

Vanessa Cordeiro Marques

**AS MIL E UMA NOITES:
o processo de montagem
no cinema de Miguel Gomes**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro

Setembro de 2020

Vanessa Cordeiro Marques

**AS MIL E UMA NOITES:
o processo de montagem
no cinema de Miguel Gomes**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva

Estácio de Sá

Rio de Janeiro, 18 de setembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Vanessa Cordeiro Marques

Graduou-se em Jornalismo na Facha (Faculdades Integradas Hélio Alonso) em 2002. Atua no mercado audiovisual como coordenadora/produtora de finalização, pesquisadora e professora. Já trabalhou em produtoras como Conspiração Filmes, TvZero, Giros, Matizar, Anavilhana e Teia. Em 2015, dirigiu e montou o curta-metragem *Uma Viagem à Cidade das Canções*, exibido no Festival CineMúsica de Conservatória. Foi professora de Produção de Finalização do curso de Direção da Academia Internacional de Cinema durante três anos.

Ficha Catalográfica

Marques, Vanessa Cordeiro

As mil e uma noites: o processo de montagem no cinema de Miguel Gomes / Vanessa Cordeiro Marques; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2020.

113 f. ; 29,7 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Letras - Teses. 2. Cinema. 3. Montagem. 4. Miguel Gomes. 5. Política. 6. Ficção. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

para minha pequena rosa,
que pari durante essa escrita,
renovando o meu jardim interno,
me nutrindo de alegria, criatividade
e bastante coragem pra chegar até aqui.

Agradecimentos

Ao querido amigo Luis Giban, que partiu cedo demais. Agradeço pela companhia afetuosa nesse projeto de *As mil e uma noites* e por tantas conversas sobre cinema, reforçando o meu desejo por esse estudo.

À Vera. Obrigada pelo carinho, pela troca generosa, pelos valiosos questionamentos, sempre incentivando minha escrita durante esse longo percurso.

Aos meus pais, Fátima e José Carlos, pelo amor incondicional capaz de tanto. Por serem minha fortaleza nessa caminhada e por estarem exatamente onde estão quando preciso resgatar a força e me lembrar de quem eu sou.

À Viviane, minha irmã, pela parceria constante, sempre me acompanhando e segurando a minha mão nos momentos mais desafiadores. Ao meu irmão Junior por me trazer paz e proteção e ser meu guia, mesmo sem saber.

Aos meus afilhados, Bia, Camila e Guilherme, e aos meus sobrinhos, João Carlos e Sofia, por me mostrarem que a vida pode ser bem mais leve e divertida.

À Solange Cantanhede, por transformar toda inquietude em possibilidade e por reforçar minha intuição e sabedoria.

À Liana, agradeço pela amizade sem precedentes, pela ajuda e companhia em tantas horas e por transbordar amor por minha Rosa.

À Aline Portugal e Isabel Veiga, que contribuíram para tornar o projeto dessa pesquisa possível. Obrigada por caminharem comigo, me auxiliando a construir novos horizontes com afeto e acolhimento.

Ao *devir maracutaia* da PUC, Caroline Carpinteiro e Carolina Façanha, por compormos juntas uma rede animada e carinhosa, pela leitura cuidadosa dos meus escritos e pelas conversas sem fim.

À Julia Vilhena, Thiago Brito, Samantha Ribeiro, Daniele Rodrigues, Vanessa Augusta e aos companheiros da PUC, pelas trocas afetuosas e muitas vezes angustiantes, compartilhando inseguranças e desejos durante esses anos de mestrado.

À Roberta Estrella, Sabrina Peixoto, Julia Cassotti, Beth Teixeira, Carol Condé, Gabriela Paschoal, Lilian Bittencourt, Monica Siqueira e às parceiras *PDMs*, mulheres que eu admiro e que me inspiram, tornando minha existência mais alegre e potente. Obrigada às preciosas crias que nos acompanham e a toda minha família de afetos.

À Grazi, cuidadora da Rosa, agradeço pelos sábados de sol com minha pequena, o que possibilitou grande parte dessa escrita.

Ao amigo Paulo Oneto, pela leitura e revisão dessas páginas, pelas indicações de leitura, pelas aulas no pátio de economia da UFRJ, um dos levantes desse projeto. Ao Felipe, revisor desse texto, pelo olhar atento e pela disponibilidade em tantos momentos.

Ao Eduardo Miranda e ao Alexandre Montauray, pelas trocas durante essa pesquisa e pela disponibilidade imediata em participar da minha banca de mestrado.

À FAPERJ e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não poderia ter sido realizado. À toda equipe do programa de Pós-Graduação de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pelo esforço na constante melhoria do Programa. Ao Rodrigo, secretário de coordenação, pela atenção e dedicação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 01.

Resumo

Marques, Vanessa Cordeiro. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **AS MIL E UMA NOITES: o processo de montagem no cinema de Miguel Gomes**. Rio de Janeiro, 2020. 113p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na dissertação, busca-se verificar, partindo da trilogia *As Mil e Uma Noites – O inquieto* (Vol. 1), *O desolado* (Vol. 2) e *O encantado* (Vol. 3) –, dirigida pelo cineasta português Miguel Gomes, como a obra trata o processo da montagem para pensar as questões políticas de Portugal. Abordaremos a montagem como uma prática de construção do pensamento – a partir de Didi-Huberman – para além de uma etapa da produção fílmica. Cabe aqui refletir, em que medida, através de elementos heterogêneos como a utilização do livro como dispositivo narrativo, o cenário, a escolha de atores e não-atores e o embaralhamento entre a realidade e a ficção, os filmes produzem o dissenso (no sentido de Jacques Rancière) fazendo pensar as relações entre estética e política. Nossa hipótese é de que esses filmes retomam lugares concretos para reconstruí-los de forma inventiva, forjando a possibilidade de um espaço em que a esfera coletiva tenha peso efetivo – tensionando assim as relações de poder estabelecidas.

Palavras-chave:

Cinema; Montagem; Miguel Gomes; Política; Ficção; As mil e uma noites.

Abstract

Marques, Vanessa Cordeiro. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **ARABIAN NIGHTS: the editing process in Miguel Gomes's Cinema**. Rio de Janeiro, 2020. 113p. Master's Thesis – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Having the trilogy “*As mil e uma Noites: O inquieto* (Vol. 1), *O desolado* (Vol. 2) e *O encantado* (Vol. 3) [*Arabian nights: The restless ones* (Vol. 1), *The desolate one* (Vol. 2) and *The enchanted one* (Vol.3)]” directed by the Portuguese movie maker Miguel Gomes as a starting point, this research aims to analyze how his work deals with the editing process as a tool to think over political issues in Portugal. From Didi-Huberman perspective, the editing as a thought-building practice will be dealt as beyond a mere phase of the movie production. At this point, reflections can be made on what extent the usage of heterogeneous elements, such as the use of the book as a narrative device, the setting, the choice of actors and non-actors, and the shuffle between reality and fiction, films can produce dissent (as in Jacques Rancière) and, as a result, leading to reflections about the relationship between aesthetics and politics. The hypothesis is that these pictures have their take on certain concrete places by rebuilding them inventively, thus enabling a modulate space in which the collective sphere has an effective weight able on tensing the established power relations.

Keywords:

Cinema; Editing; Miguel Gomes; Politics; Fiction; Arabian nights.

Sumário

O Atlas Do Caminho	13
Construindo uma metodologia de análise fílmica	19
Mapeando os capítulos	21
Cartografia do percurso	22
1. Imagens, apesar de tudo	24
1.1. A engrenagem: um labirinto inusitado como método de montagem	24
1.2. Um caminho metalinguístico para a realidade portuguesa	34
1.3. E se os animais falassem...	44
1.4. Sendo assim, só nos resta fabular	50
2. Os Escassos recursos do cinema português e seus devaneios	57
2.1. Ócio em tempos de crise	57
2.2. Um breve panorama do cineasta e da sua obra	70
2.2.1. A cara que mereces	71
2.2.2. Aquele querido mês de agosto	72
2.2.3. Tabu	74
2.3. A redenção pela montagem: uma pausa para <i>Redemption</i>	75
3. Narrativa e sobrevivência	86
3.1. A questão da melancolia	86
3.2. O narrador, artesão	91
3.3. Cinema e autoria	97

Considerações Finais 102

Referências Bibliográficas 105

Lista de figuras

Figura 1 – Layout do site www.as1001noite.com	26
Figura 2 – Página do livro Casa de lava (edição fac-similada do caderno original)	27
Figura 3 – Exemplo do relato Manuel Palito do site www.as1001noites.com	28
Figura 4 – Frame do filme O desolado, relato da Crônica de fuga de Simão “Sem Tripas”	29
Figura 5 – Frames do filme O inquieto, prólogo	34
Figura 6 – Frame do filme O inquieto, prólogo	36
Figura 7 – Frame do filme O inquieto, prólogo	37
Figura 8 – Frames do filme O inquieto, prólogo	38
Figura 9 – Frames do filme Brás Cubas	41
Figura 10 – Frame do filme O inquieto, cena do galo madrugador	45
Figura 11 – Frame do filme O desolado, início do relato As lágrimas da juíza	47
Figura 12 – Frame do filme O inquieto, Luiz (Luz) sendo atendido dentro da baleia	53
Figura 13 – Frames do filme O inquieto, Luiz (Luz) e a explosão da baleia	54
Figura 14 – Frame do filme Aquele querido mês de agosto, cena inicial	73
Figura 15 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio português	77
Figura 16 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio italiano	79
Figura 17 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio português	80
Figura 18 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio alemão	82
Figura 19 – Frame do filme O inquieto, membros da Troika e governantes portugueses com o feiticeiro africano	87
Figura 20 – Frames do filme O desolado, relato da Crônica de fuga de Simão “Sem Tripas”	94
Figura 21 – Frames dos filmes O inquieto, O desolado e O encantado	96
Figura 22 – Frame do filme O inquieto, relato do primeiro magnífico	99
Figura 23 – Frames do filme O inquieto, cena do banho dos magníficos	100

Desejo deter-me no título. É um dos mais belos do mundo [...].
Creio que ela [a beleza] está no fato de que para nós a palavra “mil” é quase sinônima de “infinito”. Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma ao infinito. Recordemos uma curiosa expressão inglesa. Às vezes, em vez de dizer “para sempre”, *for ever*, diz-se *for ever and a day*, “para sempre e um dia”. Acrescenta-se um dia à palavra “sempre”. [...]
A ideia de infinito é consubstancial com *As Mil e Uma Noites*.

Jorge Luis Borges

O Atlas Do Caminho

Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo enfim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que havia fronteiras.

Didi-Huberman

A ideia desse projeto surgiu no cinema, situado na antiga residência da família Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Era um domingo nublado e fui preparada para assistir três filmes em sequência, mas não contabilizei as horas em que estaria sentada. Deu sono, frio e fome. Ainda assim, fui arremessada aos tempos de crise do país pelo qual tenho profundo afeto e uma intimidade familiar – Portugal –, onde morei por um tempo há anos atrás. Miguel Gomes, o diretor dos filmes, já me causava curiosidade desde os seus primeiros curtas, pela estranha liberdade em contar histórias.

A obra a ser analisada – *As mil e uma noites* – foi pensada originalmente como um único longa-metragem. Ao se deparar com nove horas de material editado na primeira versão do filme, Gomes decidiu remontar a obra e dividi-la em três partes com duração de cerca de duas horas cada: *O inquieto*, *O desolado* e *O encantado*. Essa especificidade permitiu a construção de três filmes diferentes, apesar de manter, em ambos, a estrutura fragmentada e a narração como fio condutor. O meu interesse por eles vem do impacto que eles me causaram naquela longa sessão de cinema, com apenas cinco minutos de intervalo para tomar café e respirar a paisagem bucólica da casa. Ri, chorei e senti certa melancolia, sentimento comumente atribuído como característica do povo português. O que me intrigou nesses e não em outros filmes, a ponto de querer dissertar sobre, foi a forma como Gomes estruturou sua obra, ou melhor, o modo como construiu essa narrativa, a escolha que fez por fragmentar os relatos e elaborar os discursos. A forma me chamou mais atenção do que o conteúdo. No entanto, o argumento dos filmes era bem atual e a premissa me instigava.

O contexto que envolve os três filmes é a crise econômica mundial, iniciada nos Estados Unidos, que levou Portugal ao colapso em 2010, conduzindo milhares de pessoas ao desemprego. Para contar essa história, Gomes e sua equipe percorreram regiões de norte a sul do país, colhendo relatos cotidianos durante um ano, na intenção de descobrir como os portugueses estavam vivendo naquele momento. Os relatos são ficcionalizados, seguindo a estrutura fragmentada do livro de contos árabes *As mil e uma noites* e têm Xerazade como narradora principal. Os filmes compõem um conjunto de narrativas, não necessariamente ligadas, intitulados em tela:

Volume 1 – O inquieto

Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas

A ilha das jovens virgens de Bagdad

Os homens de pau feito

A história do galo e do fogo

O banho dos magníficos

Volume 2 – O desolado

Crônica de fuga de “Simão sem Tripas”

As lágrimas da juíza

Os donos de Dixie

Volume 3 – O encantado

Xerazade

O inebriante canto dos tentilhões

Floresta quente

Para o realizador, a nomenclatura dos filmes sugere ao espectador o resumo de uma experiência, ora inquietante, como no primeiro volume, ora desoladora, como no segundo, no que tange aos seus personagens. O terceiro episódio, preferido pelo diretor, teria outro sentido, como uma viagem em “busca da beleza” (Gomes, 2015).

Além dos relatos intitulados acima, há histórias menores no decorrer da narrativa, também nomeadas em tela, que também não possuem uma relação direta com as já contadas, formando uma espécie de aglomerado labiríntico de narrativas. Não há encadeamento entre os relatos, apesar de alguns atores interpretarem mais de um papel na trilogia, dando uma falsa sensação de proximidade ou familiaridade entre os casos narrados.

No primeiro episódio, Gomes se preocupa em estabelecer uma conexão com o espectador, uma preocupação insistente em seus filmes, já que para ele é importante realizar uma certa partilha entre diretor e espectador, tornando este último parte ativa no processo de pensamento sobre o filme. Em um diálogo com o crítico de cinema Ismail Xavier na Festa literária de Paraty, em 2019, ele discorre sobre essa conduta:

Eu acho que, no cinema, há uma relação entre o filme e o espectador. E essa relação.... (as relações são sempre também relações de poder), então, se, por exemplo, um filme impõe demasiado ao espectador.... Qual é o lugar do espectador? O espectador de cinema já é passivo por natureza. Fica sentado. Tem a opção de sair da sala, se não tiver gostando, mas senão, há uma relação de passividade. Então, se o filme prega pra ele o que é que você deve sentir neste momento, o que você deve pensar momento. Às vezes, de fato, o diretor acha que tem mais que uma ideia e os diretores não tem mais que uma ideia, nos dias bons... Nos dias bons tem uma ideia, nos outros não tem nenhuma. Então, eu acho que mais do que passar ideias, eu acho que é preciso mostrar, mostrar, partilhar, partilhar coisas com o espectador, acreditando sempre que o espectador terá capacidade para pegar algo no filme, que não é imposta. Ou seja, é o espectador que aceita o filme. Não é o filme que tem essa relação de ditador com o espectador, impondo algo. Cabe ao espectador pegar nas coisas do filme” (Gomes, 2019).

Nesse sentido, me parece evidente a escolha de Gomes em iniciar o primeiro volume da série *O inquieto* – com um longo prólogo de vinte e cinco minutos, prefigurando a própria inquietação do cineasta em realizar a trilogia, anunciando, ele próprio, o início dos relatos que Xerazade irá narrar no decorrer das mil e uma noites, estabelecendo a primeira conexão com o espectador. O prólogo relaciona três segmentos de trabalhadores – os operários de Viana do Castelo prestes a fechar, apicultores angustiados com a falta de trabalho e a equipe do filme em busca do diretor fugitivo – através do encadeamento de áudios e imagens, em tom documental, formando um emaranhado de informações, pouco audíveis em determinados momentos, num desarranjo proposital, nos parece.

A ilha das jovens virgens de Bagdad expõe a fonte criativa da narradora, o lugar paradisíaco onde a rainha Xerazade se encontra com outras mulheres, virgens como ela, buscando inspiração em suas vivências. Mesmo tendo sido anunciado anteriormente, em cartelas explicativas, nesse momento, fica claro que estamos entrando numa obra de ficção.

O primeiro relato narrado por Xerazade, *Os homens de pau feito*, inicia a história do “triste país” português, onde o povo vivenciava o desemprego e os cortes públicos. Não assistimos mais áudios encavalados e a história toma o rumo de uma aventura fabular melancólica, em que os personagens principais representam os governantes do país.

O galo madrugador é o personagem principal do próximo relato – *A história do galo e do fogo*. Ele canta durante toda a noite na contramão da cantoria tradicional desses bichos, desejando anunciar um incêndio e, por isso, participa de um julgamento na iminência de ser condenado à morte por incomodar a vizinhança. O juiz é o único da comarca de Resende que entende a língua dos animais e consegue compreender o anúncio do galo: há uma menina apaixonada na região que coloca fogo nas florestas para ocupar à bombeira – namorada do seu amado – durante todas as noites.

A cartela da última história do filme – *O banho dos magníficos* – aparece no final da cena do relato anterior invadindo a seguinte, no interior de uma baleia simulando um hospital. O doente é um sindicalista e professor de natação que pede ajuda financeira às autoridades governamentais da região para promover a festa tradicional de final do ano, o mergulho dos *magníficos* desempregados na praia da Barra. Ouvimos o depoimento de três *magníficos*, monitorados pelo sindicalista que parece filmá-los, respeitando o mesmo enquadramento e movimento de câmera. Cartelas explicativas aparecem em cena, pontuando o depoimento dos homens e do casal: *Relato do primeiro magnífico*, *Relato dos segundos magníficos* e *Relato do terceiro magnífico*. O sindicalista acredita que o banho de mar promoverá mais sorte para o ano seguinte.

Em suma, o primeiro filme da trilogia propõe duas partes, separadas por dois gêneros cinematográficos: um mais documental – o prólogo –, e a ficção – contos narrados por Xerazade. Nele, assistimos histórias mais curtas, encadeadas por músicas e cartelas em transições rápidas, passando de políticos para animais,

de animais para desempregados, sugerindo esperança com o banho de mar que encerra o filme.

O segundo volume – *O desolado* – é o menos segmentado dos três e talvez o mais uniforme, pontuando histórias maiores, contendo relatos intermediários mais curtos, intensificando a presença da comunidade portuguesa.

“Simão Sem Tripas” é personagem principal do primeiro relato – *A crônica de fuga de Simão Sem Tripas* –, foragido da polícia por ter matado a mulher e a filha. Ele abre o segmento duelando com um cão policial, se escondendo da perseguição de um *drone*. Passa os dias fugindo da polícia, com uma espingarda na mão, numa paisagem rural, entre montanhas e arbustos. Foi pego pela polícia, em casa, sem oferecer resistência, e seguiu para o tribunal ovacionado por algumas pessoas, por ter ludibriado os policiais. Nesta cena, assistimos escoteiros com cartazes nas mãos de “Simão, és o maior!”. A cena seguinte acompanha o grupo caminhando pela paisagem rural até uma grande construção de pedras, nos remetendo ao presídio, onde possivelmente Simão foi colocado.

