 72). O primeiro paso foi elaborar un inventario inicial de frames sobre a base de 15 pezas escollidas de diferentes medios xeralistas (*La Voz de Galicia, El País, Faro de Vigo e Nós Diario*) e especializados (*Fotogramas, Caimán Cuadernos de Cine e A Cuarta Pared*), co obxectivo de dar conta dos enfoques empregados non só por *La Voz de Galicia*, senón por un espectro máis xeral da esfera mediática.

Frame	Descrición	Sub-frames	Causas/consecuencias
Éxito externo	Resáltase a validación de axentes foráneos.	En festivais En billeteira Pola crítica	Enche salas, colleita premios en festivais, é aclamado pola crítica foránea... O cinema galego consolídase
Valor cultural	Remárcase a valía do filme como un documento histórico e/ou etnográfico. Escúlcase a ligazón co pobo e a terra.	Memoria Reivindicación lingüística Primacía do real	A autora ou o autor ten o obxectivo de capturar unha idea colectiva do pasado.
Valor fílmico	Xúlgase a calidade do filme de seu, as súas características fílmicas.	Avaliación e análise Opinión categórica e feble	É un filme de calidade (ou non) e merece recoñecemento polo seu desenvolvemento cinematográfico.
Galeguidade	Resáltanse certas características superficiais asociadas a Galicia que non tratan unha ligazón real co pobo e co territorio.	Exaltación da paisaxe Esmorecemento do rural Tradición Mitoloxía	Tense coma obxecto transmitir unha idea exótica da paisaxe e o rural, dos mitos, dos mortos, etc.
Distinción	Exáltase a visión persoal e experimental do autor, distintiva do cinema industrial.	Primacía do autor Vanguardia Cosmopolitismo	O filme, superior en calidade ao cine comercial, ten unhas características que responde ao bo gusto accesible a unha parte máis culta da poboación.

Táboa 1 - Matriz de frames para o tratamento dos filmes. Fonte: elaboración propia

Localizáronse nesta análise inicial quince temas e enfoques de recorrente aparición: 1) éxito comercial; 2) éxito en festivais; 3) filme-acontecemento; 4) identificación popular; 5) memoria colectiva; 6) primacía do real; 7) emigración; 8) calidade fílmica; 9) esmorecemento do rural; 10) exaltación da paisaxe; 11) tradición e mitoloxía galegas; 12) glocalismo; 13) distinción e vangarda; 14) primacía do autor, e 15) cosmopolitismo. Tras un proceso de síntese, a contía dos frames coma ideas organizadoras centrais reduciuse a cinco: 1) éxito externo; 2) valor cultural xeral; 3) valor fílmico; 4) "galeguidade", e 5) distinción. A continuación, procedemos a definir os enfoques de xeito pormenorizado nunha matriz (táboa 1), tomando coma base os modelos inductivos executados

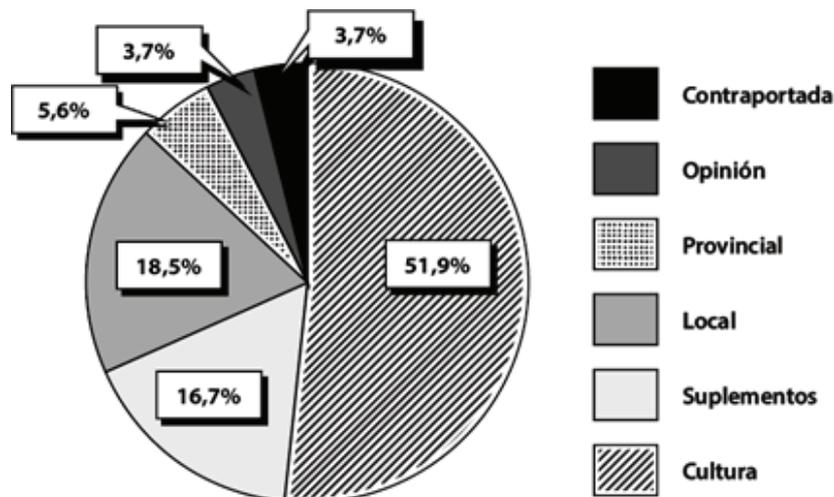
por Gamson e Lasch (1983) e Van Gorp (2005). Por último, aplicamos de xeito dedutivo os cadros xa definidos á totalidade do corpus.

Consideramos relevante a posta en relación dos *frames* e variables de contido con outras variables formais que afondan na fisionomía da cobertura do Novo Cinema Galego na axenda mediática, como son o xénero xornalístico que prima na composición do texto, a autoría e a sección na que se encadran as pezas. Resulta especialmente relevante dar conta do tratamento que se lle dá ao Novo Cinema Galego nun diario xeralista como é *La Voz de Galicia*, suxeito a unha cultura, unhas dinámicas e uns obxectivos que adoitan ir en detrimento do valor da crítica de cinema coma actividade significativa.

5. Resultados e discusión

5.1. Organización en seccións

A metade das pezas analizadas organízanse na sección de Cultura que comparten todas as edicións comarcais de *La Voz de Galicia* (28 das 54 pezas; é dicir, o 51,9% da mostra analizada). O 18,5% do corpus (10 pezas) publicouse no espazo exclusivo reservado ás novas locais redactadas desde cada delegación, e un 5,6% (tres pezas), na sección provincial que comparten as edicións comarcais adheridas á mesma provincia. O espazo outorgado á mostra no suplemento semanal *Fugas*, é tamén significativo (16,7%; nove pezas). Por último, puídemos localizar unha minoría de pezas na páxina da contraportada, dedicada a asuntos variados, e mais na sección de opinión (dúas pezas por cada sección, que equivale a un 3,7% cada unha).



Gráfica 1 - Seccións nas que se organiza a mostra. Fonte: elaboración propia.

A partir da mostra podemos constatar que as pezas elaboradas por xornalistas e non replicadas directamente de notas de prensa ou axencias e que, polo tanto, en principio deberían contar cun maior grao de elaboración e análise, son proxectadas cara toda Galicia. Este feito non supón soamente que *La Voz de Galicia* lle estea outorgando ao Novo Cinema Galego unha importancia a nivel nacional. Enténdese tamén que, mediante a organización preponderante na sección de Cultura e non nas locais, enfatiza o valor do movemento coma ben cultural de relevancia.