Xerazade inicia a narração do relato seguinte – *As lágrimas da juíza* – sobre a imagem do sistema solar, “numa noite de três luas”. Na sequência, vemos taças de champagne e dois corpos nus deitados na cama ao som de *Perfidia*¹. A mulher nua fala ao telefone com sua mãe, que aparece na cena seguinte, presidindo um tribunal em praça pública. Mãe e filha conversam sobre a noite de sexo em que a menina perdeu a virgindade. Após a conversa, o julgamento se inicia retratando um crime de furto, aparentemente simples, que se prolonga em diversos casos, alguns grotescos e surrealistas.

Os donos de Dixie é o relato mais longo do segmento e é dividido em três momentos: *Parte um: Glória, Luísa e Humberto*; *As histórias dos moradores da torre contadas por Humberto e Luísa* e *Parte dois: Vasco, Ana, Vânia e seus netos*. As pequenas histórias ocorrem num condomínio de subúrbio, tendo como personagem principal o cachorro Dixie, que é o elemento de ligação entre os personagens da trama. Dixie recebeu esse nome em homenagem a outro cão, já falecido, por se parecer muito com ele. Os dois cães – morto e vivo – aparecem brincando no final do relato, que é o último do filme. Os outros personagens da

¹ A música *Perfidia*, de Alberto Dominguez, se apresenta em várias versões no filme. Essa citada acima é a versão em espanhol, interpretada por Nat King Cole.

série não enxergam a imagem do cão, que aparece só para Dixie, sendo representado como um fantasma – perceptível pela transparência da imagem do cachorro em cena. O relato, talvez o mais melancólico dos filmes, mostra o cotidiano dos moradores de um prédio no subúrbio de Lisboa, deprimidos, numa condição quase miserável.

O último filme da trilogia – *O encantado* – inicia no 515º dia desde que começou a contar histórias ao rei e apresenta as aflições de Xerazade e sua fuga do palácio na intenção de vivenciar histórias nunca antes vistas. É a parte ficcional da película que antecede o relato sobre *O inebriante canto dos tentilhões*, o mais documental de todos. Neste, os pássaros são preparados para concorrer a uma disputa de cantos em que seus donos ganham prêmios e reconhecimento, formando uma comunidade de passarinhos, ocupando a vida de homens mais velhos numa Lisboa sem grandes atrativos. É o único relato que incorpora imagens de arquivo na sua estrutura e o mais preenchido de cartelas explicativas, que substituem a fala de Xerazade, como se a rainha já estivesse cansada de falar.

Floresta quente é narrado em chinês por uma imigrante de Pequim e parece um refresco no meio dos tentilhões, preenchidos por intensos e cansativos letreiros.

Esse último filme seria nomeado inicialmente por Gomes como “Toda a memória” porque, segundo o realizador, retrata a memória dos passarinhos, memórias de uma outra cidade, a de origem. A maior parte desses homens nasceram em bairros de lata² e foram realocados para bairros sociais de que não gostam. O diretor acredita que esse segmento contém passagens entre o campo e a cidade, tratando da memória de coisas que não existem, “o que era a proposta das Mil e Uma Noites: fazer coabitar um tempo presente com todo um conjunto de tempos imaginários” (Gomes, 2015).

² Em Portugal, bairro de lata designa um conjunto de edifícios, maioritariamente para habitação, de construção precária e, geralmente, ilegal.

Construindo uma metodologia de análise fílmica

O conjunto de filmes *As mil e uma noites*, através do seu processo de montagem, nos oferece uma visão não linear da história. Os filmes não relatam uma história com início, meio e fim, como geralmente faz a História. Aqui, cabe aproximar a visão de Walter Benjamin para pensar de que maneira a obra trata um acontecimento atual e urgente no país sem narrar os fatos à medida que eles acontecem, mas os atualizando através dos relatos de anônimos que estão naquele momento vivenciando a crise do país.

A opção por esses filmes se dá na medida em que acreditamos que o cineasta opera as práticas de montagem de forma inventiva e que os filmes em questão ajudam a refletir sobre aquele momento político, em Portugal, possibilitando uma maior amplitude do pensamento sobre as questões políticas. Dessa forma, buscamos analisar como certos procedimentos de montagem são utilizados e de que maneira eles são agenciados na narrativa do filme; e ainda como são tensionadas as fronteiras entre realidade e ficção a partir da montagem, produzindo formas dissensuais potentes para pensar os atravessamentos entre estética e política.

Por dissenso, seguimos inspirados pelo pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, nos aproximando da ideia “de uma perturbação no sensível” capaz de uma transformação no que “é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996). Ele acredita que a busca da igualdade seria um princípio fundamental para a política. No entanto, esse princípio só se manifesta por um “desvio” ou por “uma torção específica”, que ele nomeia como dissenso. Para ele, a política e a arte têm uma origem comum porque ambas são maneiras de organizar o sensível: “de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (Rancière, 2010). A política seria, então, essencialmente estética, porque está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Nesse sentido, praticamos a ampliação do conceito de estética, que não diz respeito apenas às artes, mas a maneiras de pensar e sentir, o modo pelo qual os homens e a comunidade se colocam no mundo e a produzem.

Para isso, tentei realizar um método indutivo de análise dos filmes, partindo deles – de suas imagens e das suas operações de montagem – e buscando

as pistas que eles fornecem para daí realizar as análises. Foi levado em conta também uma relação transversal com filmes de outros realizadores, permeados pelas questões aqui mencionadas, sejam elas de conteúdo ou imagéticas. O texto, portanto, tenta fazer também uma operação de montagem, ele próprio, ao colocar imagens para dialogar, no intuito de perceber as singularidades de cada uma delas, e as nuances que podem existir na articulação entre imagem e política.

A *montagem* será pensada em dois aspectos. O primeiro abarca um sentido mais amplo, o caráter filosófico das imagens, em que a imaginação é tomada como potência de “múltiplos”, com o qual a montagem sugere uma “abertura” e uma infinidade de leituras, a fim de “fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens (Didi-Huberman, 2012, p.145). O segundo aspecto diz respeito às práticas da montagem cinematográfica propriamente ditas, relacionadas entre os planos, entre som e imagem.

Para tanto, o método de montagem apresenta-se como agente operacional da pesquisa em seus procedimentos metodológicos de abordagem e organização da dissertação, e também com o cunho bibliográfico, como material conceitual permitindo um olhar mais adensado frente aos filmes.

Ao longo da dissertação serão refinados os principais conceitos e traçadas as relações que se demonstrarem férteis no encontro de uma análise formal e estética com a de cunho mais teórico. Iremos pensar como são utilizados e desenvolvidos os elementos de *montagem* (a utilização do livro como dispositivo narrativo, os fatos concretos ocorridos em Portugal, a inclusão do processo de realização do filme, etc.), e as relações de montagem cinematográfica propriamente ditas (entre som e imagem, entre os planos, e etc.), nos filmes em questão.

Foram realizados exercícios de depuração, decupagem filmica e produção de relações conceituais, visando um trabalho atravessado pelo estudo da montagem como prática de conhecimento e seus possíveis transbordamentos para a vida. Não são estudos de caso, mas sim um olhar para as imagens produzidas por esses filmes, pensando os atravessamentos possíveis entre cinema e política, cinema e vida, cinema e subjetividade.

Algumas perguntas vão nortear essa investigação: do que é feita a montagem? Quais são os seus elementos? Que continuidades e rupturas são

possíveis perceber nos limites entre real e ficção? De que forma as operações estéticas, os modos de produção e agenciamentos estão organizados na geografia fílmica? Ou, ainda, na constelação entre os filmes?

Nossa intenção é pensar as imagens dos filmes e suas operações como possíveis disparadores, ampliando o universo fílmico, construindo uma cadeia ou constelações de imagens, buscando diálogo com outros realizadores. Por isso, não analiso os filmes separadamente e cronologicamente e não os coloco em comparação.

Mapeando os capítulos

O primeiro capítulo chama-se *Imagens, apesar de tudo*, pegando emprestado o título do livro de Didi-Huberman. Aqui, me atento, inicialmente, ao processo de construção fílmica, a engrenagem utilizada pelo diretor para realização das obras, tomando o método de trabalho de Gomes como ponto de partida para a análise fílmica. A aposta investida nesse exercício é de que a aparelhagem construída para a criação dos filmes já é em si uma montagem, através do encadeamento não cronológico das ações de produção: consulta de matérias jornalísticas, a pesquisa de campo, a escrita do roteiro, e a montagem, propriamente dita.

Em seguida, embarcamos nas imagens para aprofundar o pensamento sobre as operações de montagem realizadas desde o prólogo do primeiro filme – *O inquieto*. Aqui, há um desejo de sair dos filmes em questão e pôr novas imagens em análise, para dissertar sobre a metalinguagem no cinema de Gomes e dialogar com outros realizadores. A partir dessa costura é possível perceber alguns movimentos realizados pelo filme:

- a fabulação como escolha para construção da narrativa;
- a presença dos animais norteando os relatos;
- a linha tênue que divide a realidade e a ficção nos filmes.

O segundo capítulo, *Os escassos recursos do cinema português e seus devaneios* dedica-se a contextualização histórica do país e a pensar o cinema português dentro dessa conjuntura. O título *rouba* parte da frase de um dos produtores da trilogia dita no primeiro volume – *O inquieto* – sobre a atuação da equipe e do diretor em fuga: “os escassos recursos do cinema português não são

compatíveis com os vossos devaneios” (O inquieto, 2015). Chamo atenção, aqui, para a possibilidade de invenção do cinema português em tempos de crise, fazendo um breve panorama da cinematografia de Miguel Gomes, contextualizando-o historicamente e indicando como a fabulação está presente em seus filmes, considerando o entrelaçamento entre real e ficção em suas estruturas narrativas, e outras tantas operações estéticas do filme, tais como a montagem, a construção de imagens, a *mise en scène*, o desenho de som e etc.

Para isso, dedico uma análise especial ao média-metragem *Redemption* (Gomes, 2013), por perceber um diálogo ampliado com o continente europeu, onde Portugal está inserido. Nesse sentido, procuro analisar o filme com o olhar mais adensado para a montagem, propriamente dita, nesse caso, devido à escolha pela apropriação de imagens de arquivo na ficcionalização dos relatos.

O terceiro capítulo intitula-se *Narrativa e sobrevivência*. Dedico-me aqui, inicialmente, à figura do narrador como instrumento para a construção fílmica. Buscaremos analisar os traços de sobrevivência da cultura oral existentes no filme, através de Xerazade e dos inúmeros personagens da trama.

Cabe aqui refletir, em que medida, o cinema possibilita essa sobrevivência através da inventividade e dos seus aparatos técnicos. Ao realizar essa análise, percebemos como a melancolia está inserida nos filmes, buscando contextualizar esse sentimento a partir de outro – a saudade – inerente à identidade portuguesa, como acredita o crítico e filósofo português Eduardo Lourenço (Lourenço, 1999, p.14).

Cartografia do percurso

Eu gosto de pensar a trilogia de *As mil e uma noites* como um atlas de imagens horizontais, em tempos anacrônicos, nos aproximando de Warburg:

O atlas Warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. Aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira nos oferecem a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a remontar sem pretender resumi-la nem esgotá-la. Mas como isso é possível na prática? (Didi-Huberman, 2013, p.20)

Na prática, os filmes apostam num agrupamento de imagens que possibilitam uma leitura do mundo e não outra e isso só é possível a partir da montagem. Mas não se trata apenas da edição de imagens e sons, aproximando e afastando as cenas ou do agrupamento dos escritos, no caso da obra literária. A montagem, nesse caso, foi pensada, inicialmente, a partir do deslocamento de imagens, de outro espaço, de um outro tempo, para o espaço e tempo atuais.

O livro *As mil e uma noites* é construído a partir de um agrupamento de relatos da tradição oral, reunindo uma coleção de histórias e contos populares originários dos povos da Síria, Pérsia e da Índia, compiladas em língua árabe. Alguns estudiosos acreditam que o livro pertence à cultura letrada, e seu autor permanece anônimo. A primeira versão conhecida do livro chama-se *Mil lendas*, de 850, mas a história conhecida pelo Ocidente ganhou forma entre os séculos XIII e XIV, sendo traduzida pelo francês Antoine Galland, em 1704.

O fio condutor do livro são as narrações de Xerazade, que passa as noites em claro contando histórias ao seu marido, o rei Xariar, para escapar da morte. Por ter sido traído por sua primeira esposa, Xariar casa-se todos os dias com uma nova mulher, mandando matá-la na manhã seguinte. Os contos de Xerazade encantam o rei que assim decide sempre poupá-la para continuar a ouvir seus relatos fantasiosos.

O livro representou a principal tradução do mundo árabe para o imaginário ocidental, com seus sultões, princesas e palácios. No entanto, essa visão mágica é efeito, sobretudo, do trabalho de Galland, por ter censurado as passagens eróticas, incluindo outras histórias, entre elas a de Ali Babá. Dentre as histórias mais conhecidas do livro estão: *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *Ali-Babá e os quarenta ladrões*, *As virgens de Simbad*, *O cavalo encantado*, *A rainha serpente*.

Ao trazer a história milenar para atualidade, o filme coloca em prática a possibilidade de contar relatos de forma anacrônica e propõe um diálogo entre passado e futuro. Enxergamos essa aposta na estrutura fragmentada da obra, mas também nos diálogos, nos espaços (cenário escolhido para as cenas), na inserção das músicas, e etc. Esse exercício é a possibilidade de ampliar um pensamento sobre o filme, papel que cabe ao espectador; criar sua própria leitura. Aqui, proponho uma, a partir da ideia de montagem. Mas muitas leituras são possíveis; exercício este que ofereço ao leitor.

1

Imagens, apesar de tudo

O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que se foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme.

Andrei Tarkovski

1.1

A engrenagem: um labirinto inusitado como método de montagem

A trilogia *As mil e uma noites* foi lançada em três volumes – *O inquieto*, *O desolado* e *O encantado* –, tomando como dispositivo narrativo o livro de contos orientais de mesmo nome, partindo dele para recontar o momento histórico que os portugueses vivenciaram entre os anos de 2013 e 2014, marcados por uma política de austeridade. Essa política foi implementada pelo governo português no intuito de obter a estabilidade econômica e o crescimento do país, incluindo o pedido de assistência financeira internacional à “troika”³, executando medidas que diminuíram o gasto público, aumentaram a carga tributária, reformaram o mercado de trabalho, dificultaram o acesso ao crédito e ainda cortaram vários benefícios sociais e a quantidade de seus beneficiários. Em consequência, “a maioria dos portugueses empobreceram” (*O inquieto*, 2015).

Apesar de se inspirar em sua estrutura, a obra cinematográfica não é uma adaptação do livro, informação presente no início dos três episódios. Nesse sentido, o título sugere, ironicamente, uma pista falsa ao conteúdo filmico, já que a película não se apropria dos contos em sua narrativa, incorporando a fábula livresca como instrumento cinematográfico de enfrentamento à situação vivenciada pelos portugueses. Miguel Gomes, o diretor dos filmes, busca, assim, fabular a crise através do cinema, uma escolha ousada num momento em que a cultura e, mais especificamente, o cinema também enfrentavam dificuldades relativas à instabilidade do país⁴. “Aproprio-me de frases, de

³ A “Troika” é formada por um trio de entidades englobando a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional.

⁴ Dedicamos o capítulo 02 para aprofundamento da questão.

personagens, até de situações, mas nada que configure uma adaptação literal. [...] Meu ponto de partida era contar histórias diferentes umas das outras, para refletir sobre o próprio ato de narrar” (Gomes, 2015).

Assim, o filme opera, partindo do título, um processo de montagem, ao resgatar o clássico árabe como motor ficcional de sua obra, deslocando a história secular para a atualidade – aposta também da construção filmica. Para a realização da trilogia, o diretor contratou um grupo de jornalistas, cuja missão era acompanhar as notícias na imprensa ao longo de doze meses, propondo ao “comitê central” – formado pelo diretor, seu assistente, o montador e um roteirista – quais temas seriam investigados. O grupo selecionava as propostas dos jornalistas, retornando a campo para apuração dos fatos e aprofundamento da pesquisa.

Além disso, a equipe disponibilizou um e-mail específico, através do site do filme *as1001noites*⁵, convidando os internautas a compartilharem histórias locais que julgassem relevantes, ocorridas durante o período de produção do filme – entre 2013 e 2014 –, no intuito de engajar o público no projeto.

Os textos publicados nesse site irão reproduzir diferentes dimensões da actualidade nacional ao longo de 12 meses. Mas não só. Algumas delas poderão servir de base para as histórias que Xerazade irá contar nessas Mil e Uma Noites, mas essas escolhas, assim como o filme, permanecerão invisíveis durante o período de produção (As1001noites, 2018).

A partir desse apanhado, as histórias reais eram descritas e ilustradas no site servindo de base para o roteiro cinematográfico. Assim, a plataforma da internet funcionava como uma espécie de diário coletivo, um referencial de caráter jornalístico vinculado às histórias do filme, formando um conjunto de *paratextos*. O site se manteve em constante atualização, mesmo depois do lançamento do filme, saindo do ar em meados de 2019, quando a dissertação ainda não havia sido concluída, e foi uma importante fonte para essa pesquisa. A página inicial possuía cinco abas para navegação: “Realidade”, “Ilustrações”, “Rodagem”, “O filme” e “O site”.

⁵ Fonte: www.as1001noites.com. Acesso em: 20 jul. 2019.

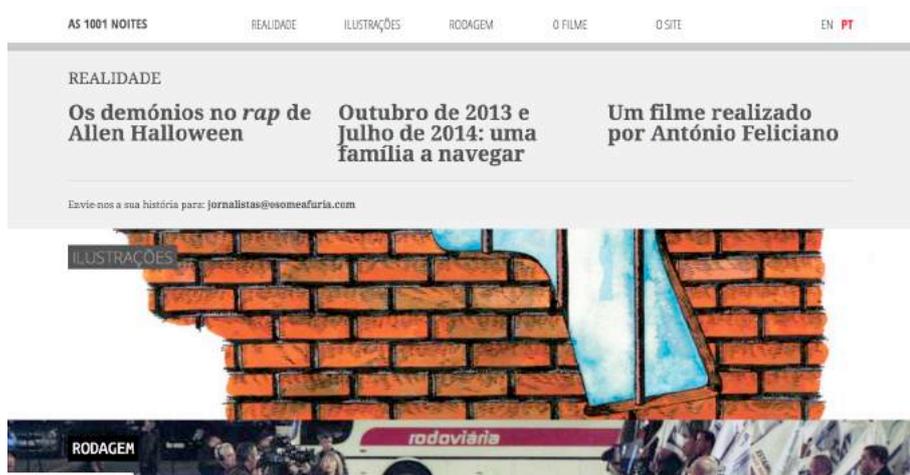


Figura 1- Layout do site www.as1001noite.com

A primeira parte apresenta os artigos jornalísticos separados por mês, relatando as histórias do cotidiano dos portugueses, permeados pela linguagem cinematográfica. Os escritos compõem uma encenação dos registros pesquisados pelos jornalistas, realizando sobreposições narrativas, misturando espaços e temporalidades.

Na última aba – *O site* – os textos estavam assinados pelos jornalistas, que, desse modo, expunham parte do processo fílmico, construindo desde a produção uma relação com os possíveis espectadores (As1001noites, 2018). Em pequena escala, essa é uma prática *transmidiática*, reconhecida no cinema contemporâneo, permitindo que uma história se desdobre “através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2009, p.138). Nesse caso, cinema e website.

Na parte *Ilustrações*, tínhamos acesso aos desenhos representativos sobre os relatos descritos. Em *Rodagem*, víamos fotos das filmagens dos longas-metragens. Na aba *O filme*, havia um texto explicativo sobre a busca de histórias reais, assegurando o objetivo da obra:

O trabalho a que aqui nos propomos não é muito diferente daquele que temos feito até hoje – procurar, investigar histórias portuguesas e contá-las aos leitores. No entanto, nestas *Mil e uma noites* vamos escrever também para um novo destinatário: Xerazade, a princesa que, todas as noites, conta uma história ao Rei, adiando assim a sua morte. Isso mesmo exige de nós, jornalistas, maior versatilidade e uma atenção para aquilo que, não estando na sombra, poucas vezes se torna visível. A realidade portuguesa desafia-nos a essa procura e Xerazade convoca-nos a descobrir as diferentes histórias que irão compor o seu guião (As1001noites, 2018).

O cineasta português Pedro Costa utilizou um recurso parecido ao publicar um caderno de anotações construído durante o processo do filme *Casa de Lava* (1994)⁶, o segundo longa-metragem do diretor. Nele, estão contidas reportagens, imagens da história do cinema, fotografias, desenhos, postais de pintura, pequenos relatos e etc. Inicialmente, o caderno serviria apenas para anotações técnicas referentes à realização do filme e Costa não tinha intenção de expor suas anotações ao público. Com o tempo, o caderno ganhou autonomia, com exigências próprias, sendo concluído e publicado muito depois da finalização do filme. O livreto de Pedro Costa, nomeado *Casa de lava scrapbook*, tornou públicos seus sentimentos e experiências que, anteriormente, apenas sua equipe tinha acesso. Além disso, ele expõe no livro “todas as suas indecisões, páginas em branco e, como diz o realizador, todos os seus mistérios” (Crespo, 2012).

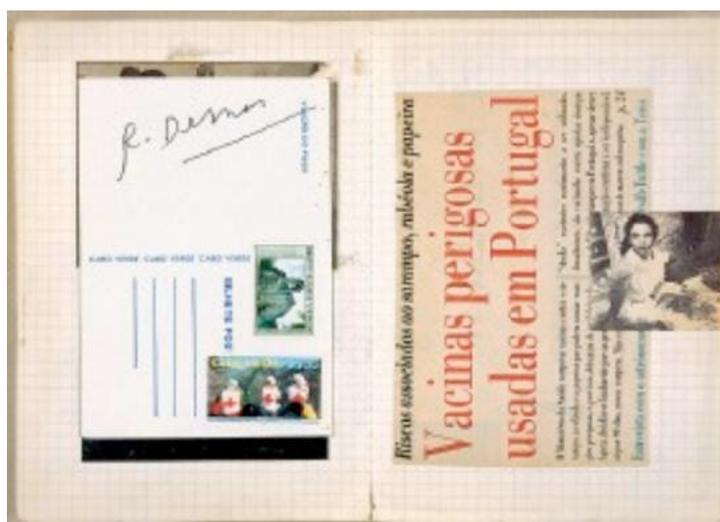


Figura 2 – Página do livro *Casa de lava* (edição fac-similada do caderno original)

Enquanto Gomes torna público o argumento e parte da pesquisa fílmica na trilogia, encorajando os espectadores a participarem do processo, Costa expõe os seus escritos depois da realização da obra, oferecendo um

⁶ Na abertura do filme assistimos a um vulcão em erupção na Ilha do Fogo, em Cabo Verde. Na sequência, vemos uma série de retratos, captados em planos quase estáticos e recortados contra uma paisagem árida, apresentando um grupo de mulheres numa ilha de Cabo Verde. A sinopse do filme demonstra metaforicamente a ruína do vulcão: “No início é o ruído, o desespero e o abuso. Mariana (Inês de Medeiros) quer sair do Inferno. Estende a mão a um homem meio morto, Leão (Isaach De Bankolé). Mariana, plena de vida, pensa que talvez possam escapar juntos do inferno. Acredita que pode trazer o homem morto para o mundo dos vivos. Sete dias e sete noites mais tarde percebe que estava enganada. Trouxe um homem vivo para o meio dos mortos”. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p25201>. Acesso em 26 de jul. 2019.

complemento ao filme. Duas maneiras de interagir com o potencial espectador, sem revelar todo processo, a partir de uma montagem (ora pela colagem de materiais distintos em livro – no caso de *Casa de lava* –, ora por uma apresentação diversa de matérias e ilustrações fornecidas no site – no caso de *As mil e uma noites*). Para Costa, o caderno transformou o modo como ele fazia cinema, acreditando que:

Neste trabalho, o que é bom é não haver negociação, nem um princípio nem um fim, nem qualquer resolução. Eu gostava que o filme tivesse sido mais parecido com o caderno, mas pra isso ser possível ainda me faltavam mais uns anos. E a coisa amarga é que existem mistérios que fugiram do filme para o livro (Costa, 2012).

A invisibilidade ou o mistério é o que nos interessa ao realizar essa aproximação entre os dois cineastas. Explorando o conteúdo do site *as1001noites* e comparando-o com o filme *As mil e uma noites* é possível estabelecer algumas relações de proximidade entre as histórias da plataforma a as contadas na película. A título de exemplo, reproduzimos abaixo uma manchete e uma ilustração postada na página de internet:

Manuel “Palito”, crime e castigo

Levava uma caçadeira e disparou sobre quatro mulheres: a ex-mulher, a filha, a ex-sogra e a tia da ex-mulher. Duas morreram. Depois dos crimes, Manuel Baltazar, o “Palito”, fugiu e desapareceu nos montes do Douro. No seu encalço estiveram militares da GNR, agentes da PJ, cães e drones. Ao fim de 34 dias, desistiu de fugir e regressou a casa.

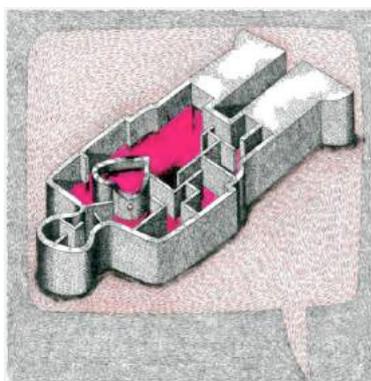


Figura 3 – Exemplo do relato Manuel Palito do site www.as1001noites.com

A história acima abre o segundo episódio da série, *O desolado*, no qual Manuel “Palito” é representado por Simão “Sem Tripas” (Chico Chapas).

Ouvimos a narração de Xerazade (Crista Alfaiate) antecedendo a apresentação da cartela abaixo.



Figura 4 – frame do filme O desolado, relato da Crônica de fuga de Simão “Sem Tripas”

Escuta, ó Rei venturoso, fui sabedora de que num triste país entre os países andava fugido à justiça dos homens, um filho da mãe chamado Simão ‘Sem Tripas’. Cerca de cento e sessenta guardas batia aos montes há quase seis semanas a procura deste homem (O inquieto, 2015).

Se cabe aproximar algum tipo de adaptação realizada pelo filme, ela só seria possível nesse deslocamento de matérias de jornal para o filme. Ao mesmo tempo, Gomes não se apropria da notícia com intenção de reproduzir seu conteúdo. É a partir da ficção e, mais especificamente, da fabulação que a realidade portuguesa comparece na obra.

Sem um roteiro estabelecido, a narrativa do filme emerge na medida em que a pesquisa dos relatos se desenvolve. “No princípio era tudo uma folha em branco. Não havia nada. Era o vazio. Íamos filmando sem ter nenhum contraponto. Não havia nenhum outro material filmado. Tudo estava em aberto” (Gomes, 2015).

Essa abertura possibilitou um sistema contínuo de modelagem estética, na medida em que todas as decisões eram tomadas a partir dessas conjunções e interferências relativas à pesquisa. A equipe do filme era colocada, dessa forma, em um processo constante de instabilidade e impermanência, já que a cada dia era possível se deparar com um fato novo, adicionar uma nova *peça* e se deslocar para um outro espaço, como na montagem de um quebra-cabeças, à maneira fragmentada do livro árabe.

Enquanto algumas cenas eram gravadas, outras estavam sendo montadas, ao mesmo tempo em que o processo de pesquisa e investigação das notícias continuava. Em entrevista para a revista Público – Ípsilon, realizada em 2015,

por António Preto – professor e ensaísta português – Gomes fala como foi a criação do seu método de trabalho para a construção do filme:

Houve uma altura em que tentámos criar um método científico, a que chamámos “método das três colunas”. Imaginemos, graficamente, que na coluna da esquerda iam surgindo as notícias do momento, uma série de matérias que ocupavam os jornais. Na coluna da direita inscrevíamos aquilo que nos apetecia filmar e que nada tinha a ver com aquele tempo e com o que se estava a passar ou que era relatado pelos jornais. Tentámos, por isso, produzir uma intersecção entre a coluna da esquerda, que funcionava como um inventário de acontecimentos reais, e a coluna da direita, de Xerazade, correspondente ao desejo de ficção, fazendo-as derivar para o centro. Dessa colisão entre fantasia e realidade deveria surgir uma terceira coisa (Gomes, 2015).

Preto aproxima esse esquema divisório – realidade e fantasia – à construção de uma espécie de “fábrica de fatos”, de um lado, e uma “fábrica dos sonhos”, de outro, mencionando o pensamento do cineasta russo Dziga Vertov. Nesse sentido, a “terceira coisa”, mencionada pelo realizador, seria tomada como imagem, ainda a ser construída, a partir da colisão entre duas outras imagens – matérias de jornais e filmagem –, não por uma síntese, mas pela adição de um novo significado, nos apontando para a teoria do intervalo de Vertov.

Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto essas últimas são feitas de intervalos de movimentos (Vertov em Xavier, 1983, p.250).

Nesse sentido, Gomes assume, segundo Preto (2015, tradução nossa), a engrenagem narrativa dessa memória oriental como pretexto, ao inventar “uma metodologia de trabalho que radicaliza as orientações *vertoviennes*⁷ que já se apresentava no seu trabalho inicial”, borrando as fronteiras entre realidade e ficção através de elementos díspares de montagem. Nos três longas anteriores do diretor – *A cara que mereces* (2004), *Aquele querido mês de agosto* (2008) e *Tabu*

⁷ Diz-se sobre o processo de trabalho de Dziga Vertov, cineasta russo, documentarista, jornalista e experimentador. Foi o grande precursor do cinema direto e o inovador de concepções de montagem como a “teoria dos intervalos”, cujas aplicações podem ser vistas na produção audiovisual de hoje, através da dicotomia documentário x ficção, as potencialidades de lógicas alternativas para a narrativa e o princípio de metalinguagem. Sobre isso ver *Vertov: o homem e sua câmara*, de Rafael Lignani. (2009).

(2012), – a divisão dos segmentos estava presente na própria escritura fílmica, ora separada por partes, ora por temática.

Gomes criou uma espécie de quebra-cabeças ao colecionar contos e fatos, misturando passado-presente sem, com isso, realizar uma trama clássica linear. Ao contrário, embaralha as realidades e traz os vestígios dos nossos antepassados através do argumento – livro clássico do século IX –, do cenário – Bagdá da antiguidade –, do figurino e etc., para atualidade.

No último episódio da série, *O encantado*, a cidade árabe de Bagdá – onde se localizava o reino de Xariar, – é representada por um arquipélago numa praia paradisíaca de *Marseille*, a cidade mais antiga da França. Em determinado momento, Paddleman (Carloto Cotta) toca o bongo tempos depois de uma mulher dançar ao som dos *Novos Baianos*⁸ com o “Samba da minha terra”, permeados por uma fusão de imagens de arquivo em preto e branco da banda baiana, cantando a canção de Dorival Caymmi, compartilhando saudades da terra, onde, provavelmente, nunca estiveram.

A cena se desenrola a partir de um *picnic* numa espécie de festividade *hippie* em clima de liberdade ao estilo *Woodstock*⁹. No entanto, não existem praias em Bagdá, que é rodeada por áreas desérticas, e a compilação mais antiga dos contos datam de 1704 – quando ainda não existiam instrumentos como bongo e música baiana. Bagdá é a capital do Iraque, sendo a maior cidade do país, e cenário de grandes conflitos da História. Nesse momento do filme ela é representada como um “paraíso”, ignorando, com isso, a atualidade e, ao mesmo, nos remetendo de volta aos tempos da antiguidade, visto que a cidade iraquiana, surpreendentemente, já foi relacionada a um paraíso, devido ao seu antigo nome de “Cidade da Paz”¹⁰. Mas, de que antiguidade estamos falando? Os elementos utilizados na cena (a música, as imagens de arquivo, o cenário e o objeto), se encadeiam e se cruzam evocando períodos distintos do tempo (o tempo de Xerazade, o dos Novos Baianos e o atual do filme) e, nesse sentido, produzem uma nova imagem, em que o passado se reinventa a partir do presente.

⁸ Conjunto musical brasileiro nascido em 1969, na Bahia, composto por Moraes Moreira, Baby do Brasil, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão e Dadi Carvalho.

⁹ O Festival de Woodstock foi um festival de música realizado em 1969 durante quatro dias numa fazenda de gado leiteiro na cidade de Bethel, no estado de Nova Iorque dos Estados Unidos. Foi considerado um dos maiores momentos da história da música popular.

¹⁰ Também já foi conhecida como “Cidade Redonda”, devido a sua construção, cuja projeção era circular.

Dessa forma, Gomes cria uma obra fragmentária acolhendo tempos distintos, num caminho bem estudado por Walter Benjamin na sua crítica ao historicismo clássico:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios (Benjamin, 1994, p.232).

O resultado desse processo, para Benjamin, é a insurgência de uma terceira imagem; a dialética, apreendida por múltiplas vozes, imprescindível na construção/destruição da própria história. Com isso, ele acredita que estaríamos realizando uma revolução do presente, mirando o futuro:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (Benjamin, 2009, p.515).

Dessa forma, tomamos o método de trabalho utilizado por Miguel Gomes como ponto fundamental dessa análise, na medida em que ele é em si uma prática de *montagem*, utilizando um processo de investigação e seleção de histórias variadas como ponto de partida na construção do universo fílmico. Pensando a montagem com uma prática do conhecimento, a partir dela, torna-se possível criar uma multiplicidade de conexões entre as imagens. Assim, nos cabe tomar como norte a indagação de Didi-Huberman: afinal, “porquê¹¹ uma montagem?”:

O valor do conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondência (Didi-Huberman, 2012, p.145).

¹¹ Mantive a palavra original “porquê” utilizada por Didi-Huberman no livro *Imagens Apesar de Tudo* (2012).

Sendo assim, podemos pensar a montagem no processo artístico – e cinematográfico em particular – como uma forma de fruição do pensamento, emergindo, a partir de imagens e de suas operações estéticas, “aberturas” e uma cadeia de novas combinações imagéticas e sonoras.

O roteiro perde a relevância como guia fundamental para a filmagem. A atmosfera do filme surge da atualização diária dos relatos, da pesquisa de campo, cujo objetivo é captar o cotidiano dos portugueses naquele ano, quando questões econômicas, políticas e sociais eram temas urgentes em Portugal. Nesse sentido, não nos parece à toa que o cineasta tenha escolhido o clássico da literatura como ponto de partida para montar a estrutura do filme, visto que seus contos se referem, em sua maioria, a relatos de pessoas também anônimas, como as personagens do livro¹².

Para a realização da pesquisa de campo, no caso da construção filmica, é necessário, antes de mais nada, uma mudança do ponto de vista. Acreditamos que se deparar com histórias do dia a dia e criar a partir dessas vivências é se colocar de antemão numa espécie de suspensão de expectativas, de abertura à escuta atenta ao outro. De certa forma, “é perder, ou melhor, fingir que está se perdendo tempo. É agir de forma oblíqua, por impulso. É *bifurcar* de repente. Não adiar mais nada. Ir direto ao encontro das diferenças” (Didi-Huberman, 2013, p.37).

Em contrapartida, se essa aproximação é necessária na pesquisa de campo para a criação da linguagem, seria preciso construir um espaço de deslocamento, “uma tomada de distância com respeito à palavra própria”, como sugere Ricardo Piglia em relação à literatura na sua *proposta para o novo milênio*. Ele acredita que há sempre um *outro* a dizer aquilo (nesse caso, o texto literário) –, uma outra voz que ajude a narrar. Eles (os *outros*):

São os sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem a estrutura de uma ação em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A Literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou o outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas a forma da experiência (Piglia, 2001, p.4).

¹² A obra literária *As mil e uma noites* possui várias origens, incluindo o folclore indiano, persa e árabe, reunindo relatos variados de pessoas desconhecidas. Os autores do livro permanecem anônimos.

Se nos aproximarmos da linguagem cinematográfica, apostamos que essa experiência gere uma interferência e uma transformação diária na vivência dos membros da equipe e, mais especificamente, do autor que tem por tarefa pensar o filme em todos os seus aspectos. “Afim, a concepção e o objetivo de um filme, bem como a sua realização, devem ser em última instância da responsabilidade do diretor-autor; de outro modo ele perderá o controle das filmagens” (Tarkovski, 2010, p.150). Nesse sentido, o diretor se depara quase diariamente com um processo de construção do seu pensamento sobre o filme, ou ainda, de criação de uma “outra voz” (Piglia, 2001), como se a cada dia o filme fosse montado e *remontado*¹³ na imaginação do autor.

1.2

Um caminho metalinguístico para a realidade portuguesa

Iniciamos essa imersão cinematográfica pelo mar, embarcando no primeiro volume da trilogia *As mil e uma noites, O inquieto*.



Figura 5 – Frames do filme *O inquieto*, prólogo

Homens observam das docas a chegada de uma embarcação, enquanto é possível ouvir trabalhadores narrando suas primeiras experiências nos estaleiros navais¹⁴ da cidade portuguesa de Viana do Castelo¹⁵, conhecida por ser uma

¹³ Referência ao termo *Remontagem*, utilizado por Didi-Huberman no texto *Remontar, Remontagem (do tempo)* publicado na revista *Étincelle (Faisca)* Ircam, em 2007. Disponível em https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 30 set. 2019.

¹⁴ O processo de privatização dos estaleiros navais de Viana do Castelo (ENVC) foi um tema bem recorrente na mídia e no debate político em Portugal, no segundo semestre de 2013. Fonte:

região portuária, situada ao norte do país. As imagens parecem ter sido captadas de dentro de um barco e, por isso, são instáveis e balançam conforme o movimento da própria embarcação. Trata-se de um plano-sequência com quase dois minutos de duração em que as vozes dos trabalhadores, descontraídas da imagem, evocam a memória do lugar, onde navios eram encomendados para o Brasil, Israel, União Soviética e muitos outros países distantes. Na cena seguinte, a equipe de TV grava em frente à porta do albergueiro, noticiando as manifestações previstas pela permanência dos estaleiros, através de um longo plano fixo.