5.2. Sinaturas

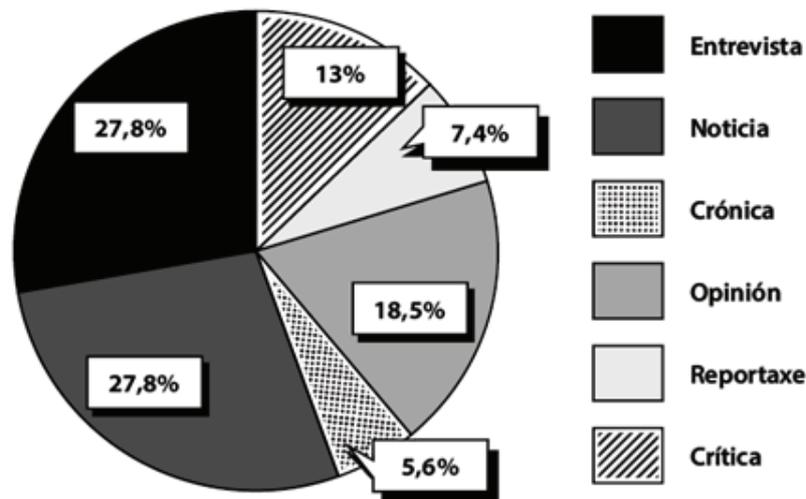
Énos relevante a sinatura porque historicamente vén sendo considerada un valor para a peza xornalística, que aporta responsabilidade e credibilidade. Consideramos especialmente relevante a existencia da sinatura no xénero

crítico porque, na súa función de actuar coma mediador entre filmes e público, cómpre que a comunidade lectora sexa quen de identificar ao axente emisor do xuízo. Soamente así poderá establecerse unha comunicación bilateral entre a persoa emisora e a receptora.

No marco teórico amosábase unha preocupación pola progresiva precarización e desprofesionalización xornalística, que se vén asañando con especial rabia na área de especialización cultural nas últimas décadas. Os resultados dirimidos confirman a tendencia. Puidemos localizar na mostra 27 sinaturas diferentes (nas pezas redactadas por dúas persoas, tomouse en consideración unicamente o primeiro nome na sinatura). Mediante unha investigación arredor dos perfís profesionais e a traxectoria no xornal das redactoras e os redactores, identificamos soamente tres perfís próximos á crítica de cinema —Miguel Anxo Fernández, José Luis Losa e Sabela Pillado—, que redactaron o 22,2% da mostra (12 pezas) e outros tres especializados na área cultural —Ana Abelenda, Mila Méndez e Xesús Fraga—, a cargo doutro 22,2% da mostra. O 55,6% restante atópase a cargo de xornalistas locais ou todoterreo, que se empregan tamén noutras áreas coma sociedade ou política.

5.3. Presenza dos xéneros xornalísticos

Como se pode observar na gráfica 2, a crítica é un xénero minoritario na mostra analizada, xa que abrangue soamente sete das 54 pezas recollidas (13%). Seguindo as rutinas de produción típicas dun medio xornalista, destaca tanto o uso da noticia coma o da entrevista, modelos que requiren unha menor especialización por parte da ou do xornalista. Na noticia prima a exposición do feito do xeito máis neutral e esclarecedor posible, sen dar lugar á interpretación e, polo xeral, construída partindo da información aportada por notas de prensa ou noticias de axencia. Na entrevista, o peso da reflexión recae na persoa entrevistada, e non na entrevistadora. Os dous xéneros atópanse igualados quantitativamente con 15 pezas cada un (27,8%).



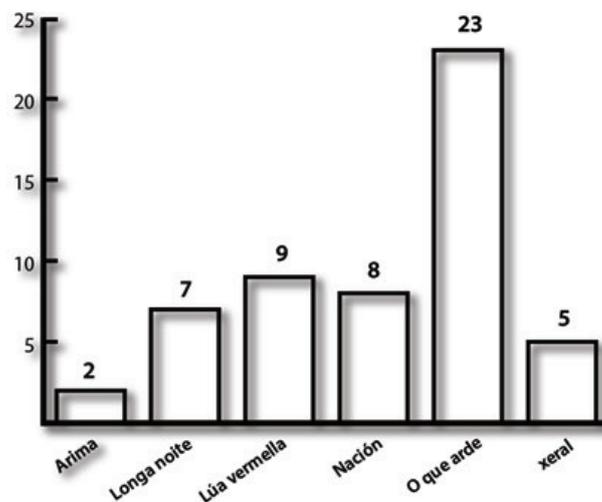
Gráfica 2 - Xéneros xornalísticos na mostra. Fonte: elaboración propia

Destaca tamén o emprego da opinión, que caracteriza a 10 pezas (18,5%). Consideramos dentro do xénero da opinión aqueles comentarios que, pese a emitir xuízos opinativos coma a crítica, non entran a avaliar a obra ou obras en termos cinematográficos. Cómpre sinalar que as pezas asociadas a este xénero non se atopan unicamente na sección de Opinión (soamente o 20% da mostra), senón que tamén figura de xeito recorrente nas seccións locais (40%), no suplemento *Fugas* (20%) e en Cultura (20%).

Por último, a presenza da reportaxe (7,4%; catro pezas) e a crónica (5,6%; tres pezas) é minoritaria. Ambos xéneros, baseados na investigación previa e na análise exhaustiva do texto, respectivamente, requiren un maior tempo de elaboración que a noticia. No que atinxe á nosa mostra, a reportaxe tense empregado para realizar perspectivas xerais arredor dos últimos fitos do Novo Cinema Galego, mentres que a crónica é frecuente para relatar o acontecido en entregas de premios ou festivais de cinema.

5.4. A desigual cobertura entre filmes: o fenómeno d'O que arde

Na gráfica 3 reflíctese o número de pezas enfocadas arredor de cada un dos cinco filmes (como *xerais*, identificamos aqueles artigos que tratan sobre dúas ou máis películas analizadas). Podemos observar unha diferenza abisal na cobertura d'O que arde (un 42,6% das pezas) con respecto ao resto de filmes.

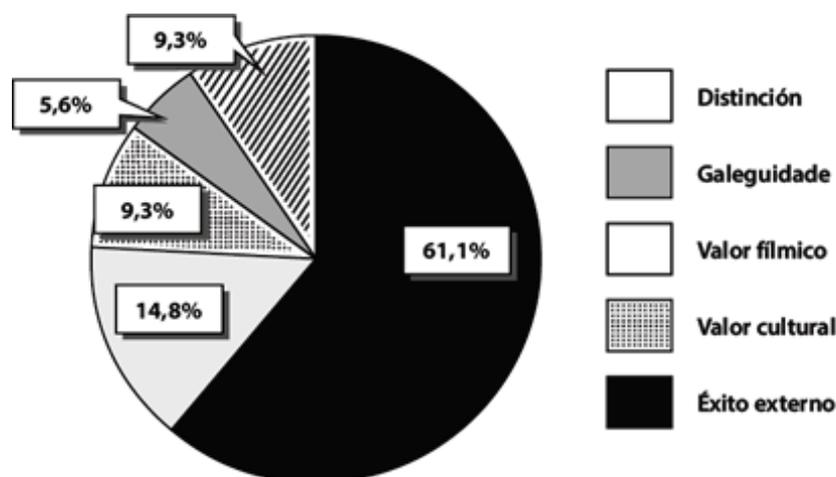


Gráfica 3 – Filmes tratados na mostra. Fonte: elaboración propia.

O diario comezou a informar sobre o filme de Óliver Laxe desde o mesmo inicio da produción nos Ancares, e seguiu paso a paso todos os recoñecementos obtidos, desde a pre-estrea en Cannes ata a pre-selección española para os Oscars. O que arde é o filme máis popular dos tratados nesta análise e, como xa temos visto, resultou a confirmación definitiva dun Novo Cinema Galego máis apegado á industria. De certo, La Voz de Galicia procurou que a comunidade lectora se fixera eco do filme, contribuíndo ao éxito de billeteira do filme en lingua galega máis visto de todos os tempos (La Voz 2019).

5.5. O tratamento do Novo Cinema Galego en frames ou cadros

De acordo co proceso metodolóxico explicado anteriormente, puidemos discernir na mostra estudada cinco frames que funcionan coma ideas organizadoras dos textos: 1) éxito externo, 2) valor cultural, 3) valor fílmico, 4) galegidade e 5) distinción. A continuación procedemos a explicar cada cadro de xeito pormenorizado e mais a poñelos en relación cos resultados obtidos.



Gráfica 4 - Frames principais na mostra. Fonte: elaboración propia.

5.5.1. Éxito externo

Este frame responde á idea consistente en que o filme é noticioso porque acadou méritos noutros lugares alén da esfera de acción inmediata do Novo Cinema Galego. Mentres que os lugares propios corresponden á crítica próxima ao movemento, aos festivais de cinema nacionais e aos pases en cineclubs ou en salas independentes do país, os lugares externos atinxen á crítica foránea, aos festivais estatais ou internacionais e ás salas comerciais. Noutras palabras, o cinema galego estase a consolidar porque obtén o recoñecemento alleo.

O éxito externo é folgadoamente o cadro máis empregado, acadando un 61,1% sobre o total da mostra. O paso por festivais internacionais, e máis se vai acompañado dun premio, é o detonante máis frecuente neste enfoque, ocupando o 62,5% da produción asociada ao *frame*. O marco tamén fai referencia ao soborde dos filmes a calquera ámbito comercial, tendo en conta o vencello innato da etiqueta aos lugares máis periféricos da industria. Por último, atinxe á candidaturas ou colleitas de premios concedidos polas diferentes academias de cine, coma os Goya ou os Óscar.

Un caso esclarecedor do alcance deste cadro é o tratamento asociado aos premios Mestre Mateo. Estes galardóns, outorgados pola Academia Galega do Audiovisual, non son concibidos coma lugares propios ao Novo Cinema Galego, senón coma unha sorte de ir alén do seu territorio. Son a confirmación de que o movemento atopou o seu acomodo no gusto do público. Cítase, por exemplo, a Laxe, logo de recibir seis estatuíñas: «O cinema galego é hexemónico en España. Non somos periferia, somos centro» (Otero e Pérez 2020).

Se procuramos na hemeroteca de *La Voz de Galicia* pezas publicadas dez anos atrás, atoparemos case exclusivamente noticias sobre o pase de Laxe, Gracia ou Enciso por festivais europeos. Agora o enfoque maioritario é a progresiva conquista do ámbito industrial. Podemos afirmar, entón, que a crítica e mais a prensa impulsan esa nova concepción do movemento coma un Novo Cinema Galego *Industrial* (Pagán 2021a) ou *Integrado* (González 2020). Proba disto mesmo é, como sinalamos anteriormente, a abismal diferenza de cobertura entre *O que arde*, único éxito de billeteira entre os nosos filmes, co resto.

5.5.2. Valor cultural

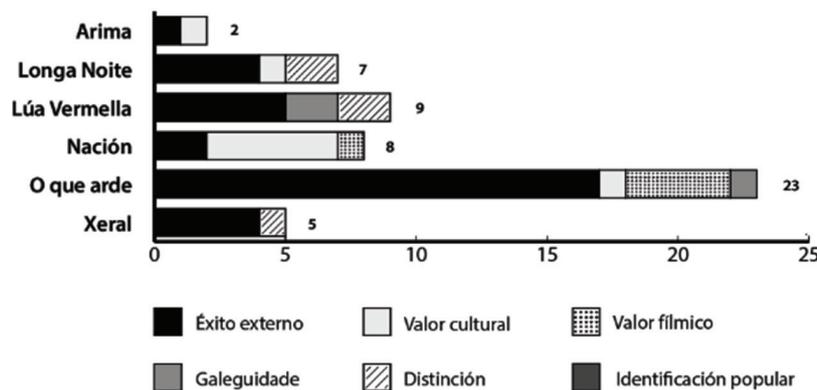
O cadro céntrase na significación do filme coma documento que reflicte a memoria de Galicia. Enfatízase o carácter reflexivo no presente sobre o pasado,

adoito cun talante didáctico de divulgación histórica. Resáltase, en definitiva, a creación dunha idea colectiva da memoria do país. Esta pretensión didáctica pode asociarse tamén cunha reivindicación lingüística ou feminista.