Corta para uma imagem em branco procurando o foco do diretor do filme. Ao fundo, a equipe aparece refletida em um vidro espelhado por uma porta. Em voz *over*, substituindo a voz dos trabalhadores da sequência anterior, Miguel Gomes fala sobre a sua felicidade em realizar filmes e os seus momentos de angústia. Relata que está em Viana do Castelo porque lhe parece impossível fazer um filme naquele momento, em Portugal, sem falar no fim dos estaleiros – que deixará mais de seiscentos portugueses em situação de desemprego – e no *exterminador*¹⁶ de vespas asiáticas – que inventou uma arma para queimar ninhos e combater o avanço da praga, ameaçando a produção de mel na região. Para além do fato de ambos acontecimentos ocorrerem no mesmo local, o diretor acredita ter uma relação metafórica entre eles, se autodeclarando *burro*, por não perceber qual seria.

<http://www.as1001noites.com/estaleiros-de-viana-o-fim/>. Acesso em: 20 jul. 2018.

¹⁵ A cidade de Viana do Castelo foi um dos principais portos portugueses da pesca de bacalhau no século XX.

¹⁶ Palavra utilizada por Miguel Gomes, em *off*, no filme *O inquieto* (2015). Vítor é apelidado de “*McGyver*”, em referência ao herói de seriado norte-americano de mesmo nome.



Figura 6 – Frame do filme O inquieto, prólogo

Em seguida, o diretor se levanta da cadeira de onde está sentado, na varanda de um hotel, e corre, em fuga. Silêncio no saguão, que é interrompido pelos barulhos da rua, quando ouvimos Gomes em *voz over*, enquanto a equipe sai à sua procura:

Sinto que estou no olho do furacão e ao mesmo tempo num beco sem saída. A nossa situação atual teve origem naquilo que hoje considero a ideia mais estúpida da minha vida. Pensei que podia fazer um bonito filme, cheio de histórias maravilhosas e sedutoras. Ao mesmo tempo, pensei que o filme podia acompanhar durante um ano a atual e miserável situação de Portugal. Qualquer cavalgadura percebe que com mais ou menos jeito se pode fazer um desses dois filmes, mas que é impossível fazer os dois ao mesmo tempo. Uma questão de bom senso. Não se consegue fazer um filme militante que logo esqueça a militância e se ponha a escapar da realidade. Isso é uma traição. Um descomprometimento. Um dandismo. Do mesmo modo, é uma estupidez sem nome querer contar histórias maravilhosas, fábulas intemporais agrilhoadas ao transitório, à espuma dos dias, ao horizonte fechado do presente (O inquieto, 2015).

Na sequência, ainda em tom bastante documental, acompanhamos imagens e sons que se misturam abordando situações variadas: os relatos de Vítor – o exterminador das vespas asiáticas – atravessam a manifestação com mais de 2 mil pessoas contra o fim dos estaleiros; os depoimentos dos operários navais sobre o ócio no trabalho permeiam a cena da equipe ocupando seu tempo; *órfãs*¹⁷, em busca do diretor.

Ainda estamos no prólogo do filme, aos 25 minutos, quando Gomes e a equipe aparecem soterrados na areia, sendo julgados pelos produtores do filme

¹⁷ Palavra utilizada por Miguel Gomes, em *off*, no filme *O inquieto* (2015).

pela fuga do diretor. O cineasta sugere contar-lhes uma bonita história para que eles não sejam executados.



Figura 7 – Frame do filme O inquieto, prólogo

Os relatos, aparentemente documentais, dos estaleiros e da praga de insetos misturam-se à *mise-en-scène* da equipe numa espécie de metalinguagem, tornando a exibição do processo de realização uma questão na narrativa fílmica. As imagens que simulam um *making of* dão ao espectador “a impressão de que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pelo conhecimento dos dispositivos que criam a ilusão” (Figueiredo, 2011, p.11), já que há uma exposição da equipe e dos mecanismos cinematográficos, como o microfone *boom* e o fone de ouvidos – apresentados na figura acima. O filme estabelece um exercício de autorreferência cinematográfica, permitindo que o público participe do processo de construção da narrativa, ainda que de forma ilusória.

Dessa forma, a utilização desse recurso propicia um ‘jogo’ mais aberto e, de certa forma, mais democrático com o espectador — uma vez que explicita suas próprias regras. Segundo Umberto Eco¹⁸: ‘O prazer do leitor consiste em encontrar-se mergulhado em um jogo do qual se conhecem as peças e as regras, e mesmo o desfecho fora algumas variações mínimas’ (Andrade, 1999, p.67).

Gomes realiza essa operação investindo num atravessamento da realidade e da ficção, através da montagem, convocando o espectador a uma abertura para que ele possa articular os elementos do filme, realizando suas próprias conexões: “tem que ser o espectador a articular as coisas. Ele pode crer

¹⁸ ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976. p.158. (Nota do autor).

ou não crer. E ele tem o direito a não crer. Pra mim, era importante explicar isso no início” (Gomes, 2015).

No entanto, essas cenas não nos conduzem a uma percepção da realidade, pelo contrário, elas lançam a camada ficcional do filme, ao representar, por exemplo, os profissionais do cinema em busca do diretor, compartilhando o mesmo cenário dos trabalhadores procurando os ninhos dos insetos. Operários – apicultores e cineastas –, ambos preocupados com seus postos de trabalho, ameaçados pela crise, que assola também o cinema português.



Figura 8 – Frames do filme O inquieto, prólogo

As cenas dos bastidores atravessam o espaço-tempo das vespas, criando uma nova camada no filme. Se antes era possível suspeitar que os relatos eram documentados, agora, desconfiados, não identificamos mais a verdade. Os integrantes da equipe tornam-se também atores de si mesmos, afastados de qualquer noção de pureza – seja ela própria da realidade ou da ficção.

Evocamos Jacques Rancière para pensar, através do regime estético das artes, em que a divisão entre realidade e ficção é suspensa e o que emerge é o encontro entre a verdade do acontecimento e a invenção ficcional: “Segundo a lógica própria do regime estético, essa forma/investigação abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e dos acontecimentos reais” (Rancière, 2012, p.140). Aqui, a imagem passa a ser ela mesma *acontecimento*, reescrevendo nos espaços sobre os quais ela se debruça – o que reforça o olhar para as operações de

montagem realizadas pelo filme como gestos que são também produtores e não apenas representativos.

Ao aproximar e partilhar as experiências entre cineastas, apicultores e funcionários do estaleiro pela iminência da perda do emprego, o filme estabelece, não só, seu compromisso com as problemáticas resultantes do cenário de crise, mas amplia a questão para a repercussão no próprio fazer artístico. Seguindo a lógica gramatical do dicionário, crise é sinônimo de escassez, e essa situação não é novidade para o cinema português, acostumado aos poucos incentivos financeiros oferecidos pelo Estado. Em 2012, Portugal já estava mergulhado na crise econômica, iniciada no mundo anteriormente. Foi o ano em que o governo português destituiu o Ministério da Cultura e congelou os fundos de financiamento do ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual), dificultando a realização de filmes nacionais a partir de recursos estatais. Foi considerado, por alguns produtores cinematográficos, como o “ano zero” – período sem nenhum apoio a produções nacionais – no cinema português. Paradoxalmente, foi um momento de importante visibilidade internacional e de premiações para Miguel Gomes e outros cineastas portugueses, utilizando a crise como instrumento cinematográfico¹⁹.

Essas referências estão expostas na cena do filme *O inquieto*, já citada, da equipe soterrada na areia. O diretor relaciona a sua fuga ao possível comprometimento da lei 55/2012²⁰ – do cinema e do audiovisual – instituída para definir as ações do Estado no quadro de fomento, garantindo um mínimo de investimento nas produções nacionais, de forma anual. Caberia identificar uma certa ironia de Gomes, nesse sentido, ao mencionar a lei do cinema no momento em que parte da equipe está *mergulhada até o pescoço* (em referência a cena ilustrada pela figura 6 deste texto) sob o julgamento dos produtores do filme, já que a obra só pôde ser realizada em sua grandiosidade²¹ por uma parceria estrangeira com França, Alemanha e Suíça. Sem uma coprodução internacional, a

¹⁹ Dedicamos o capítulo 2 para o aprofundamento da questão.

²⁰ A Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro “estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais”. Disponível em: <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/174871/details/maximized>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

²¹ O filme contou com um orçamento de 2,7 milhões de euros, disponibilizados por uma coprodução entre Portugal, França e Alemanha. Fonte: <https://www.dn.pt/artes/cinema/primeiro-filme-de-as-mil-e-uma-noites-estreiase-a-27-de-agosto-4631968.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

obra não teria financiamento em solo nacional, nos moldes de uma grande produção.

O exercício metalinguístico e autorreflexivo da cena nos serve a um questionamento da atividade cinematográfica e dos limites impostos pela indústria do audiovisual partindo da indagação inicial do diretor ao realizar sua fuga: “como realizar um filme cheio de histórias maravilhosas dentro das limitações do cinema português?” (Gomes, 2015). O filme nos coloca, a partir do prólogo, uma questão importante: a denúncia de que é preciso pensar o cinema lusitano sob o ponto de vista de uma atividade laborativa agonizante – afundada em uma incapacidade de se produzir sozinha, dependente da ajuda financeira internacional, assim como os vários setores da economia do país. A construção naval é um exemplo dessa dependência, que a partir do processo de privatização dos estaleiros de Viana do Castelo, extintos a partir de 2014, deixou vários trabalhadores desempregados. O prólogo também revela a situação crítica dos apicultores, impossibilitados de trabalhar por não poderem competir manualmente com uma invenção maquínica – a arma de queimar ninhos – pois suas atribuições de manejo já não são suficientes para dizimar as vespas da região. Assim, o realizador foge por se considerar incapaz de articular a realidade do país com a fantasia ficcional, sugerindo aos produtores do filme uma história maravilhosa no intuito de não ser executado.

O recurso cinematográfico da metalinguagem é contemporâneo à invenção do cinema e amplamente explorado por muitos cineastas. O que nos convoca para esse aspecto no filme de Gomes é aprofundar o questionamento sobre a exposição do que é velado, o por trás das câmeras – característica central da metalinguagem. Mas, aqui, cabe uma indagação inversa: o que o filme não revela ao partilhar conosco parte do processo fílmico? Para Jean-Louis Comolli, o cinema está sempre trabalhando em duas vertentes – a visível e a não visível – visto que há sempre um dentro e um fora de campo.

Esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo. É tudo isso que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como o que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo

(Comolli, 2008, p.83).

Nesse caso, o fora de campo foi incorporado à cena, tornando-se visível num exercício de autoquestionamento do universo laborativo atual, que já estava sendo questionado: a falta de empregos devido à crise no país, atingindo também o cinema português.

Julio Bressane, cineasta brasileiro, opta por iniciar *Brás Cubas* (1985)²² num caminho parecido. Um homem, representando o realizador do filme, segura o fio de um microfone e o faz descer a um esqueleto humano dizendo “necrofone”, intensificando, assim, a autorreflexividade do cinema (seu bordão “isto é cinema!”²³ tornou-se bem conhecido no meio). No decorrer de alguns minutos os ângulos são alterados e invertidos, mas a cena do microfone deslizando por cima do esqueleto se repete. O possível narrador perpassa todos os membros humanos, dos orifícios aos ossos das pernas, como se cada parte do defunto falasse a mesma coisa através daquele instrumento sonoro. O microfone reverbera a voz do narrador defunto ao mesmo tempo em que é a voz do diretor da película.



Figura 9 – Frames do filme *Brás Cubas*

Assim como Gomes, Bressane direciona o olhar do espectador através da sua presença. Não importa se real (o homem do microfone não é o Bressane) ou fictícia (representada), porque estamos numa ilusão cinematográfica. Os meios servem ao filme para criar a ilusão, marcando o próprio fazer cinematográfico,

²² O filme *Brás Cubas* é uma transcrição do romance clássico, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Na narrativa cinematográfica, o esqueleto de um homem conta para si mesmo como foi a sua passagem pela terra, lembrando os fatos mais curiosos de sua existência.

²³ “Isto é cinema”, proclamava outrora Georges Altmann, na capa de um livro consagrado à glorificação do cinema mudo, de *Pastor de almas* [*The Pilgrim*, de Charlie Chaplin], *O velho e o novo/A linha geral*. (Bazin, 1991, p.84).

indicando o que está por vir. No filme *Brás Cubas*, o cinema dá voz ao morto. No filme *As mil e uma noites*, a narradora fala para não morrer.

No último episódio da série – *O encantado* – Gomes reaparece em cena, representando a pessoa que levará Xerazade (Alfaiate) de volta ao palácio do reino, onde ela reside com o esposo Xariar (Amar Bounachada). A cena se inicia numa cabine de uma roda gigante – na *Grande Roue de Marseille* –, onde a rainha e seu pai, o Grão Vizir (Américo Silva), conversam sobre a dificuldade da moça em continuar sua missão: distrair o esposo contando histórias divertidas para escapar da morte. Na cena seguinte, assistimos a um letreiro em contagem regressiva, enquanto o homem que fuma (Miguel Gomes) – como foi nomeado pelos créditos finais do filme – se aproxima da roda. Na sequência, vemos Xerazade (Alfaiate) carregada por quatro homens, a caminho do palácio, ao som da música *Fala*, do grupo *Secos e Molhados*. A rainha, resignada, retorna ao seu objetivo de contar histórias ao rei, e é o diretor do filme que providencia o seu regresso. Sem histórias não há filme possível. Nos parece que a música *Fala* é escolhida propositalmente para esse momento, em que Xerazade (Alfaiate) está vivenciando uma crise criativa, em que a voz é sua única possibilidade de existência. Não à toa, a maior parte dos relatos desse episódio são descritos em tela se sobrepondo as narrações da rainha, aquela que pretende salvar não só as virgens de Bagdá, mas o diretor e sua equipe da execução.

O Brasil de *Brás Cubas* (filme) também vivia um momento de crise econômica. Estávamos na década de 80 quando o filme de Bressane foi produzido, passando por uma forte estagnação financeira que atingiu também o cinema. Coincidentemente os dois cineastas optam por utilizar os recursos cinematográficos em sua construção em momentos de crise, sublinhando a persistência da sétima arte. Não pretendemos, com isso, comparar o valor arrecado para a produção das duas obras, mas investir na possibilidade da arte se inventar em tempos difíceis.

Bressane também não nomeia seu filme como uma adaptação da obra literária, preferindo chamar seu trabalho de *transcrição*, termo cunhado por Haroldo de Campos (Campos, 2010). Faz sentido se levarmos em consideração que o diretor não acredita, inclusive, ser possível traduzir a literatura para o cinema.

[...] criou-se uma relação, uma associação entre literatura e cinema de uma maneira incompleta, insatisfatória: como tradução. De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem a literatura, foi apenas como enredo, não é? É aí que começa a se colocar a questão da tradução, que é ainda uma terra incógnita. [...] Mas como é que você poderia realmente criar essa relação de tradução, essa relação importante? Essa é a dificuldade, essa complexidade, é que é o desafio (Bressane em Cinemais, 1997, p.09-10).

Nesse sentido, a opção por partir do livro, nos dois casos, seria uma releitura, uma reescritura, uma *recriação* (termo haroldiano) – , amparados pela liberdade da linguagem audiovisual. E o desafio é criar uma obra que não permita comparação. Nesse caso, o uso dos meios cinematográficos na construção fílmica marca a presença criativa do cinema, oferecendo uma nova camada que dificulta a comparação literatura/cinema.

Esse exercício metalinguístico foi explorado por Gomes em outras obras, como na cena final do filme *Aquele querido mês de agosto* (2008). O longa percorre quatro aldeias de Portugal, onde são realizadas festividades tradicionais durante o verão, acompanhando histórias amorosas da banda de baile *Estrelas do Alva*. É também uma recriação ficcional, tendo algumas cenas documentadas.

No final do filme assistimos imagens de equipamentos de filmagem inseridos numa floresta através de planos curtos em sequência ouvindo o piar dos pássaros. Um tripé sem câmera fixado na mata antecede a imagem de um microfone *boom* captando o som da mata. O diretor Miguel Gomes aparece em cena pedindo explicações ao técnico de som Vasco Pimentel sobre sons inexistentes nas cenas captadas: “há sons fantasmas” em alguns planos, “há sons que não estavam lá. [...] Como é possível haver sons que não estão lá?”. Pimentel responde que tecnicamente não é possível, mas que os sons só aparecem para ele porque ele os quer tanto, que vai atrás dos sons e eles retornam ao seu encontro.

A discussão se estende aos outros membros da equipe, enquanto eles estão sendo creditados na medida em que aparecem na tela. Gomes diz: “não há canções na serra. Você sabe disso. Aqui, por exemplo, não há nada”. E, de repente, ouvimos uma canção. Assim, numa exposição metalinguística, o filme afirma o tipo de invenção que o cinema permite, ao incluir o som da música *Adeus amigo*²⁴ na cena da floresta, descrita acima. Não há garantias de verdade no cinema. O que

²⁴ Canção popular portuguesa, composta por Tony Carreira. A música faz alusão ao mês de agosto como um amigo querido.

Gomes e Bressane demonstram nos exemplos acima é a possibilidade criativa de questionar o cinema através do próprio cinema.

Ao final de *Aquele querido mês de agosto*, diretor e técnico de som saem de quadro, mas continuamos ouvindo o sussurro da conversa dos dois, em que o realizador explica ao técnico de som que o controle do *set* é do diretor e que depois é possível fazer o “resto”, ou seja, na pós-produção. Eis a magia da montagem. Só a montagem²⁵, propriamente dita, permite inserir sons onde não existe nada.

As relações apresentadas, aqui, através da escritura inicial do filme *O inquieto*, nos direcionam à introdução da narradora Xerazade (Alfaiate), aquela que pretende salvar não só as virgens de Bagdá, mas Gomes e sua equipe da execução.

1.3

E se os animais falassem...

As histórias e os personagens dos filmes são os mais variados possíveis: o homem representando um gênio do vento que perturba Xerazade, o sindicalista desempregado que promove um banho de mar para receber a sorte do início do ano; a jovem que provoca incêndios por estar apaixonada, o *exterminador* de vespas – que inventou uma arma para queimar ninhos e combater o avanço de uma praga asiática.

Também é notória a presença dos animais na trilogia: o galo que canta durante toda a madrugada para anunciar um incêndio, a vaca de papelão que faz uma revelação em um julgamento em praça pública, o concurso de canto dos pássaros tentilhões, a baleia explosiva e o cachorro que brinca com seu sócia fantasma. O protagonismo dos animais é visível nos contos do livro e, na trilogia, eles ganham protagonismo, em sua maioria, pela fala.

O *galo madrugador* é o personagem do primeiro filme da série – *O inquieto* – e nos servirá, aqui, como exemplo de análise. O relato se inicia com a imagem do bicho gravatado na gaiola, num movimento lento de aproximação da câmera em *zoom*, permeada por uma música soturna do relato anterior.

²⁵ Uso o termo montagem me referindo à edição cinematográfica, em que é possível alterar imagens e sons, inserindo-as ou descartando-as.



Figura 10 – Frame do filme O inquieto, cena do galo madrugador

O galo é julgado em tribunal fictício, no quintal onde reside, por cantar durante toda a madrugada, perturbando o sono dos vizinhos, na iminência de ser condenado à morte. Ao cantar, a ave anuncia os constantes incêndios provocados por uma jovem apaixonada com o objetivo de ocupar as noites da bombeira, namorada de seu amado, de quem a incendiária sente ciúmes. Apenas um juiz de Resende – onde ocorrem os incêndios – entende a língua dos bichos, Luís (Luís Loureiro), que preside o tribunal na presença de Fernanda (Fernanda Loureiro) – a dona do galo – e de alguns moradores da região. O galo é testemunha do caso, tornando-se o único revelador do mistério que a polícia não consegue desvendar. A fala é dada ao bicho lhe trazendo o poder da revelação por ter o “dom de prever grandes desgraças” (O inquieto, 2015). Esse dom é atribuído ao animal pela “faculdade quase divina” da imaginação, na qual o filme se propõe a investir, visto que, em realidade, o bicho não poderia falar ou não seria possível traduzir o cantar do galo para língua humana. Para o poeta francês Charles Baudelaire, a imaginação:

[...] é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secreta das coisas, as correspondências e as analogias. As honrarias e as funções que ele [Edgar Poe] confere a esta faculdade lhe dão um valor tal (ao menos quando se compreende bem o pensamento do autor), que um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto (Poe em Baudelaire, 2012, p.8).

Dessa forma, Baudelaire aproxima o sábio do poeta, conferindo o pensamento da imaginação a todo artista. Na esteira dessa reflexão, Didi-Huberman acredita que a imaginação seria capaz de relacionar “coisas íntimas” e “secretas” sem associação, a priori, possibilitando novas correspondências e analogias, intermináveis ao seu tempo pelo poder da montagem:

Imaginação: palavra perigosa, se de fato o é (como já a palavra imagem o era). Mas repetamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por mais desconcertante que seja, nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um conhecimento transversal, graças ao seu poder intrínseco de montagem, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir... (Didi-Huberman, 2013, p.13).

Nesse caso, a imaginação possibilita ao espectador um esforço maior de análise, visto que as relações (*íntimas e secretas*) não são oferecidas ao espectador sem que ele tenha que elaborá-las.

O galo é um dos símbolos de Portugal, conhecido por uma história lendária ocorrida na cidade de Barcelos²⁶, no norte do país. Existem diversas versões da lenda, mas a oficial pela Câmara da cidade conta que a população estava alarmada por um crime ocorrido, durante o período medieval, que ninguém conseguia revelar. Os moradores da cidade suspeitaram de um peregrino galego (da região da Galícia, na Espanha) a caminho de Santiago de Compostela para cumprir uma promessa, sendo condenado à forca por isso. Alegando inocência, o homem pediu que fosse levado ao juiz. No encontro, enquanto o juiz jantava com amigos, ele reafirmou não haver cometido nenhum crime e, perante as risadas dos presentes, o jovem apontou para um frango assado na mesa do banquete e disse: “*É tão certo eu estar inocente, como certo é esse galo cantar quando me enforcarem*”. Quando o homem estava para ser enforcado, o galo cantou, diante da descrença de todos. O juiz foi à forca para evitar a injustiça e chegou a tempo de ver o rapaz sobreviver por conta de um nó mal feito na corda. Solto e inocentado, o galego voltou anos depois e construiu o Cruzeiro do Senhor do Galo, em louvor a Virgem

²⁶ Barcelos é conhecida também por ser uma das paradas do tradicional percurso de Santiago de Compostela.

Maria e a São Tiago. A lenda ainda inspirou a criação do famoso *Galo do tempo*, que muda de cor indicando mudanças climáticas.

O galo também é considerado o símbolo de Portugal por ser tradicionalmente associado a virtudes e a coisas positivas. É possível encontrá-lo em muitas fachadas de igrejas seculares no país. Historicamente, a sombra e o escuro representavam o mal nos séculos passados, enquanto o dia e o nascer do sol estavam relacionados à vitória do bem, da luz sobre a escuridão. O canto do galo representa a vitória do bem sobre o mal porque ele anuncia um novo dia. O *galo madrugador* do filme *O inquieto* canta durante a noite, um indício de que as coisas não vão bem, invertendo a lógica de bons agouros do animal cantador.

Na tradição chinesa, o galo está associado ao conceito de *Yang*, representando o calor, a luz e a vida do universo – daí o *Yang* ser também caracterizado por um galo. Na simbologia cristã, o galo indica a (nova) luz e o nascimento de Cristo (daí a famosa Missa do Galo de meia-noite), substituindo a celebração celta dos cultos ao Deus Sol. A lenda conta que a única vez que um galo cantou à meia-noite foi no nascimento de Jesus.

Nesse sentido, a presença do animal no relato faz alusão, metaforicamente, à dicotomia entre o bem e o mal, entre o claro e o escuro, questionando o tão tradicional conceito cristão. O relato *As lágrimas da juíza* do segundo filme (*O desolado*) se inicia numa noite fictícia de três luas, mostrando o sistema solar, três luas e o pôr do sol, ou seja, a presença do dia e da noite dividindo a mesma imagem.

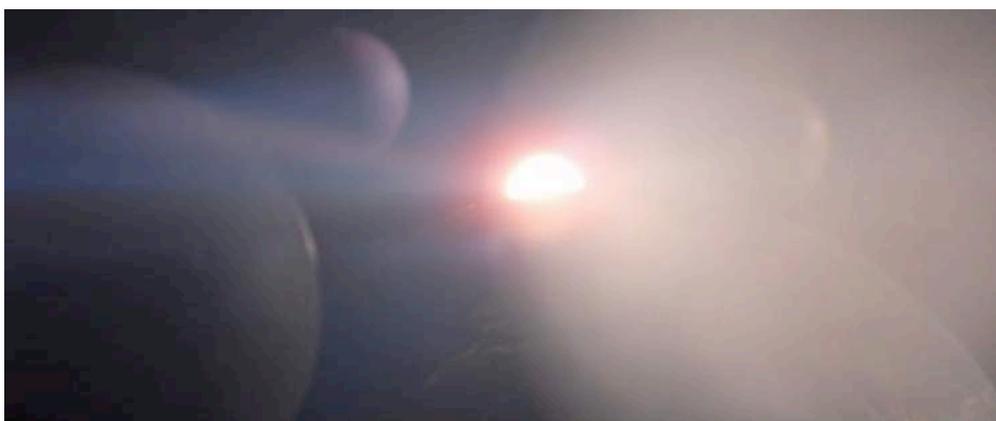


Figura 11 – Frame do filme *O desolado*, início do relato *As lágrimas da juíza*

A sequência do relato se desenrola numa conversa ao telefone entre uma mãe e uma filha sobre a primeira noite de sexo da jovem. Para agradecer o

namorado, a moça decide fazer um bolo mármore enquanto ele dorme e escuta atentamente a receita do doce ditado pela mãe por telefone. No final da indicação, a mãe lhe dá um aviso em tom de ameaça: “se não conseguir executar essa receita de bolo mármore²⁷, vai acordar negra”, o que ocorre de fato, depois da longa sequência do tribunal presidida pela mãe, a juíza (Luíza Cruz), em praça pública.

A alegoria criada na cena supõe que a mudança da cor da mulher é a consequência de algo ter dado errado. Tanto o bolo quanto a menina escureceram. A cor negra, nesse caso, significando a noite, o lado sombrio da vida. Ao mesmo tempo, podemos pensar nessa alegoria a partir da concepção biológica ocidental que afirmava haver diferenças raciais entre brancos e negros, e que remontava mais especificamente à história da colonização portuguesa, onde residiram durante muitos anos colonizadores e colonizados, em sua maior parte, negros oriundos de países africanos, como Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau.

O que nos interessa, aqui, é pensar no sentido dessa dualidade (branco/negro) utilizado na cena em relação a outros elementos do filme (a simbologia do Galo, por exemplo). O *galo madrugador* anuncia a tragédia – os incêndios na região – e a menina que muda de cor revela a receita que deu errado. E que receita seria essa? A do próprio país, mergulhado na dívida externa, frustrado com o passado de grande colonizador, um passado que nunca deixou de existir como desejo de futuro. Mesmo tendo perdido todas as suas colônias, Portugal ainda obtém o status de ter sido a primeira potência colonizadora do continente europeu. Parece haver no país uma negociação eternamente pendente entre o passado e o presente, ligada a uma antiga realidade de êxito imperialista ainda não totalmente superada, como acredita o filósofo português Eduardo Lourenço, à esteira do pensamento de um dos principais representantes do saudosismo, o poeta português Teixeira de Pascoaes.

Mais importante que ter sido ou ter tido Império, mais decisivo que haver usufruído riquezas mortas, ou até ter sido actores de uma gesta científica que podíamos ter tido num grau e esplendor que não tivemos, é para Pascoaes o haver interiorizado como alma da nossa alma o sentimento obscuro mas iluminante dessa visão positiva da vida como sonho que se sabe sonho mas que

²⁷ O bolo mármore é feito com duas massas, uma branca e outra de chocolate ou outra cor (como morango, por exemplo) que se juntam na forma, antes de colocar no forno, mas sem misturar totalmente, ficando as fatias com o aspecto de placas de mármore.

no interior desse sentimento se recupera como criadora saudade, desejo de um Desejo que jamais tomará a forma de uma possessão idolátrica, subtraindo-nos assim, de raiz, à tentação moderna por excelência, a de Fausto: saber, poder para reinar sobre a Natureza e os Outros. É nesse sentido que Pascoaes nos outorga e se outorga o estatuto de Povo-Saudoso, quer dizer, de povo que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa da vida (Lourenço, 1972, p.101).

Propomos uma metáfora do galo no filme pensando no poder da fala, ou melhor, a quem é dado esse poder. Gomes já havia utilizado um animal para testemunhar desventuras humanas em *Tabu* (2012), seu longa anterior. Um crocodilo aparece no início da história como um animal predador e reaparece durante a segunda parte do filme sob os cuidados de uma milionária que encontra o bicho fugidio na casa do amante. O crocodilo, presa humana e, ao mesmo tempo, animal devorador, é a única testemunha do adultério, mas, nesse caso, não lhe é dado o poder da fala, porque:

[...] um crocodilo não pode efetivamente comunicar seu testemunho. Mas, sendo sua presença intransitiva o que perdura, explicita-se a condição frágil e precível de todo trabalho de memória subjetiva: o verdadeiro triunfo é o da memória da natureza em sua incomunicabilidade, ao menos como se afigura ao nosso renitente antropocentrismo (da Silva, 2015, p.32).

Essa metáfora nos serve, aqui, para fazer uma divagação: se os bichos pudessem falar, quais segredos seriam desvendados ou que desgraças eles poderiam prever no lugar dos homens? O que os animais teriam para nos contar sobre aquele ano infeliz? Apesar dos animais não serem os protagonistas do filme *As mil e uma noites*, eles partilham, em alguns momentos, a dura missão de Xerazade de narrar contos quase impossíveis de acreditar, casos extraordinários daquele período tão difícil em Portugal. Uma partilha que poderia oferecer um descanso à incansável princesa.

1.4

Sendo assim, só nos resta fabular

No segundo relato do filme *O desolado*, nomeado como *As lágrimas da juíza*, assistimos a um tribunal em praça pública, numa espécie de anfiteatro grego. O julgamento se inicia com o caso aparentemente simples, da locatária que colocou à venda os móveis do apartamento onde residia, sem a permissão do proprietário. No entanto, a infração vai se desenrolando em outros casos mais complexos, numa espécie de telefone sem fio, em que uma transgressão se desdobra em outras e, assim, sucessivamente.

A maioria dos casos são surrealistas, como a vaca em forma de cartão que retorna de um atropelamento para contar sobre o seu sequestro. A ambulância que a atropelou não pôde, por isso, chegar ao seu destino e socorrer o menino que levou um tiro do irmão mais novo, levando-o a óbito. A vaca pede licença à juíza para contar o seu caso ao gênio da lâmpada e faz revelações de uma oliveira também falante que disserta sobre os maus tratos de *homens maus*. Segundo Gomes, todos esses crimes aconteceram, ou seja, estamos diante de situações surrealistas no próprio cotidiano dos portugueses, naquele momento crítico. E percebemos essas semelhanças entre realidade e ficção nos textos roteirizados pelos jornalistas, apresentados no site do projeto.

São relatos, em sua maior parte, de pessoas comuns. A questão da minoria, dos pobres, é representada aqui pela função fabuladora que inclui no real o falso, como potência, traçando comunidades por vir (no sentido de Agamben), embaralhando ritmos de vida e gestos de adaptação ao mundo, questionando os papéis habituais ao retirar a força de suas inscrições no real e lançar-lhes de volta ao desafio da fabulação.

A fabulação é um artifício mobilizador para o questionamento sobre o estatuto discursivo da “verdade” atribuído a parcelas específicas da sociedade. Gilles Deleuze é um teórico importante na abordagem dos processos de fabulação. Para o filósofo, indo além de Bergson²⁸, a função fabuladora não constitui apenas contornos estéticos, mas também éticos e políticos. Assim, o

²⁸ Para Hérni Bergson, filósofo alemão, a fabulação é criadora tanto de espíritos e seres imagináveis, quanto de mitologias, novelas e dramas. A fabulação seria um efeito da religião e, por isso, a função dela é nos prevenir “de certos perigos da atividade intelectual sem prejudicar o futuro da inteligência” (Bergson, 2005, p.91).

autor é capaz de ser um “agente coletivo” do povo mesmo estando distante dele, imerso em sua solidão, o que ainda mais o capacita. Essa fundamentação é ainda mais potente no cinema, por reunir “condições coletivas”, como descreve o filósofo:

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não “fictícias” por si próprias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos* (Deleuze, 2007, p.264, grifos do autor).

Nesse caso, Gomes incorpora a fabulação como um gesto de invenção, questionando os limites entre real e ficção, o lugar onde começa um e termina o outro. Se é a partir da estética do filme que podemos perceber esse atravessamento, a performance das vidas *vividas e imaginadas* é um elemento fundamental nesse caminho. André Brasil acredita que:

Ficcionalizar a errância de vidas ordinárias, seria menos torná-las “comunicáveis” sob este ou aquele modo de narrativa, do que nos colocar diante da demanda de reordenação do espaço sensível: como se a cena que pudesse abrigar os personagens ainda não existisse e precisasse deste encontro entre filme e real para se criar (Brasil, 2011, p.14).

As questões políticas seriam, então, construídas no filme a partir do ato de fabular, possibilitando compreender que essa questão atravessa a leitura e ajuda olhar para os gestos realizados pela obra e para suas propostas estéticas com alguns questionamentos: tais formas são capazes de desestabilizar o que está posto, de perturbar uma determinada cena, de estabelecer o *dissenso* e de produzir novos ajustes para pensar a vida naquele momento do país? Esperamos que esse trabalho possa contribuir para potencializar essas indagações sobre os filmes.

Em uma das cenas do julgamento, pessoas mascaradas prestam depoimento, assumindo a autoria de uma série de furtos que cometeram. Os mascarados são chamados pela juíza de *caretos*, fazendo alusão às máscaras usadas nas festas tradicionais de Trás-os-Montes, próprias do Ciclo de Inverno.

Em 1976, Noémia Delgado dirigiu um documentário abordando a preparação e o desenrolar desses rituais seculares, num retorno ao mundo rural. O filme chama-se *Máscaras* e é uma das obras representativas do Novo Cinema português, inspirado, em grande parte, pelo neorrealismo italiano e a nova vaga francesa, referência também à formação cinematográfica do autor. Gomes utilizou trechos do documentário de Noémia em *Redemption*, media-metragem do diretor de 2013, composto por quatro cartas ficcionais de políticos europeus ilustradas apenas por imagens de arquivo, sendo construído, assim, na ilha de edição. Interessante ressaltar, com isso, o resgate do imaginário rural, em suas obras, tão característico na vida dos portugueses, e o papel da montagem na cinematografia do diretor.

A alegoria da cena do tribunal nos remete à Grécia Antiga, onde encontros e julgamentos eram realizados no espaço público, como nas ágoras – símbolo da democracia direta –, onde os cidadãos tinham voz e direito ao voto. Em *O desolado*, o julgamento acontece num anfiteatro ao ar livre, cuja construção é aparentemente antiga e já decadente, em um paralelo com a situação atual do país e suas misérias, presente também na fala dos acusados.

Essa proposta é identificada nesse relato por uma montagem tecnicamente uniforme, sem efeitos de transição, privilegiando o corte seco, estrutura operacional presente em quase todo o filme. Não existe efeito de transição nem na cena da recordação da vaca, comum nos *flashbacks*. Toda a cena do tribunal é montada em corte seco, priorizando os planos fechados. Vale sublinhar que Gomes só utiliza efeitos mais sofisticados como o *wipe* circular no primeiro relato do filme, no vagar de Chico Chapas (Chico Chapas) pelo campo, marcando não um corte de transição, mas direcionando o nosso olhar para parte do quadro ou destacando o ponto de vista do personagem. Para o filósofo francês Didi-Huberman:

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a *memória na história* (Didi-Huberman, 2012, p.213).

Para o cineasta Jean-Luc Godard, a montagem é uma especificidade do cinema, o que o diferencia da pintura e do romance. É a sua originalidade, “montando, quero dizer algo muito maior. Na edição, finalmente nos sentimos seguros. É o momento que me parece único no mundo” (Godard, 1980, p.02, tradução nossa).

Saltamos para a última história do filme – *O banho dos magníficos* – em que o sindicalista e professor de natação Luis (Adriano Luz) – também representado no primeiro relato como um dos membros do governo – é agora o personagem principal. Luis (Luz) sofre de um problema cardíaco e aparece no hospital representado no interior de uma baleia – onde ele caminha lentamente, desviando de peixes mortos no chão encharcado de água, com uma tocha acesa na mão para iluminar o caminho. As luzes do ambiente piscam indicando a ameaça constante de queda na energia elétrica, revelando um lugar nojento, fétido e escuro, “*mas estranho do que ficção*”. O polvo estirado na maca – onde o sindicalista irá se sentar para receber seu atendimento hospitalar – nos remete a um pequeno humano falecido. Na maca, ele questiona a doutora se ela acha o lugar “*normal*” ou se ali existem “*condições para tratar os doentes?*”.

A mesma baleia aparece em outra imagem atolada na praia, interditando o banho de mar que Luis (Luz) almeja para a passagem de ano. Luis (Luz) reconhece o mamífero da sua visita à médica. Ao se aproximar da baleia, ela explode. Segundos depois, entendemos, pela narração do sindicalista, que tudo que se passou era apenas um *sonho bizarro*.