Chama a atención que este tipo de textos soamente abrangan o 14,8% da mostra, considerando que dous dos cinco filmes estudados, *Longa noite* e *Nación*, manteñan unha raizame histórica e mais un forte apego ao real, retratando a escuridade da posguerra e o franquismo a de Enciso, e a loita obreira feminina a de Ledo. Ambas películas responden a un tratamento fílmico próximo ao concepto de Memoria histórica que reivindica a verdade ocultada e a razón moral dos vencidos:

Ten en conta a dimensión emocional e ética na memoria do pasado e non aspira á obxectividade científica, simplemente a pon en cuestión dende a consideración de que esta obxectividade só é posible se se teñen en conta as vivencias e a subxectividade dos protagonistas, frecuentemente sectores sociais ignorados por quen escribe a historia. (Sánchez Noriega 2008, 90)

Non obstante, o valor cultural si é o frame dominante no filme de Margarita Ledo (62,5%). De feito, *Nación* é o único dos analizados no que non predomina o éxito externo. Non é así en *Longa noite*, na que o primou a noticiabilidade do paso polo festival de Locarno.

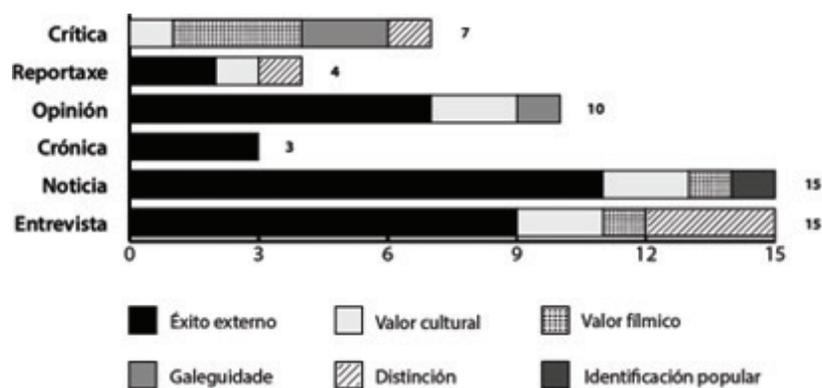


Gráfica 5 - Frames principais por filme. Fonte: elaboración propia

5.5.3. Valor fílmico

Este *frame*, que abrangue o 9,3% da mostra, atinxe á énfase na función esencial do xénero crítico: a avaliación razoada do filme segundo a súa calidade expresamente cinematográfica. A función da crítica non é tanto a información, coma a análise e o axuizamento (Armañazas e Díaz Noci 1996, 145). Figuran no texto xornalístico a descrición, a interpretación, a aportación de contexto ou o descubrimento de ideoloxías latentes, mais sempre dirixidos a apoiar valoración e subordinados aos propósitos da mesma (Carroll 2008; Frey 2015).

A análise do valor fílmico na nosa mostra sérvenos para poñer a proba a validez dunha das hipóteses do presente traballo: a escaseza do tratamento avaliativo dos filmes do Novo Cinema Galego por parte da crítica. Dos sete textos que se aproximan á fisionomía formal do xénero crítico, soamente tres denotan unha pretensión central avaliativa.



Gráfica 6 - Frames principais por xénero. Fonte: elaboración propia.

É máis: das catro pezas encabezadas na versión impresa coa volanta “Crítica de cine”, soamente nunha, d’*O que arde* (Varela 2019), destaca o valor fílmico. Sabela Pillado firma as críticas de *Lúa Vermella* (2020) —galeguidade— e *Nación* (2021) —valor cultural— sen traer a colación a calidade formal dos filmes en ningún momento. Na crítica de *Longa noite* asinada por Miguel Anxo Fernández (2019) si achamos momentos de avaliación («especialmente afortunada é a secuencia da partida de cartas», «unha tan profunda coma espida elexía»), pero subordinadas non tanto ao valor fílmico senón á xustificación da distinción de Enciso coma autor capaz de «seducir ao espectador a favor doutra maneira de enfrontar o cinema».

Todo o exposto semella verificar a progresiva *morte do crítico* que augurara Rónán McDonald (2007). De feito, en *La Voz*, a meirande parte da avaliación fílmica fica relegada a media páxina de xornal onde se resume en 30 palabras o argumento de cada filme en carteleira, xunto cunha valoración sobre cinco estrelas (táboa 2). Se a crítica é a avaliación baseada en razóns (Carroll 2008), o método comunmente empregado por *La Voz de Galicia* para valorar as estreas en cinemas semana a semana non se asemella en absoluto á crítica.

Filme	Texto	Avaliación
Arima	-	-
Longa noite	Drama (TP) De Eloy Enciso. Con Celsa Araújo, Misha Bies Golas, Nuria Lestegás, Suso Meilán. Anxo regresa a su pueblo natal en Galicia, en plena posguerra franquista. Allí se encuentra con el rencor tanto de ganadores como de vencidos.	***
Lúa vermella	Drama (+7) De Lois Patiño. Con Ana Marra, Pilar Rodríguez, Carmen Martínez. Tres mujeres llegan a un pueblo de la costa gallega donde el tiempo parece haberse detenido. Buscan a un hombre apodado O Rubio, un marinero que ha desaparecido.	***
Nación	Documental (+12) De Margarita Ledo Andión. Película que aborda la lucha obrera desde los testimonios de las trabajadoras de la fábrica de cerámicas A Pontesa, cerrada en el 2001, y el largo camino de las mujeres por la igualdad y la dignidad en el ámbito laboral.	***
O que arde	Drama (+7) De Oliver Laxe. Con Amador Arias, Benedicta Sánchez. Amador sale de la cárcel tras una condena por pirómano y regresa a casa de su madre en la montaña, con su perra y sus vacas. Otro incendio arrasará la zona.	****

Táboa 2 - Recensións na sub-sección de carteleira. Fonte: La Voz de Galicia.

Non obstante, cómpre salientar da hemeroteca de *La Voz de Galicia* unha peza pensada para ser publicada nun diario xeralista, mais sen sacrificar a análise e a interpretación por iso. A recensión d’*O que arde* asinada por José Luis Losa

(2019), publicada o día da estrea do filme en salas comerciais, parécenos un excelente exemplo de crítica xornalística ben efectuada. No subtítulo, preséntase o feito noticioso —a proxección en cinemas—, e no corpo, iníciase empregando o recoñecemento no Festival de Cannes coma gancho. Porén, o enfoque do éxito externo desaparece no resto do texto, deixando espazo para unha exexese exhaustiva do argumento que soporta o razoamento sobre a calidade fílmica da película.

5.4. Galeguidade

Baixo o concepto de *galeguidade* pretendemos englobar os enfoques da prensa centrados na representación fílmica das características que identifican a nación, coa fin de seren entendidas universalmente no contexto transnacional. Noutras palabras, fai referencia á continuación por parte da crítica dun discurso baseado na reelaboración do local a partir da síntese dunha serie de motivos asociados á nosa tradición iconográfica (Villarmea Álvarez 2021). Os tópicos máis recorrentes son: a) exaltación hixienizada da paisaxe (Barreiro González 2018), b) o esmorecemento do rural coma apocalipse da identidade galega, c) a representación arquetípica das tradicións nacionais ou d) o misticismo estrutural de Galicia a partir da mitoloxía.

Este frame é minoritario no tratamento de *La Voz de Galicia*, supoñendo soamente o 5,6% da mostra. Ao ser un medio galego, quen escribe as pezas non escribe desde fóra, polo que o risco de participar na reverberación dun cliché vacuo é menor. Nun contexto marcado pola precarización do xornalismo, a morte da crítica e a produción post-fordista da contidos, cabería pensar que o marco da galeguidade soamente se aplica a aqueles filmes que fan uso explícito dos mesmos recursos exotizantes.

Dúas das tres pezas da mostra que replican este cadro son críticas que versan arredor do mesmo filme: *Lúa Vermella* de Lois Patiño. Unha «incursión no fantástico á par que rico imaxinario galaico por medio de ritos, reflexións e sentires [...] de raíces galegas pero vocación e calado universal» (Pillado 2020) que explora e exhuma «territorios míticos que definen unha xeografía ou unha cultura. [...] O armario de mar coma espazo fantasmático e mortuorio de Galicia» (Losa 2020). Non é casualidade que a crítica responda mediante o auto-exotismo ao cineasta do Novo Cinema Galego máis identificado —e criticado— polo emprego sistemático dos tópicos nacionais con pretensións paisaxísticas.

5.5. Distinción

O *frame* da distinción caracterízase por replicar unha idea comunmente asociada ao cinema de autor, que privilexia aos filmes que máis se afasten do canon comercial. Responde á mesma idea de distinción entre *baixa* e *alta cultura*, a partir da cal, como vimos con Bourdieu, a preocupación por acadar recoñecementos culturais —capital simbólico— é máis importante que a acumulación de capitais económicos. Deste xeito, exáltase a visión persoal e experimental da autora ou autor, distintiva do apegado á industria.

O marco da distinción abrangue un 9,6% da nosa mostra. Resulta paradigmático que, das cinco pezas enfocadas baixo este cadro, tres delas sexan entrevistas —unha directa e dúas indirectas—. Os cuestionarios preparados polos entrevistadores atinxen directamente aos entrevistados en calidade de autor cunha mirada distintiva: «A súa película ten moi boas críticas, pero non está nos parámetros do cine comercial» ou «vostede forma parte dunha nova xeración de cineastas que pretende contar Galicia doutra maneira» (Casanova 2020).

5.6. A ausencia do enfoque negativo

Moitos traballos realizados desde a perspectiva do *framing traballan* os marcos a partir dunha lóxica binaria, supoñendo que unha peza pode tratar un tema concreto desde dous puntos de vista antagónicos, dependendo da orientación editorial do medio (Noakes e Wilkins 2002; Van Gorp 2005; Dreier e Martin 2010). Noutras palabras, o suxeito pode observarse desde un enfoque positivo —coma heroe ou vítima— ou un enfoque negativo —coma vilán ou agresor.

Este modelo metodolóxico non foi aplicable á nosa mostra, pois non achamos ningún enfoque negativo cara o Novo Cinema Galego nin cara ningún dos filmes. As avaliacións son ben positivas, ben inexistentes, como temos adiantado nas discusións arredor do frame do valor fílmico. Esta actitude xeralizada corrobora a seguinte hipótese: no (eco)sistema cinematográfico orbitante arredor do movemento, do que en maior ou menor medida tamén participa a crítica, caracterízase pola ausencia de capacidade crítica e por unha auto-indulxencia crónica.

6. Conclusións

A investigación que aquí pechamos supón un segundo elo ao suxerido orixinalmente por Pérez Pereiro e Cibrán Tenreiro (2020) desde o plano teórico. No seu artigo, sostíñan a existencia dunha actitude proselitista e militante da crítica con respecto ao Novo Cinema Galego. Esta incursión empírica na prensa xeralista por medio do *framing* procurou aportar unhas cantas chaves máis sobre as simbioses entre diferentes instancias que teñen lugar na escena cinematográfica galega.

O noso ánimo foi o de colocar a primeira tella dunha necesaria diagnose científica do papel que xoga a crítica na creación, construción e difusión e difusión do cinema galego. Este traballo abrangue un corpus reducido de filmes que, aínda sendo diversos nos seus propósitos e narratividades, de ningún xeito son quen de describir a totalidade do circunscrito ao Novo Cinema Galego nin, moito menos, ao cinema galego en xeral.

E estudamos, ademais, a produción crítica adherida a un único medio de comunicación e elaborada nun breve período de tempo. De tantas plumas que escriben en medios impresos ou dixitais, xeralistas ou especializados, institucionalizados ou amadores, e de tantas décadas de historia cinematográfica galega. Queremos pensar, non obstante, que a análise elaborada nestas páxinas ofrece un pulso de chaves esclarecedoras para entender o rol que opera a crítica xornalística de cinema no (eco)sistema audiovisual galego.