Figura 12 – Frame do filme O inquieto, Luiz (Luz) sendo atendido dentro da baleia



Figura 13 – Frames do filme O inquieto, Luiz (Luz) e a explosão da baleia

Aqui, nos aproximamos da ideia de Peter Pál Pelbart ao pensar a figura do *esgotado* de Deleuze²⁹ – texto escrito depois da queda do Muro de Berlim – a partir da interpretação de François Zourabichvili sobre a dimensão política do livro³⁰. Assim, para Pelbart:

Em certo sentido, com o Muro desmoronou um modo de pensar o possível no domínio político. Foi varrido o possível *dado de antemão*, idealmente – as utopias, as ideologias, projetos de outro mundo. [...] O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade tornando-se coextensivo à realidade na sua produtividade própria. O possível se alarga em direção a um campo – o campo de possíveis. Como abrir um campo de possíveis? Não serão os momentos de insurreição ou revolução precisamente aqueles que deixam entrever a fulguração de um campo de possíveis? Inverte-se assim a relação entre o acontecimento e o possível. Não é mais o possível que dá lugar ao acontecimento, mas o acontecimento que cria um possível – assim como a crise não era um resultado de um processo, mas o acontecimento a partir do qual um processo podia desencadear-se (Pelbart, 2013, p.44).

Se é através dos personagens do filme que vemos acontecimentos *impossíveis* na escritura do real, seria também a partir deles que poderíamos supor alguma possibilidade de transformação, de crença no futuro através do próprio impossível. Luis (Luz) acredita que o banho de mar trará mais sorte para o próximo ano e reivindica ajuda financeira aos comerciantes:

Como de costume, precisamos da vossa ajuda para pagar as despesas. Estou convencido que o banho do dia um não representa um capricho de pândegos nem um ritual supérfluo. Representa a esperança que todos merecem ter para enfrentar as misérias de mais um ano que aí vem (O inquieto, 2015).

²⁹ Referente ao livro *Sobre o teatro: Um manifesto de menos / O esgotado*, de Gilles Deleuze.

³⁰ *Ibidem*.

Nesse sentido, vemos no personagem do sindicalista uma esperança de melhoria, ou uma crença de que o ano que virá não “*será tão ruim quanto o que já passou*”. O cinema abre, dessa maneira, um campo das possibilidades, contemplando a efetivação de outros mundos possíveis, de mundos que estavam apenas no campo do imaginário. Ele não seria, então, capaz de produzir utopias? Rancière acredita que:

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, [...] É também o que se acumula e se sedimenta dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera. [...] O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. [...] Mas o cinema é também utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade (Rancière, 2012. p.14).

Se é na administração das vidas pelos poderes públicos (nesse caso, a Troika, o julgamento do galo e o hospital) que os filmes se inscrevem, nos aproximamos também do pensamento de Michel Foucault para refletirmos sobre a *biopolítica*. Como forma de resistência, a arte seria uma maneira de se contrapor ao *biopoder*, que não atua do exterior, mas se exerce no corpo:

A vida, os direitos sobre ela, sobre o corpo, a felicidade, o ser vivo, se transformaram no foco das lutas políticas, das resistências: o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível (Foucault, 1988, p.158).

O sindicalista não recebe o dinheiro para bancar as despesas do fim do ano. Ainda assim, o banho no mar acontece na manhã seguinte ao *réveillon* – representados por fogos de artifício ao som de um rock pesado, vociferada pela música *Chaos is my life*³¹ da banda de punk rock escocesa *The exploited*. A letra da canção descreve o caos da vida sem dinheiro, sem emprego e sem futuro. A partir de uma imagem aérea do mar, vemos as palavras *Bye Bye* escritas na areia. O *banho dos magníficos* ocorre em silêncio. Ouvimos apenas a narração da carta de Luis (Luz) para sua médica, no final da cena, com votos de um bom ano.

³¹ Tradução do título: Caos é a minha vida.

Acreditamos que há aqui uma construção de um gesto de resistência, de permanência, de afirmação de que a vida continua, apesar de tudo. Mas, confiamos que essa tarefa é possível sem a linearidade como fio condutor? Ou apostamos que Xerazade (Alfaiate) seria um veículo para esse encadeamento? Afinal, a narradora continuará contando suas histórias, porque se ela parar, morre e, conseqüentemente, o filme, e ainda estamos no primeiro capítulo.

2

Os escassos recursos do cinema português e seus devaneios

Mas, nestes tempos, far-se-á o elogio dos que, para escrever, se sentaram no chão nu, dos que se sentaram entre as pessoas humildes, dos que se sentaram entre os combatentes. Dos que contaram os infortúnios dos pequenos deste mundo, dos que contaram os grandes feitos destes combatentes, com arte, na nobre língua outrora reservada à glorificação dos reis.

Bertolt Brecht

2.1

Ócio em tempos de crise

Tomados pela ideia do cinema como uma criação artística, o que nos interessa, aqui, é examinar esta arte dentro do contexto político e econômico em que Portugal estava inserido no período de realização do filme *As mil e uma noites*. Para abordar essa questão, iniciamos este capítulo com um breve cenário da situação econômica mundial que antecedeu a crise europeia de 2010, também conhecida como “crise da *Zona Euro*”³².

A crise econômica portuguesa se iniciou como parte da crise geral do capitalismo³³, de 2008, quando o *Lehman Brothers* – um dos maiores bancos de investimento dos Estados Unidos – decretou falência devido aos empréstimos concedidos para compra de imóveis. Confiantes de que o mercado imobiliário continuaria em alta, os bancos americanos investiram mais do que podiam

³² A Zona Euro ou Área do Euro e informalmente conhecida como Eurozona refere-se a um grupo de 19 Estados-membros da União Europeia que adotaram oficialmente o euro como moeda. O Banco Central Europeu, sediado na Alemanha, é a entidade que regula toda a política monetária. Os membros da Zona Euro devem respeitar o Pacto de Estabilidade e Crescimento (PEC), acordado entre os países da União Europeia, mantendo o seu déficit público abaixo dos 3% do produto interno bruto (PIB) e a dívida pública em até 60% do PIB e ficam sujeitos a multa se não o fizerem. Fonte: https://www.bbc.com/portuguese/economia/011104_eurobce.shtml. Acesso em 15 jan. 2020.

³³ Sobre a crise financeira internacional de 2008 ver: “As transformações no sistema financeiro internacional”, obra organizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/ipea/livro_transformacoes_sitfinanceiro_vol01.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

hipotecas³⁴, amparados pela falta de regulamentação do mercado financeiro, facilitando o crédito. Mesmo quem estava desempregado e não tinha renda própria poderia ser aprovado pelo banco para receber um financiamento, a partir de um crédito de segunda linha, conhecido como “*subprime mortgages*” ou hipotecas de alto risco. O volume de financiamentos desse tipo foi enorme e muitos credores não tiveram como pagar os empréstimos, causando um *boom* imobiliário³⁵, com uma considerável desvalorização no mercado. Para o professor de política econômica internacional da escola suíça de negócios IMD, Carlos Braga, essa crise provou que – a exemplo da maior crise anterior (a de 1929) – a falta de regulamentação do mercado é muito perigosa porque “acreditou-se que as famílias não iriam abusar do crédito fácil e acreditou-se que os bancos não iriam abusar da falta de controle. Mas no final, vimos que esta era uma crença perigosa”, gerando a maior crise do sistema financeiro global em oito décadas (Braga, 2013). Houve grande retração no consumo, e, conseqüentemente, da lucratividade do sistema, ocasionando uma recessão com demissões em larga escala nos EUA.

Após a quebra do *Lehman Brothers* e de outras instituições financeiras, as bolsas ao redor do mundo despencaram, já que os investidores passaram a resgatar suas aplicações, desconfiados do mercado financeiro americano. As pessoas tiravam seus investimentos em banco e ações com receio de perder o dinheiro e os bancos não tinham como cobrir tantos saques. Tendo em vista que os Estados Unidos é uma referência no empréstimo de dinheiro a outros países, a crise se globalizou, chegando à Europa logo depois. A crise europeia foi agravada pelo desequilíbrio das finanças públicas devido aos gastos excessivos dos Estados, das famílias e das empresas com despesas maiores que as receitas e sem lastro de reservas, gerando um enorme endividamento.

³⁴ É o sistema habitual de financiamento imobiliário americano, em que a garantia da dívida é o próprio imóvel envolvido no negócio. Ou seja, se o comprador não pagar o empréstimo, o banco toma o imóvel dele.

³⁵ Também conhecido como bolha imobiliária. Os bancos oferecem empréstimos a juros baixos para o financiamento dos imóveis, atraindo consumidores e, com isso, geram um aumento da procura, fazendo o preço subir não pela valorização da área, mas porque mais pessoas estão procurando imóveis. Isso ocasionou - uma bolha, já que as pessoas financiavam imóveis a um preço muito acima do que valiam efetivamente. Quando os bancos elevaram a taxa de juros dos empréstimos, a maioria dos devedores não tinha como pagar e os bancos, por sua vez, não recebiam de acordo com suas necessidades para manter o sistema aquecido. Fonte: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2013/09/o-mundo-depois-da-crise-de-2008.html>. Acesso em: 27 jun. 2020.

Países financeiramente mais frágeis, como Grécia e Portugal, ou economias até então consideradas mais fortes, como Itália e Espanha, vinham, há anos, gastando mais do que conseguiam arrecadar, tornando quase impossível o pagamento ou o refinanciamento da dívida pública sem a ajuda de terceiros. No caso português, não houve um estouro de bolha imobiliária, mas uma perda de competitividade com queda nas tarifas de exportações de baixo valor da Ásia para a Europa. Além disso, o país tinha dificuldade de obter arrecadação necessária para arcar com os gastos públicos, já que enfrentava um baixo crescimento econômico. Os gastos do governo desde então foram relativamente altos, devido em parte a uma sucessão de projetos caros – especialmente de melhora no setor de transportes, tendo em vista o aumento da competitividade. Assim, quando estourou a crise financeira global, Portugal passou a enfrentar os resultados de uma grande dívida pública, que ficou cada vez mais difícil de ser financiada. Em função do alto endividamento e do baixo dinamismo da economia portuguesa, um déficit público de 8,6% do PIB, em 2010, foi considerado excessivo pelos mercados financeiros³⁶ (Gomes e Cintra, 2012, p.154).

A ajuda financeira para a maioria dos países mais afetados, como Grécia e Irlanda, por exemplo, veio de instituições europeias integrantes da *Troika* – Fundo Monetário Internacional, o Banco Central Europeu e a Comissão Europeia. Em Portugal, o governo acordou o empréstimo de setenta e oito milhões de euros em troca de medidas de austeridade e de um programa de privatizações para o país com redução dos gastos com educação, saúde e cultura, criando descontentamento por parte da população. A crise portuguesa durou cerca de 4 anos, totalizando um grande número de desempregados.

Esta breve introdução da situação econômica de Portugal à época, se faz fundamental para a compreensão do panorama mais claro sobre a história recente do cinema português. Devemos aqui começar por acentuar a dificuldade de alguns estudiosos e críticos de cinema em definir um leque maior de

³⁶ No dia 23 de abril de 2011, o Instituto Nacional de Estatísticas informou que o déficit público de Portugal para 2010 foi revisado para 9,1% do PIB, contra os 8,6% divulgados anteriormente. Para saber mais ver As transformações no sistema financeiro internacional / organizadores: Marcos Antonio Macedo Cintra, Keiti da Rocha Gomes - Brasília: Ipea, 2012. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/ipea/livro_transformacoes_sitfinanceiro_vol01.pdf. Acesso em: 15 Jan 2020.

especificidades da cinematografia portuguesa, uma vez que os cineastas estiveram basicamente preocupados - (ou ocupados) em retratar uma identidade cultural em seus filmes. Talvez, por isso, seja difícil destacar uma variedade de gêneros nos filmes portugueses até os anos 60. Ao mesmo tempo, esta talvez tenha sido a maior particularidade do seu cinema: pensar a nação, levando em consideração os limites impostos pela censura do governo salazarista. No entanto, a originalidade do cinema português não está na sua característica “nacionalista”, segundo o investigador português Tiago Baptista, visto que a maior parte da indústria cinematográfica, desde a sua origem, se situa numa ancoragem nacional:

Desde pelo menos a década de dez que muitas outras cinematografias na Europa também se tornaram progressivamente reconhecíveis enquanto parte de uma dada cultura nacional e muitas delas desenvolveram mesmo estilos distintos ou especializaram-se em determinados géneros cinematográficos. Embora seja difícil (ou mesmo improdutivo) avançar uma explicação global para um fenómeno tão complexo e abrangente, vale a pena notar que na maior parte dos casos isto aconteceu no contexto das diferentes respostas à hegemonia esmagadora dos filmes norte-americanos nos mercados nacionais europeus (Baptista, 2009, p.2).

A partir do chamado “cinema novo português”, a atenção por um reconhecimento nacional deu lugar a outro propósito, o de transformar e modernizar a cinematografia portuguesa. O objetivo dos cineastas, depois dos anos 60, se resumia em redefinir Portugal diante das telas. Surgiu a denominação do realizador-autor, potencializando o papel do diretor de cinema e de produtores independentes, que não estariam mais veiculados ou submetidos a retratar Portugal, segundo os olhares do governo – como era feito nos longos anos do domínio salazarista – aspirando, assim, a produção de um cinema mais criativo, não colocando a arte a serviço do Estado. Foi uma modificação estrutural, dando início ao *Novo cinema português*, permitindo o fortalecimento de antigos cineastas como o veterano Manoel de Oliveira e José Ernesto de Souza e o surgimento de uma nova geração de realizadores como António de Macedo, Fernando Lopes, Paulo Rocha, João César Monteiro e António Reis.

Assim, os cineastas foram se adaptando às regulamentações do cinema, que modificaram suas leis numa velocidade ímpar, em sintonia com a constante instabilidade econômica e política do país.

Perante a impossibilidade de prosseguirem a realização de filmes de fundo, os realizadores da nova geração recorreram a géneros de cinema alternativos para continuarem a exercer e a desenvolver a sua actividade. Como observa Luís de Pina, a nova geração desenvolveu-se técnica e artisticamente nos designados cinemas especializados, designadamente no documentário e no filme publicitário. Este “fenómeno curioso”, que permitiu “desenvolver um tipo de produção capaz de suportar as crises nas melhores condições”, foi “uma verdadeira escola de realizadores” (Pina em Cunha, 2013, p.148).

O termo “escola” foi utilizado para resumir a cinematografia de um país com “características limitadoras”, ainda que a maior produção dos filmes desse período tenha sido realizada no momento em que o cinema começava a se fundar na política dos subsídios estatais, entre 1960 e 1970³⁷. Nesse sentido, a escola portuguesa buscou compreender a “essência do país” e “os anseios de seus habitantes menos privilegiados” (Alpendre, 2020), a partir da força autoral de seus filmes, que colocavam o cinema português no cenário europeu e mundial, invisível, anteriormente, aos olhos do resto do continente. Essa abertura para o mundo foi fundamental para os acordos assinados na década de 70 com diversos países, viabilizando muitas coproduções internacionais e financiamentos de filmes nas antigas províncias portuguesas.

O período ditatorial de António de Oliveira Salazar se encerrou com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, dando início a reconstrução da democracia portuguesa e a muitas transformações no mercado cinematográfico, como, por exemplo, o fim da censura salazarista. Na ocasião, milhares de pessoas ocuparam as ruas para comemorar o fim da ditadura e distribuir cravos – símbolo da liberdade – aos soldados rebeldes em forma de agradecimento. Dentre os ocupantes estava o cineasta brasileiro Glauber Rocha, entrevistando populares nas ruas para o documentário *As armas e o povo* (1975), realizado e produzido por ele e pelo coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica.

Contraditoriamente, três anos antes, em dezembro de 1971, ainda na ditadura, é publicada a Lei nº 7/71 através do qual o Estado cria o Instituto Português do Cinema (IPC) sem exigir “estudos de viabilidade econômica, nem

³⁷ Em 1969, foi criado o Centro Português de Cinema (CPC), funcionando como uma espécie de cooperativa apoiada por recursos da Fundação Calouste Gulbenkian – principal financiadora do cinema português entre os anos 1970 e 1976 – para financiar o mínimo de quatro longas-metragens por ano. Para saber mais: CUNHA, Paulo. SALES, Michelle. Cinema português – Um guia essencial. 2013.

de lucro, e tampouco de pagamento ao Estado”, sem “nenhuma exigência estética”, além das relacionadas à nacionalidade, oferecendo, assim, uma vasta liberdade artística aos seus proponentes. No ano seguinte, nascia o primeiro curso público superior de cinema, a partir da criação da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em Lisboa, fruto do Conservatório Nacional, tornando-se “fundamental nas décadas seguintes, ao formar gerações sucessivas de cineastas e técnicos cinematográficos portugueses” (Cruz, 2013, p.164-165). O realizador Miguel Gomes, diretor dos filmes aqui analisados, foi discípulo da escola, nascido no ano de sua inauguração, em 1972. Muitas mudanças na indústria cinematográfica ainda ocorreriam até o início da carreira do diretor. Vamos apontar apenas algumas, pincelando as mais significativas para este estudo acadêmico.

Nos anos seguintes à revolução, o IPC – Instituto Português de Cinema – foi ocupado pela ânsia de “socializar o cinema português”, “reagindo contra esta estatização do gosto cinematográfico” (Fernando Lopes apud Cinema Novo Português, 1985, p.70). Partindo desse propósito, surgiram várias cooperativas de cinema, semelhantes ao CPC (Centro Português de Cinema), como: Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero, FilmForm, Prole Filme, entre outras.

No entanto, o fôlego dessas cooperativas se encerrou junto ao final do PREC (Processo Revolucionário em Curso, 1974-76), marcando a decadência do modo de produção cooperativa, finalizando a participação da “produção militante do ‘cinema de Abril’” e delineando a internacionalização do cinema português, um padrão que permaneceria nos anos 80 (Grilo, 2006, 27). Para o especialista em cinema português Paulo Cunha, os primeiros anos da década de 80 foram marcados, em diversas perspectivas, por ser um período de “ruptura e de continuidade”.

Se, por um lado, se sentia ainda um natural prolongamento dos agitados anos pós-PREC (Processo Revolucionário Em Curso, 1974-76)³⁸, também se assistia ao início de significativas rupturas com o paradigma pós-revolucionário: o cinema português regressou definitivamente à ficção, assim como à revalorização da narrativa sobre a *mise-en-scène*; o cinema português deixou de interessar apenas a um público militante e cinéfilo e passou a chamar a atenção a um público mais vasto, consumista e popular (Cunha, 2013, p.176).

³⁸ Ainda subsistiam várias cooperativas e núcleos de produção criados no pós-25 de Abril e que haviam monopolizado o modo de produção no cinema português de então, entre elas a Cinequipa, a Cinequanon e o Grupo Zero. Nota de Paulo Cunha in *Cinema português* (2013).

Não à toa, um dos filmes de maior sucesso comercial da década, foi um drama policial, *O lugar do morto* (1984) de António Pedro Vasconcelos, influenciado pela *nouvelle vague* e pelo *film noir* norte-americano. Além disso, a comédia voltou a ser um gênero apreciado pelos portugueses, tanto pela ocupação dos filmes das décadas de 30 e 40 nas telas portuguesas, como pelas novas produções nacionais.