En primeiro lugar, faise perceptible o interese primordial de *La Voz de Galicia* no recoñecemento do Novo Cinema Galego por parte de axentes alleos. O soborde do movemento alén da súa esfera inicial de acción coma cinema periférico e de vangarda supón unha cuestión noticable de gran valor para o medio. Ao espazo local fican entón relegadas as novas de axenda e os breves. Os contidos máis elaborados e analíticos, máis achegados ao papel da crítica coma instancia de valoración que ao xornalismo de produción e descodificación rápida, son mellor acollidos na sección de Cultura do diario.

A cobertura exhaustiva dos festivais internacionais de clase A nos que se programaron os filmes, ou o anuncio e relato sistemáticos das candidaturas a premios, abranguen a metade dos contidos destinados ao Novo Cinema Galego. Por outra banda, destaca a notable atención presta pola axenda mediática xeralista á traxectoria d'*O que arde* en comparación co de resto de filmes. Cristalízase así

o interese na progresiva industrialización dun movemento que na súa orixe se situara nas marxes do mercado de xeito auto-consciente.

En segundo lugar, comprobamos a validez dunha das hipóteses das que partía a investigación: a pretensión avaliativa de *La Voz de Galicia* respecto aos filmes tratados é ínfima e soamente aparece en ocasións contadas. É salientable tamén a correspondencia directa que existe entre a inclusión do Novo Cinema Galego na axenda dos medios e mais na axenda pública. Independentemente de cal é a axenda alimenta á outra, poderíamos pensar que a atención que presta o medio ao movemento é proporcional á prestada polo público. Este feito, vencellado ao práctico desentendemento do rol valorativo, amosa que a función que desempeña a prensa xeralista ante o movemento ten moito máis que ver coa visibilidade conferida mediante titulares e destacados, que coa avaliación, interpretación ou análise dos filmes.

Por último, resulta relevante sinalar a absoluta ausencia do enfoque negativo respecto aos filmes. Nin tan sequera a crítica máis construtiva cara o Novo Cinema Galego ten espazo en *La Voz de Galicia*. Este feito fainos cuestionar, por unha banda, a capacidade crítica real daquelas e aqueles xornalistas asinantes das pezas; profesionais da información entre os que, como vimos, se atopan poucos especialistas e moitos traballadores *tototerreo*. Por outra, tendo en conta o figurado arredor dunha escena do Novo Cinema Galego da que participan tanto cineastas coma parte de crítica, cabe pensar que a ausencia do tratamento avaliativo vén provocada por unha auto-indulxencia sistemática dos segundos cara os primeiros.

Referencias bibliográficas

Abril Vargas, Natividad. 1999. *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis.

Acto de Primavera. 2 de xaneiro, 2010. "2010, o ano do Novo Cinema Galego". *Acto de Primavera*. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/01/2010-o-ano-do-novo-cinema-galego.html>

Armañanzas, Emy e Javier Díaz Noci. 1996. *Periodismo y argumentación*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.

Azalbert, Thomas. 2013. "Loin de Madrid: Le cinéma galicien". *Cahiers du Cinema* (693).

Barreiro González, M^a Soliña. 2018. "Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase". En *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega* [1], coordinado por Margarita Ledo Andión, 43-79. Vigo: Galaxia.

Berry, Chris. 2010. "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation". *Transnational Cinemas*, 1(2): 111-127. https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.2.111_1

Bono, Ferran. 5 de xaneiro, 2017. "Un wéstern metafísico en las gargantas del Atlas". *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/12/30/babelia/1483097295_286184.html

Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto*. Bos Aires: Siglo XXI.

Carroll, Noel 2009. *On Criticism*. Nova Iorque: Routledge.

Casanova, Jorge. 24 de novembro, 2020. "Lois Patiño: «Soy un explorador»". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/11/24/explorador/0003_202011E24P56991.htm

Casasús Josep Maria. 1991. "Evolución y análisis de los géneros periodísticos", en *Estilo y géneros periodísticos*, editado por Josep Maria Casasús e Luis Núñez Lavedéze, 11-100. Ariel.

Croatto, Pete. 23 de xuño, 2021. "Only the strong survive in film criticism. Here's why I didn't". Poynter. <https://www.poynter.org/reporting-editing/2021/only-the-strong-survive-in-film-criticism-heres-why-i-didnt/>

D'Angelo, Paul. 2002. "News framing as a multiparadigmatic research program. A response to Entman". *Journal of Communication*, 52(4), 870-888. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5907.2002.tb00611.x>

org/10.1111/j.1460-2466.2002.tb02578.x

De Baecque, Antoine. 2005. "Prólogo". En *La política de los autores*, compilado por Antoine De Baecque, 19-24. Paidós.

Dreier, Peter e Christopher R. Martin. 2010. "How ACORN Was Framed: Political Controversy and Media Agenda Setting". *Perspectives on Politics*, 8(3), 761-792. <https://doi.org/10.1017/S1537592710002069>

Eagleton, Terry. 2005. *The Function of Criticism*. Nova lorke: Verso.

EGM. 2022. *Marco general de los medios en España 2022*. <https://www.aimc.es/a1mc-c0nt3nt/uploads/2022/01/marco2022.pdf>

Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, Thomas. 2015. "Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital". Fonseca, *Journal of Communication* (11), 175-196. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440>

Elsaesser, Thomas. 2019. *European Cinema and Continental Philosophy*. Nova lorque: Bloomsbury.

Entman, Robert M. 1993. "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm". *Journal of Communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>

Even-Zohar, Itamar. 1990. Polisystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9-26. <https://doi.org/10.2307/1772666>

Fernández, Miguel Anxo. 8 de decembro, 2019. "«Longa noite»: Elexía de imaxes e verbas". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/12/08/elexia-imaxes-verbas/0003_201912G8P33991.htm

Fernández Parrat, Sonia. 2008. *Géneros periodísticos en prensa*. Quito: CIESPAL.