Cada vez mais a figura do produtor foi sendo diminuída frente ao diretor do cinema, possibilitando que realizadores como João Botelho e António-Pedro Vasconcelos ocupassem funções de produtores-executivos em seus filmes e em projetos de outros realizadores. Nesse mesmo período, houve a consagração internacional de Manoel de Oliveira através do projeto grandioso de adaptação do clássico literário *Le Saulier de Satin*, de Paul Claudel, com 7 horas de duração. O filme *O sapato de cetim* é uma produção europeia reunindo financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC e Ministério da Cultura). Para Paulo Cunha, esses foram os anos mais internacionais do cinema português, obtendo o reconhecimento efetivo de um cinema verdadeiramente português (Cunha, 2013, p.193).

Tendo em vista a nova situação econômica e política de Portugal, a partir da integração da Comunidade Europeia, a cinematografia portuguesa da década de 90 logrou mais possibilidades financeiras do que a anterior, questionando mais intensamente a persistência no nacional. Esse ambiente possibilitou maior variedade de filmes e o aumento no número de coproduções. Foi o ano da criação do Ministério da Cultura (1995) pelo governo socialista, eleito neste ano, e do estabelecimento de novos regulamentos de apoios à produção cinematográfica, aumentando o financiamento de longas-metragens, de documentários, de filmes animação e de primeiras obras. Elaborou-se uma nova Lei do cinema e criou-se um fundo especial, o FICA (Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual), e ainda houve uma ampliação dos Festivais de Cinema no país.

Em 1997, os governantes procuravam acompanhar as transformações da indústria, tecnologia e comercialização do cinema através da adoção do título *Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia* (ICAM), buscando responder ainda mais aos novos tempos. Para a professora de Cinema Contemporâneo da Universidade Federal de São Paulo, Carolin Overhoff Ferreira, não se pode

dizer que foi alcançada uma situação ideal, nesse período, mas houve, ao menos, “uma maior vontade política que possui como horizonte o modelo europeu” (Ferreira, 2013, p.197-198).

Os anos 90 foram marcados também por uma proliferação de jovens talentos no cinema português, com destaque para os dois de maior visibilidade internacional, Pedro Costa e Teresa Villaverde. Os jovens cineastas seguiam uma estética cinematográfica explicitamente mais comprometida com o real, partindo das lições do cinema moderno:

É um cinema que rejeita a narrativa convencional, apostando em narrativas fortemente visuais onde predominam planos demorados e planos metafóricos na tradição de um cinema contemplativo e subjetivo que vai desde Carl Theodor Dreyer até Manoel de Oliveira (Ferreira, 2013, p.206).

Inspirados por essa renovação no cinema português, mas aderindo a particularidades específicas, surgiram outros nomes significativos a partir do ano 2000, como João Pedro Rodrigues, João Canijo e Miguel Gomes. Vale ressaltar que Gomes foi, em grande parte dos anos 90, um dos mais destacados críticos de cinema do Jornal *Público*, tornando-se um diretor reconhecido, inclusive, internacionalmente, com o grande sucesso de *Aquele querido mês de agosto* (2008).

Apesar da entrada no século XXI ter sido animada para a cinematografia portuguesa, com a permanência das estreias comerciais e a constante presença dos filmes lusos em grandes festivais internacionais, alguns realizadores seguiam insatisfeitos com a obrigatoriedade dos apoios estatais exclusivos para a concretização de seus filmes. Além disso, a situação crítica financeira do país começava a dar os seus primeiros sinais, gerando, entre outras coisas, a diminuição dos subsídios do Estado concedidos ao cinema português.

O professor e programador cultural Daniel Ribas acredita na particularidade do cinema português, mas, a partir, do seu âmbito mercadológico, por suas características de um cinema de pequena dimensão. Para ele, “a exiguidade do mercado português não permite produzir cinema apenas do ponto de vista comercial. São necessários apoios estatais para manter uma produção estável”. Como faltam esses recursos financeiros provenientes do Estado, há uma transformação das “necessidades criativas que, libertas de uma necessidade de público, podem criar objetos inesperados” (Ribas, 2013, p.297).

Objetos inesperados como o filme de Miguel Gomes *As mil e uma noites* (2015), que foi realizado com orçamento de 3,2 milhões de euros no momento em que a maioria dos portugueses empobrecia devido à crise no país. Inesperado não somente pelo orçamento generoso, custeado graças à associação de produtoras da Alemanha e da França e do apoio de programas europeus, franceses e suíços, mas também pela ousadia grandiosa a que o filme se propõe. Daniel Ribas acredita que houve, nesse período, um cinema contextualizando a crise, o “cinema da crise” como ele o nomeia, dedicado às circunstâncias sociais:

O “cinema da crise” foi um cinema agarrado às circunstâncias sociais; mas foi também um cinema inventivo, procurando, como falava Godard, “fazer filmes politicamente”. O empreendimento desmedido de Miguel Gomes, dividido em três volumes, é disso um exemplo supremo. Combinando as notícias investigadas por jornalistas, numa clara aproximação ao real imediato, com uma ficcionalização surrealista, inventava histórias tão próximas do quotidiano e, ao mesmo tempo, tão absurdamente expostas. [...] Deste filme agregador, maior do que si mesmo, saíram outras pontas soltas: *São Jorge*, de Marco Martins – num terreno mais linear, centrado numa violência espontânea que as sociedades em crise rapidamente espoletam; *Fátima*, de João Canijo, cujo percurso já adivinhava esta obsessão com a reprodução das práticas culturais portuguesas; ou *A Fábrica de Nada*, de Pedro Pinho – outro OVNI, desmedido, onde cabe o documentário, o panfleto político e o musical (Ribas, 2018).

A partir dessa conjuntura, percebemos, aqui, um paradoxo interessante. Ao mesmo tempo em que faltam recursos financeiros e estruturais para investimentos na cultura, provenientes da crise portuguesa, há um florescimento na produção cinematográfica, percebida não só pela qualidade dos filmes, mas pela repercussão internacional dos seus realizadores em posse de inúmeros prêmios, de menções honrosas e de muitos elogios do público e da crítica. Mesmo “com poucos recursos e muita iniciativa”, os realizadores portugueses protagonizam “um momento especial do cinema português, com epicentro em Lisboa” (Ferraz, 2017). Talvez seja por isso que alguns estudiosos acreditam que nos momentos de crise e depressão exista uma ampliação da potência criativa, mesmo que as condições de vida se tornem mais difíceis nesses períodos, como o acesso ao transporte, à saúde e etc. Nesse sentido, a arte aparece paradoxalmente potencializada nos momentos de vazio existente na vida sem emprego e sem esperanças no futuro. Um proveito valioso para o ócio

nesses tempos. Cria-se para não sucumbir. Não seria esse um dos papéis do artista?

Fazendo um paralelo com o Brasil, buscamos, ao menos, um exemplo semelhante. Em 2013, quando o país enfrentava os efeitos da crise econômica, milhares de pessoas foram às ruas, inicialmente, para reclamar do aumento da tarifa do ônibus público, acarretando as Jornadas de Junho, considerada a maior manifestação popular brasileira desde o impeachment do então presidente eleito Fernando Collor de Mello. Os protestos levaram quase 2 milhões³⁹ de pessoas às ruas das cidades, em 20 de junho, o maior do movimento.

As Manifestações de Junho revelaram inúmeros vídeoativistas que, junto aos manifestantes, mostravam sua arte através da denúncia, por uma necessidade de resposta à realidade vigente. Além disso, aumentou o número de pessoas que iam às ruas fotografar e realizar vídeos dos protestos, impulsionando o jornalismo de guerrilha e a mídia colaborativa, como é o caso da Mídia Ninja, uma alternativa à imprensa tradicional, transmitindo ao vivo as manifestações pela internet, alimentando trocas constantes de comunicação pelas redes sociais. Para o pesquisador e professor do Núcleo de Estudos em Arte e Mídia e Política da PUC/SP, Miguel Chaia:

[...] o artista manifestante situa-se em posição que engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social. Ele reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato, assim como reconhece o outro. Neste forte envolvimento social, tem-se reduzida a autonomia da arte, e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética (Chaia, 2007, p.11).

Nesse sentido, o artista funcionaria como uma alavanca para futuros acontecimentos, ocasionados nas ruas, engajados a um processo criativo e coletivo. Como é o caso dos slams, que compartilham essencialmente o espaço público na difusão da literatura. Partindo do mesmo princípio dos saraus de poesia, o slam também se refere a uma performance artística da poesia falada, mas, diferente dos saraus, o slam é competitivo e suas manifestações acontecem essencialmente na periferia. No Brasil, o slam chegou primeiramente em São

³⁹ Total computado nas 438 cidades de todos os estados brasileiros, de acordo com a CNM – Confederação Nacional de Municípios, divulgado no site <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-06-21/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades>. Acesso em: 25 jan 2020.

Paulo em 2008, se popularizando a partir de 2014, um ano depois das Jornadas de Junho. Não é possível fazer uma relação causal entre as manifestações e o aumento do número de slams, mas é relevante levar em consideração a proliferação de artistas de rua desde então, mesmo que seja uma mera coincidência.

O que nos interessa aqui é pensar a expressão artística do movimento de rua. Para o pesquisador britânico John Downing a arte é uma forma de comunicação radical, e, por isso, é um corte na realidade, mas ela não está centrada apenas na exposição de uma ideia (Downing, 2004, p.33). A arte é por si só uma possibilidade revolucionária porque o artista vislumbra um outro possível a partir de sua insatisfação com a realidade que está sendo colocada.

Além disso, acreditamos que um dos objetivos de uma atividade artística é a mobilização popular para, através dela, transformar o mundo, ou parte dele. Em ambas as situações – cinema e artes ativistas – a mudança se dá, em muitas ocasiões, através da ficção. Inventar uma nova história para história atual, “cortar” a história (nesse sentido) e com ela embarcar na crença ou na esperança de que existe a possibilidade do novo, sendo este melhor do que o velho. Essa alternativa à realidade é o que faz da arte uma transgressão, um corte, porque ela não está pautada no concreto, mas está presente em nossas vidas em sua dimensão estética.

Apesar do termo “ativismo” ser relativamente novo e pouco explorado pela mídia tradicional até as manifestações de 2013, a confluência entre arte e política é antiga. Para a pesquisadora e videomaker Agel Teles Pimenta “o que fascina na arte ativista é o seu caráter transgressor. Por meio de proposições artísticas, os coletivos de arte lutam por uma causa política e muitas vezes por uma mudança de âmbito social e transformação urbana” (Pimenta em Brucoli, 2017). O filósofo alemão Friedrich Nietzsche acredita que a arte é a principal característica do humano em seus processos de autossuperação, por restabelecer a vitalidade humana, restituindo a sua vontade de potência. Tal vontade se daria, em Nietzsche, por uma necessidade de arte vinculada à própria existência, um desejo inerente de criar – o espírito da arte em contraposição ao estabelecido que oprime. O filósofo vê o homem como um animal da invenção, onde as diferentes formas de consciência são frutos dessa capacidade inventiva, da experimentação (Larrosa, 2002, p.56-57). Para ele, “a arte é o maior estimulante

para a vida” e o artista⁴⁰, um “gênio da comunicação” porque comunica algo de si mesmo, porque “*precisa comunicá-lo*” (Nietzsche, 2014, p.30). Dessa forma, “cada um, no fundo, é gênio, na medida em que existe uma vez e lança um olhar inteiramente novo sobre as coisas. Multiplica a natureza, cria por este novo olhar” (Nietzsche em Dias, 2003, p.30)⁴¹. Por isso, é preciso agir “contra o tempo, e, com isso, no tempo e, esperarmos, em favor de um tempo vindouro”⁴² (Nietzsche, 2003, p.7). Essa força de transformação é, para o filósofo, a “potência artística” se contrapondo ao estigma do “esteta passivo” ou superficial.

Sem construção posterior à destruição de valores, a vida se enfraquece, “reduzida a nada”. Assim, “se o homem cria somente quando ama”, uma vez cessado esse sentimento, se torna um ser seco. A arte resiste a tal processo, e Nietzsche propõe a transformação da história em arte, de maneira que essa última possa “eventualmente preservar ou mesmo despertar os instintos”. Acrescente-se um “instinto de construção” (Nietzsche em Chataignier, 2018, p.52-53).

Mesmo ele sendo um dos mais fervorosos adversários do otimismo, o filósofo propõe, dessa forma, um olhar afirmativo diante da vida, como se a questão fosse tratar a vida como obra de arte. A partir da arte, a existência se justifica ou é afirmada por ela, ou seja, a necessidade da arte é explicada pela afirmação da vida “pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (Nietzsche, 1992, p.47). Ao ser humano caberia uma tendência a potencializar a vida se tornando um ser singular (“tornar-se quem se é”), construindo suas leis e medidas – que nunca seriam inteiramente nossas para Nietzsche. É o exercício artístico de criar-se a si mesmo como obra de arte, sendo artista da sua própria existência. Nesse sentido, qualquer ser vivente carregaria a potência criadora do artista na exata medida em que viver é tender à superação – vontade de existência (Nietzsche, 2000, p.146).

⁴⁰ Nietzsche se refere, aqui, ao artista trágico: “O que é que o artista trágico comunica de si? Não é exatamente um estado sem temor frente ao temível e problemático, que ele indica? - Esse estado mesmo é algo desejável; quem o conhece o louva com os louvores mais elevados. Ele o comunica, ele precisa comunicá-lo, pressuposto que é um artista, um gênio da comunicação” (Nietzsche, 2014, p.30).

⁴¹ Fragmentos póstumos 34 [8] In: Nietzsche, F. *Le livre du philosophe* (coletânea dos fragmentos póstumos da primavera de 1873). Paris: Aubier-Flammarion, 1969.

Nesse mesmo caminho, podemos evocar o cinema novo brasileiro, um movimento que se originou a partir do desejo de transgressão, recusando as estruturas convencionais do cinema industrial vigente naquele momento – das *chanchadas* e da *vera cruz*. Os cinemanovistas buscavam a revolução do cinema brasileiro, almejando mais independência em suas obras, ancorados por um modelo alternativo, cujo objetivo primordial era fazer arte ao mesmo tempo em que se fazia política. Essa dobradinha permitiu aos diretores realizar filmes mais baratos, utilizando poucos recursos, coletados, muitas vezes, pela própria equipe envolvida, que já era bem reduzida. A maioria do elenco desses filmes era composta por atores semiprofissionais, incluindo personagens marginalizados da sociedade como protagonistas, e as locações eram realizadas em grande parte fora de estúdios, itens que permitiam essa redução de orçamento. Os filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, são exemplos desse modelo cinematográfico, dos primeiros anos do movimento.

Esse início do cinema novo foi influenciado por gêneros conhecidos pela subversão: neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, seguindo, assim, uma ideologia cultural mais participativa. Não à toa o nome do movimento – *novo* –, por desejar profundamente inovar a cinematografia, e no caso do Brasil, havia uma grande preocupação em retratar o povo, na intenção de mostrar os seus problemas mais graves, como se isso fosse suficiente para a solução desses problemas. E não só, existia uma necessidade real de revolução social e nacionalista por parte dos participantes do movimento.

Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional populismo parecia ainda uma alternativa viável e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade (Xavier, 1993b, p.26).

Havia, nesse sentido, um certo otimismo político que permitia que esses jovens cineastas da primeira fase (1960-64) se engajassem, assim, em projetos de baixo orçamento, atraídos pela teoria do autor por parte da onda francesa. Era constante a presença de conceitos marxistas e conteúdos de esquerda no

vocabulário desses realizadores. O tema mais recorrente dos filmes do cinema novo era a “estética da fome”, uma ideia desenvolvida pelo cineasta Glauber Rocha, considerado o líder do cinema novo no Brasil, propondo uma educação estética dos povos do Terceiro Mundo, na intenção de mostrar a desigualdade social entre os latinos americanos. Para Glauber, a “fome latina” não é apenas um “sintoma alarmante”. Ela é parte da nossa origem e, conseqüentemente, nossa miséria porque “esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Glauber, 1965).

Marcado pelo seu tempo, o jovem cinema brasileiro é necessariamente político. A luta apenas começa. Num país como o nosso, tudo está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta. Num país de conflitos, viver significa agir: logo, cinema (Narrador de “Cinema Novo”⁴³).

2.2

Um breve panorama do cineasta e da sua obra

Nascido em 1972, Miguel Gomes iniciou sua carreira no final dos anos 90 e desde então dirigiu quatro longas-metragens, um média e seis curtas; uma quantidade considerável, se levarmos em conta o período em exercício. Reconhecido por seu trabalho autoral, têm recebido diversos prêmios em festivais internacionais, surgindo como um dos protagonistas da geração mais jovem de cineastas portugueses. Gomes estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Portugal, e trabalhou como crítico entre 1996 e 2000, passando um longo período no Jornal *Público*.

Uma característica marcante em suas obras é o tensionamento entre realidade e imaginário, realizando, em geral, filmes de ficção que dialogam com documentário, como é o caso de *Aquele querido mês de agosto* (2008), *Redemption* (2013) e *As mil e uma noites* (2015). Embora esse atravessamento esteja mais dissolvido em *Tabu* (2012), o longa-metragem também recorre a um aspecto documental para refletir sobre o passado colonial de Portugal, mas, nesse caso, essa dinâmica acontece a partir de uma dimensão estética, uma vez

⁴³ Cinema Novo é um documentário de 1967, produzido por uma TV alemã ZDF e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Seu título original é *Improviert und Zielbewusst*.

que apresenta elementos do fazer artístico. De forma geral, esse caráter é construído em seus filmes, privilegiando uma estrutura fragmentada, não-linear, em que é recorrente a divisão de perspectivas, por vezes evidente, como é o caso de *Tabu* e *As mil e uma noites* – utilizando capítulos ou volumes para marcar essa passagem – por vezes subjetiva, como nos filmes *Redemption*, *A cara que mereces* (2004) e *Aquele querido mês de agosto*.

Para a construção dessa narrativa, Gomes utiliza uma metodologia de trabalho que foge as regras usuais de iniciar as gravações com um roteiro estruturado. Embora o roteiro exista, ele é constantemente adaptado a partir das condições orçamentárias de produção. “São filmes que, embora se iniciem com um guião condicionado pelas dificuldades de orçamento (condição do cinema português), acabam por se metamorfosear. O guião, em vez de adaptado e submetido aos cortes financeiros, é reinventado à medida que se filma” (Lamas in Pereira, Cardoso e Cunha, 2013, p.291), a uma maneira que poderíamos denominar “godardiana”. E essa invenção, na arte, é muito pertinente para lidar com a realidade cotidiana portuguesa – tema central da maior parte dos filmes de Gomes.

2.2.1.