Frey, Mattias. 2015. "Introduction: Critical Questions", en *Film Criticism in the Digital Age*, editado por Mattias Frey e Cecilia Sayad, 1-21. Nova Yersey: Rutgers University Press.

Galindo, Fermín. 2000. *Guía de los géneros periodísticos*. Santiago de Compostela: Tórculo.

Gamson, William A. e Kathryn Eilene Lasch. 1983. "The Political Culture of Social Welfare Policy". En *Evaluating the Welfare State*, editado por Shimon E. Spiro e Ephraim Yuchtman-Yarr, 397-415. Nova lorque: Academic Press.

Goldstein, Patrick. 8 abril 2008. "Are they still relevant? Everyone's a critic". *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-08-et-goldstein8-story.html>

Gómez Viñas, Xan. 2018. "O Cine en Galiza, un relato descontinuo". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [1]. Marcas na paisaxe, coordinado por Margarita Ledo Andión, 13-41. Vigo: Galaxia.

González, Xurxo. 16 de outubro, 2020. "Crónica primaveral do Novo Cinema Galego". *Acto de Primavera*. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2020/10/cronica-primaveral-do-novo-cinema-galego.html>

Grueskin, Bill; Ava Seave e Lucas Graves. 2011. *The story so far: What we know about the business of digital journalism*. Columbia University Press. https://www.cjrarchive.org/img/posts/report/The_Story_So_Far.pdf

Hardwick, Joe. 2008. "The vague nouvelle and the Nouvelle Vague: The Critical Construction of le jeune cinéma français". *Modern & Contemporary France*, 16(1), 51-65. <http://dx.doi.org/10.1080/09639480701802666>

Hjort, Mette e Duncan Petrie. 2007. "Introduction". En .), *The Cinema of Small Nations*, editado por Mette Hjort e Duncan Petrie, 1-19. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Klevan, Andrew e Alex Clayton. 2011. "Introduction", en *The Language and Style of Film Criticism*, editado por Andrew Clayton e Alex Klevan, 1-26. Nova lorque: Routledge.

La Voz. 18 de novembro, 2019. "La última obra de Oliver Laxe, «O que arde», gana el Festival de Cine de Mar del Plata". *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/11/18/filme-gallego-arde-gana-premio-mayor-festival-cine-mar-plata/00031574103080062563655.htm>

Lesmes, Cristina R. (2021). O lugar da mirada. Unha aproximación xeocrítica ao NCG. En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coor-

- dinado po Xosé Nogueira, 33-61. Vigo: Galaxia.
- Llano, Rafael. 2012. *Revistas culturales y de consumo*. Madrid: Fragua.
- López García, Xosé. 2012. *Movimientos periodísticos*. Salamanca: Comunicación Social.
- Losa, José Luis. 11 de outubro, 2019. «O que arde», cortafuegos frente a la incendiaria posverdad". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/10/11/arde-cortafuegos-frente-incendiaria-posverdad/0003_201910G11P33991.htm
- Losa, José Luis. 22 de febreiro, 2020. "Lois Patiño exhuma la leyenda del mar como territorio mítico en «Lúa Vermella»". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/02/23/patino-exhuma-leyenda-mar-territorio-mitico-lua-vermella/0003_202002G23P37991.htm
- Mancebo Roca, Juan Agustín. 2017. "El arte de los manifiestos". En *El texto de arte. Instrucciones de uso*, editado por Julián Díaz Sánchez e Pilar Escanero de Miguel, 203-226. Madrid: Síndesis.
- Martínez Martínez, Isabel. 2012. "O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira". *Cinema em Português: IV Jornadas*, 171-186. https://www.academia.edu/26122643/O_Novo_Cinema_Galego_um_cinema_de_fronreira
- Martínez Martínez, Isabel. 2015. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* [Tese de doutoramento, Universidade de Vigo]. <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/416/O%20cine%20de%20non%20ficc%C3%B3n.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- McDonald, Rónán. 2007. *The Death of the Critic*. Nova Iorque: Continuum.
- Mercado Sáez, María Teresa. 2013. "Periodismo cultural". En *Áreas del periodismo*, coordinado por Bernardino Cebrián Enrique e Luis María Mirón, 157-181. Salamanca: Comunicación Social.
- Nichols, Bill. 1994. "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit". *Film Quarterly*, 47(3), 16-30. <https://www.jstor.org/stable/1212956>
- Noakes, John A. e Karin Gwinn Wilkins. 2002. "Shifting frames of the Palestinian movement in US news". *Media, Culture & Society*, 24(5), 649-671. <https://doi.org/10.1177/016344370202400506>
- Nogueira, Xosé. 2021. "A modo de introdución. Repensando o cinema galego". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 11-28. Vigo: Galaxia.
- Núñez Lavedéze, Luis. 1991. *Manual para periodismo*. Barcelona: Ariel.
- Otero, M. e Pérez, M. 8 de marzo, 2019. "Oliver Laxe arrasa en los Mestre Mateo con seis premios para «O que arde»". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/03/08/oliver-laxe-arrasa-mestre-mateo-seis-premios-arde/0003_202003G8P38992.htm
- Pagán, Alberte. 15 de xaneiro, 2014. "Algumhas consideraçons sobre a lingua de Costa da Morte". *Acto de Primavera*. <https://actodeprimavera.blogspot.com/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html>
- Pagán, Alberte (2021a). "Unha nube de mosquitos". En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 253-263. Vigo: Galaxia.
- Pagán, Alberte. 26 de novembro, 2021b. "Psicogeografía do cinema galego: política, ruralismo e vanguardia". *Espaço Clara Corbelhe*. https://claracorbelhe.gal/artigos_revista/psicogeografia-do-cinema-galego-politica-ruralismo-e-vanguardia/
- Pawley, Martin. 2 de xaneiro, 2010. "2010, o ano do Novo Cinema Galego". *Xornal de Galicia*.
- Pérez Pereiro, Marta e Cibrán Tenreiro Uzal. 2020. "Dun proselitismo necesario á diversidade: a crítica cinematográfica e o Novo Cinema Galego". *Galicia. Journal of Contemporary Galician Studies* (10), 7-26. <http://wap.galicia21journal.org/J/index.php>
- Pillado, Sabela. 30 de marzo, 2021. "«Nación»: Cine combativo, cine necesario". *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2021/03/30/cine-combativo-cine-necesario/0003_202103G30P34991.htm
- Pillado, Sabela. 5 de novembro, 2020. "«Lúa vermella»: Experiencia sensorial de hipnótica beleza". *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/>

- camarinas/2020/11/05/experiencia-hipnotica-belleza/0003_202011G5P48991.htm
- Redondo Neira, Fernando. 2018. "Derivas e encrucilladas do Novo Cinema Galego". *Tempos Novos. Revista mensual de información para o debate* (249). <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2018/03/Derivas-e-encrucilladas-do-Novo-Cinema-Galego.pdf>
- Redondo Neira, Fernando e Xurxo González. 2021. "As marcas do procesual nos límites da experimentación do Novo Cinema Galego En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 63-88. Galaxia.
- Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema. Director's Cut*. Durham: Duke University Press.
- Rivette, Jacques. 2005. "Mizoguchi desde nuestro punto de vista". En *La política de los autores*, compilado por Antoine De Baecque, 86-90. Barcelona: Paidós.
- Romero Suárez, Brais. 2015. "Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego". *Fonsaca, Journal of Communication* (11), 9-31. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13433/13711>
- Rosenbaum, Jonathan. 1995. *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Berkeley: University of California.
- Rossmeier, Vincent. Xuño, 2008. "Where Have All the Film Critics Gone?. *The Brooklyn Rail*". <https://brooklynrail.org/2008/06/express/where-have-all-the-film-critics-gone>
- Salaverría, Ramón. 2010. "¿Ciberperiodismo sin periodistas? Diez ideas para la regeneración de los profesionales de los medios digitales". En *El cambio mediático*, coordinado por Francisco Campos Freire, 236-249. Salamanca: Comunicación Social.
- Salaverría, Ramón. 2019. "Periodismo digital: 25 años de investigación. Artículo de revisión". *El profesional de la información*, 28(1), 1-27. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.01>
- Sánchez Noriega, José Luis. 2008. "De la película "histórica" al cine de la memoria". En *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras e Vanessa de Cruz, 87-96. Madrid: Ediciones JC.
- Sande, José Manuel. 2021. "A década prodixiosa. O NCG en dez fitos En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 267-278. Vigo: Galaxia.
- Sifaki, Eirini e Anastasia Stamou. 2020. "Film criticism and the legitimization of a New Wave in contemporary Greek cinema". *Journal of Greek Media & Culture*, 6(1), 29-49. https://doi.org/10.1386/jgmc_00002_1
- Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Suárez, Pablo. 2014. "O «Novo Cinema Galego». Galiza na senda da vangarda". *Madrygal*, 17, 123-130. https://doi.org/10.5209/rev_MADR.2014.v17.45743
- Thompson, Pat. 2008. Field. En *Pierre Bourdieu. Key Concepts*, editado por Michael Grenfell, 67-81. Londres: Acumen.
- Tuchman, Gaye. 1978. *Making News. A Study in the Construction of Reality*. Nova Iorque: The Free Press.
- Tuchman, Gaye. 1998. "La objetividad como ritual estratégico: un análisis de las nociones de objetividad de los periodistas". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 4, 199-218. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC9899110199A>
- Vallejo Vallejo, Aida. 2013. "Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación". *Cine Documental* (7), 3-29. http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art_Vallejo_n7_2013.pdf
- Van Dijk, Teun A. 1990. *La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- Van Gorp, Baldwin. 2005. "Where is the Frame?: Victims and Intruders in the Belgian Press Coverage of the Asylum Issue". *European Journal of Communication*, 20(4), 484-507. <https://doi.org/10.1177/0267323105058253>
- Van Gorp, Baldwin. 2007. "The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In". *Journal of Communication* (57), 60-78. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00329.x>

Varela, Suso. 7 de decembro, 2019. «O que arde», la película de Oliver Laxe que pone Os Ancares en el mapa de la historia del cine". *La Voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/lugo/2019/12/06/arde-pelicula-oliver-laxe-pone-os-ancares-mapa-historia-cine/00031575646814737382830.htm>

Venturi, Lionello. 1979. *Historia de la crítica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

Villarmea Álvarez, Iván. 2021. Políticas de Representación no Novo Cinema Galego. Do Modelo Zeiton á Estética da Resistencia. En *Para unha historia do cinema en lingua galega* [4]. *Lume na periferia*, coordinado por Xosé Nogueira, 91-114. Vigo: Galaxia.

Zarhy-Levo, Yael. 2010. "Looking back at the British New Wave". *Journal of British Cinema and Television*, 7(2), 232-247. <https://doi.org/10.3366/jbctv.2010.0004>

Filmografía

Arima. 2019. De Jaione Camborda. Galicia.

Bs. As. 2006. De Alberte Pagán. Galicia.

Costa da Morte. 2013. De Lois Patiño. Galicia.

Longa noite. 2019. De Eloy Enciso.

Lúa vermella. 2020. De Lois Patiño. Galicia.

Nación. 2020. De Margarita Ledo. Galicia.

O que arde. 2019. De Óliver Laxe. Galicia.

O quinto evanxeo de Gaspar Hauser. 2013. De Alberto Gracia. Galicia.

Todos vós sodes capitáns. 2010. De Óliver Laxe. Galicia.

Trinta lumes. 2017. De Diana Toucedo. Galicia.

Vikingland. 2011. De Xurxo Chirro. Galicia.

COMISSÃO REVISORA

A revisão de pares dos artigos aqui publicados foi realizada pela seguinte comissão de revisores, que é composta por investigadores doutorados e professores do ensino superior, reconhecidos academicamente pela comissão editorial da CINEMAS, e que efectuaram revisão de acordo com os critérios editoriais e científicos já explicitados na introdução.

Carlos Almeida

ESE-IPVC

Daniel Maciel

IPCA | IDMAIS

Manuela Cachadinha

ESE-IPVC

Raquel Moreira

IPCA | IDMAIS

C

E

3

i

A

M

N

S