A cara que mereces

Francisco, comporta-te! Bem sei que hoje fazes 30 anos, que é carnaval e que vestes de cowboy na festa do colégio, cercado por miúdos que detestas. Controla-te, rapaz...! Não vês que assim já não te aturam? E depois, como é que és? Partes a cabeça, vais para o hospital, ficas com sarampo e já não tens ninguém para tratar de ti... Como à Branca de Neve, davam-te jeito sete anões... Francisco repete comigo: “Até aos trinta anos tens a cara que Deus te deu, depois tens a cara que mereces” (Osomeafuria, 2004).⁴⁴

Essa é a sinopse do primeiro longa de Miguel Gomes, que, praticamente, resume a trama. Na primeira parte, conhecemos Francisco (José Airosa), um professor rabugento que faz trinta anos. Na segunda parte, Francisco (Airosa) adoece de sarampo e se refugia numa casa de campo com uns amigos. Após uma noite febril, acorda com a presença de seis amigos, formando no total sete

⁴⁴ Sinopse do filme extraída do site da produtora O Som e a Fúria. Disponível em: <http://www.osomeafuria.com/filmes/info/32>. Acesso em 10 jul. 2020.

homens, em referência aos setes anões da história da *Branca de Neve*. Eles passam os dias na residência revivendo momentos comumente associados à infância, como os contos de fadas, as fantasias, as canções de ninar, as brincadeiras e os pactos, os jogos, as lendas e os monstros.

2.2.2

Aquele querido mês de agosto

É o segundo longa-metragem do diretor, tendo sua estreia na Quinzena dos realizadores do Festival de Cannes de 2008. O filme foi exibido em mais de quarenta festivais internacionais e recebeu cerca de quinze prêmios, sendo considerado pelo investigador Tiago Baptista como “umas das mais importantes actualizações do imaginário do mundo rural no cinema português do pós-25 de Abril” (Baptista, 2008, p.218).

O longa percorre as festividades de agosto, nas aldeais portuguesas, tendo como parte do título um recorte temporal, uma característica semelhante de *As mil e uma noites*, em que o período de produção também é compartilhado com os espectadores. Dessa forma, Gomes já de início estabelece uma relação de fragmento com sua obra, que ficará mais elucidativa ao longo da narrativa, pela divisão, ora em capítulos, ora em períodos ou em partes.

Uma das coisas que sempre me interessou no cinema é o modo como se passa de uma coisa a outra, como se transita, como se muda de forma. É por isso que, até agora, sempre fiz filmes com duas partes (Gomes, 2015, em Público).

No caso de *Aquele querido mês de agosto*, esta divisão é mais subjetiva, ou seja, não está marcada por uma cartela explicativa como nos filmes *Tabu* ou *As mil e uma noites*. O filme de agosto foi rodado em duas partes – a primeira em 2006, a segunda em 2007, já com uma reescrita do argumento, tendo Gomes como autor junto com Mariana Ricardo e Telmo Churro. O filme possui também uma relação entre a realidade e a ficção de forma menos marcada, estabelecendo uma espécie de pacto com o espectador através de um ambiente incontrollável – característica do cinema documental –, inicialmente, para que através dele sejamos levados para as tramas de uma história inventada, como na primeira cena, em que uma raposa rodeia um galinheiro.



Figura 14 – Frame do filme *Aquele querido mês de agosto*, cena inicial

A porta aberta do galinheiro gera um suspense, efeito proposital, inerente à ficção. Existe, dessa forma, uma contaminação de mundo, entre a realidade e a invenção. Num primeiro momento, assistimos histórias dos habitantes das aldeias, durante as festas de verão: um homem que matou a mulher; a história do nadador-salvador que todos os anos se atira da ponte, durante o Carnaval; a fé de um homem que se curou numa procissão à Nossa Senhora da Saúde e etc. São histórias narradas por não-atores, outra característica marcante nos filmes de Gomes; englobar pessoas comuns nos filmes para que elas próprias narrem os relatos, criando um universo bem próximo do cotidiano.

Aqui, há também a exposição da equipe de filmagem, que ao longo do filme assume a própria gravação como parte integrante do produto final, criando e reinventando o seu próprio *making of*, como na cena final, em que o diretor e o técnico de som discutem sobre os ambientes sonoros do filme (cena citada no capítulo 01). Os três protagonistas são membros da banda de música *Estrelas do Alva*, tocando, em sua maioria, *covers* da música popular portuguesa.

Curioso é que eles se metamorfoseiam no filme, passando de situações verídicas à personagens fictícios, criando uma *estranha* ficção por não seguir o modelo convencional, que a princípio separa claramente os gêneros documentário e ficção, compartilhando as mesmas pessoas e o mesmo espaço –

a região da Beira Interior. Sónia Bandeira transforma-se em Tânia; Fábio Oliveira no seu primo Hélder, com quem Tânia (Bandeira) viverá um amor proibido e Joaquim Carvalho em Domingos, pai de Tânia (Bandeira), homem amargurado por um passado no qual viu a sua mulher ser raptada por alienígenas, mas prefere dizer que foi abandonado a ser tido como louco. Além disso, a personagem de Tânia (Bandeira) é muito parecida com a mãe desaparecida, criando entre ela, Hélder (Oliveira) e Domingos (Carvalho) um triângulo amoroso, conhecido entre a população local.

2.2.3

Tabu

O filme *Tabu* continua o formato de dois em um, gerando um filme sobre outro filme, e, nesse caso, separa sonho de realidade. Esse talvez seja o único filme em que Gomes seguiu um roteiro. O título faz referência a uma obra *cult* de mesmo nome – *Tabu* (1931) –, de F. W. Murnau e Robert Flaherty. Gomes utiliza a mesma nomenclatura para dividir sua obra – *Paraíso* e *Paraíso Perdido* – mas inverte a ordem adotada no original, fechando o filme com o *Paraíso*. A primeira parte da obra apresenta a personagem principal, Aurora (Laura Soveral), uma senhora em situação terminal, sob os cuidados da vizinha Pilar (Teresa Madruga) e da empregada africana Santa (Isabel Cardoso). Aurora (Soveral) fala de um homem misterioso que vai visitá-la no abrigo. Ele é Ventura (Henrique Espírito Santo), um antigo amor, que narra a segunda parte da história, filmada na África. Essa segunda parte é mostrada em preto e branco, fazendo alusão a um filme antigo, revelando trechos de diálogos em tela, como no cinema mudo. O filme foi considerado pela crítica como o melhor filme do Festival de Berlim de 2012 e foi vendido para quase todo o mundo. Foi a película mais premiada do diretor e a que o lançou internacionalmente.

2.3

A redenção pela montagem: uma pausa para *Redemption*

O filme *Redemption* (2013) é construído a partir de imagens de arquivo e da leitura de quatro cartas, apresentando traços da intimidade de pessoas aparentemente anônimas.

No dia 21 de Janeiro de 1975, numa aldeia do Norte de Portugal, uma criança escreve aos pais em Angola para lhes dizer como Portugal é triste. No dia 13 de Julho de 2011, em Milão, um velho recorda o seu primeiro amor. No dia 6 de Maio de 2012, em Paris, um homem diz à sua filha bebé que nunca será um pai de verdade. Durante um casamento no dia 3 de Setembro de 1977, em Leipzig, a noiva luta contra uma ópera de Wagner que não lhe sai da cabeça (Osomeafuria, 2013).⁴⁵

No decorrer das narrações, assistimos a uma pluralidade de imagens coloridas e em preto e branco de situações familiares, de rituais, de aglomeração de pessoas nas ruas, exposição da natureza e de animais domésticos e selvagens, demonstrando variações da vida pública e privada, relacionadas, supostamente, ao ambiente daqueles personagens. Ao final do filme, temos acesso à identidade dos autores das cartas e entendemos que se trata de uma obra ficcional.

Os textos lidos foram criados por Miguel Gomes – diretor do filme – e Mariana Ricardo – parceira do cineasta desde os dezoito anos de idade – e revelam a “falsa” intimidade de Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy e Angela Merkel, englobando assim quatro políticos importantes da Europa Ocidental – de Portugal, Itália, França e Alemanha. Ainda que as correspondências tenham um aspecto íntimo e ficcional, as datas citadas estão relacionadas a acontecimentos públicos na vida dos retratados, acentuando a relação estabelecida entre a realidade e a ficção, uma característica marcante nos filmes do diretor.

Redemption foi pensado durante o processo de realização do longa-metragem *Tabu* (2012), quando Gomes ainda não sabia se poderia filmar em Moçambique, local escolhido para o romance dos personagens Aurora e Ventura, lançando o autor na busca pelo acervo de imagens pessoais para fabular o universo amoroso do casal como hipótese narrativa. Ao realizar a

⁴⁵ Sinopse do filme *Redemption* (2013) extraída do site da produtora O Som e a Fúria. Disponível em: <http://osomeafuria.com/films/3/55/>. Acesso em: 19 ago 2019.

pesquisa de arquivo, Gomes relata que se sentiu “atraído pelas imagens de super 8. Têm qualquer coisa de fantasmagórico, de um cinema primitivo também” (Gomes, 2013).

As imagens pesquisadas não foram utilizadas em *Tabu*, já que Gomes pôde gravar na África, mas serviram ao produto final do *Workshop* ministrado pelo diretor no centro de formação artística e audiovisual *Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains* –, na França. Além de acompanhar os alunos na construção de um filme, os professores do curso são convidados a realizar também uma obra cinematográfica. *Redemption* foi o resultado desse convite, tendo, assim, um caráter pedagógico relevante na construção de um filme especificamente de montagem e por suas características elementares de recombinação de sons e imagens, aspecto fundamental dessa análise.



Um menino assiste ao nascimento de um bezerro, enquanto ouvimos batidas de tambor que atravessam a imagem de um elefante e segue até crianças caminhando em procissão para catequese. Na sequência, vemos a cavalgada de um rapaz por uma savana africana e uma senhora que amamenta o filho numa paisagem rural.





Figura 15 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio português

Ouvimos a voz de uma criança em *off*:

[...] querida mamã e querido papá, as febres voltaram. O tio mandou vir um médico de Vila Real com uns comprimidos. Eu não gostei dele. Era antipático e não me deu rebuçados como às vezes o papai dava aos meninos doentes da malária. A coisa boa foi não ter que ir à escola nos últimos dias, mas não se preocupem. Já combinei com uma colega para tirar os apontamentos das aulas que perdi. Tenho uma professora nova que veio de Lisboa. É hippie. Chama-se dona Minda (Redemption, 2013).

A narração, ainda anônima para o espectador, apresenta um menino febril que vive distante dos pais, enquanto as imagens se misturam entre paisagens rurais e selvagens. Ao mesmo tempo em que as camadas imagéticas e sonoras podem confundir o espectador por sua relação alotrópica entre som (locução) e imagem (territórios distintos) –, elas nos fornecem pistas sobre remetente e destinatário, convocando o espectador a um estado de atenção desde a apresentação do filme.

Para a abordagem da primeira correspondência, Gomes incorpora imagens de filmes familiares amadores e de documentários coloniais africanos de António de Sousa – *Esplendor selvagem* (1972) e *Panorama 01 – Malange* (1972) – e etnográficos portugueses – *Falamos de Rio de Onor* (1974) de António Campos e *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado –, estabelecendo, através da *montagem*, uma relação espacial e temporal entre Portugal e África antes e depois da colonização lusitana e, ainda, o da crise europeia, contemporânea à realização do filme.

No entanto, essas informações estão dispersas na estética da obra – imagens, sons, cartelas finais – construindo a associação geográfica-temporal a

partir de uma força centrífuga, ao retirar as imagens do seu contexto original e redirecioná-las num outro sentido, dissociando imagem e som, embaralhando os espaços e os acontecimentos históricos, permitindo ao espectador criar suas próprias conexões.

Há um gesto de *montagem* no uso desses elementos que, combinados, produzem um imaginário português que não é nem o da colonização, nem o posterior a ela, e, nesse sentido, produz uma terceira imagem. Percebemos nessa operação a complexidade do “regime estético das artes” que não atribui um sentido único às formas artísticas, ao partilhar “temporalidades heterogêneas” (Rancière, 2005, p.37). O tempo e o espaço se confundem para criar outra lógica, a partir da combinação desses componentes no filme.

Nesse sentido, retomamos o pensamento de Didi-Huberman, para pensar sobre o exercício de montagem, em que ela:

[...] só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da História, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial (Didi-Huberman, 2012, p.146).

Essa proposta é identificada no primeiro segmento por uma montagem tecnicamente uniforme, sem efeitos, privilegiando imagens coloridas e o corte seco. O fio condutor é a narração que atravessa o próximo relato, e que, nem por isso, permite uma suavidade entre os cortes.

No entanto, há uma complexidade no método de montagem presente no filme a partir da organização entre as imagens, permitindo identificar um tipo de edição cinematográfica intervalar, em que uma imagem somada a outra gera uma terceira ($1+1=3$). A imagem resultante dessa operação é a imagem dialética (no sentido de Benjamin), construída no intervalo entre as duas primeiras. É a imagem que falta, que cabe ao espectador projetar, e “que lampeja no agora da cognoscibilidade”, surgindo do choque de temporalidades (Benjamin, 2009, p.515). Não por uma síntese, mas por antítese, adicionando um novo significado.

O episódio italiano abre com imagens em preto e branco dos cadáveres deteriorados de Mussolini e sua amante, em praça pública. Na sequência, em corte seco, assistimos ao término de uma peça de teatro: as cortinas se fechando,

senhoras aplaudindo sorridentes.



Figura 16 – frames do filme Redemption, cenas do episódio italiano

Há um choque ocasionado pelo contraste entre as duas imagens. A primeira mostrando a morte e o linchamento. A segunda, o espetáculo. Esse choque é exatamente o método de montagem, indispensável na pedagogia godardiana, por exemplo, por associar imagens que não teriam afinidade direta, distanciando outras originalmente próximas. Para Godard, a montagem é o gesto:

[...] de se colocar em ação de aproximação duas imagens e duas temporalidades [...] Sublinhar a fecundidade heurística e a exuberância potencial de toda montagem. É ver ali um movimento centrífugo de associações produtivas de ideias novas, de hipóteses, de fantasias imaginativas, mas também de saberes autênticos⁴⁶ (Didi-Huberman, 2015b, p.41, Tradução nossa).

⁴⁶ Do original: “[...] mettent en acte de rapprochement de deux images - et de deux temporalités [...] souligner la fécondité heuristique, l’exubérance potentielle de tout montage. C’est y voir un mouvement centrifuge d’associations productrices d’idées nouvelles, d’hypothèses, de fantasies imaginatives, mais aussi de savoirs authentiques”. In *Passés cités par LGJ: l’oeil de l’histoire* 5. Paris: Les éditions de minuit, 2015b.

Ela não busca resolver o conflito. Ela cria um novo tipo de conflito. É uma característica presente na montagem de *Redemption*, como no episódio português em que a criança em *off* distingue “nós” dos “outros”. “Nós” representando o menino e a família portuguesa que viveu em Angola e que agora não é mais bem-vinda na ex-colônia por não pertencer mais a Portugal. “Nós” representando também os colonizadores portugueses civilizados, a quem o menino chama de “gente pobre e feia”. Os “outros” são os revolucionários angolanos, os colonizados que almejam a revolução e a independência do país, “aquela gente má” (*Redemption*, 2013).

Há uma certa imprecisão proposital entre essas identidades estabelecidas pelo ponto de vista afetivo do menino que fala de onde está, em Portugal, com saudades da casa angolana e do tempo em que não existiam revoluções. Ao mesmo tempo, o filme coloca essas identidades em conflito ao utilizar na mesma passagem imagens de rituais tribais africanos e o folclore nortenho português, questionando o discurso de civilização do colonizador.



Figura 17 – Frames do filme *Redemption*, cenas do episódio português

A primeira imagem foi extraída do filme *Esplendor selvagem* censurado em Portugal e em Angola por mostrar imagens da África tribal, rituais de iniciação, afrontando, assim, o discurso lusotropical e o *portuguesismo* público. A outra imagem é de *Máscaras*, obra representativa do Novo Cinema português no documentário: o uso do cinema direto na prática da antropologia visual. O filme retrata a preparação e o desenrolar das festas tradicionais do chamado *Ciclo de Inverno* nas aldeias de Trás-os-Montes, num ritual em que intervêm os *caretos*, máscaras tradicionais do extremo nordeste de Portugal.

Ao reutilizar as imagens “censuradas” e etnográficas dentro de um novo contexto histórico, através de uma remontagem, Gomes atualiza o questionamento discursivo do paraíso tropical português, confirmando a ideia warburgiana de que uma imagem é constituinte de uma memória viva e pulsante, podendo ter um sentido oposto se colocada em outra época⁴⁷.

Essa dinâmica também é apresentada na obra a partir de um arranjo variável entre o aspecto íntimo e público dos personagens, em que o passado e o presente se cruzam, assinalando a proposta do autor em realizar “um filme sobre personagens e imagens anônimas que fosse caminhando em direção a uma dimensão pública” (Gomes, 2013), ou seja, do indivíduo ao coletivo. Essa transformação é ativada pela memória dos personagens através de um movimento de afastamento determinante e proposital do que se mostra, estabelecido pela natureza estética das imagens e por uma aparente desorganização das mesmas. Há um gesto de montagem que suspende nossa compreensão narrativa da história, nos restando a curiosidade e a possibilidade de fantasiar.

O filme termina com a noiva recordando a ópera *Parsifal*⁴⁸, de Wagner: “Se eu fechar bem os meus olhos de uma forma que eu não possa ver nada, seria essa música que eu interromperia e faria tudo voltar ao normal?” (Redemption, 2013)

Enquanto isso, assistimos a uma sequência de imagens sobrepostas, manchadas e descoloridas, como se tivessem sofrido uma deterioração do tempo. As imagens agora se tornam turvas, como, por vezes, é a memória que falha.

⁴⁷ Referência ao método de montagem do atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg.

⁴⁸ Ópera do compositor alemão Richard Wagner. Cabe ressaltar que o músico introduziu a técnica de “leitmotiv” em suas composições. O método consiste no uso de um ou de mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a uma personagem ou a um assunto. O uso dessa técnica também é frequente no cinema e em telenovelas. O termo foi utilizado por Didi-Huberman em referência ao processo de leitura do atlas de Aby Warburg. Tradução em português: motivo condutor. Para saber mais ver: Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.



Figura 18 – Frames do filme Redemption, cenas do episódio alemão

Essa perspectiva, entretanto, é criada através de uma lembrança não para construir uma versão alternativa do passado, mas para assinalar que só podemos acionar esse passado através de interpretações que dele construímos, ou ainda, que “outra história é possível a partir da escolha de um ponto de vista particular” (Revel, 2010. p.435).

Nesse sentido, o filme apresenta imagens fragmentadas da memória num exercício de reconciliação entre a “pequena história” – a do sujeito anônimo e da vida privada – e a da “grande história” – os acontecimentos históricos e políticos. O narrador francês diz não ter uma cor ou um animal favorito (“se tive no passado, os perdi, pois eu não me lembro”), concluindo, ao terminar, o episódio que para ele “o fim começou há muito tempo, tanto tempo” que ele não

pode se lembrar dos detalhes (Redemption, 2013), fazendo do “passado uma experiência única”.

Não existe aqui uma totalidade dos fatos e uma relação linear e causal entre os acontecimentos pertinentes à história universal porque ela não tem “qualquer armação teórica”. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 1994, p.231). Ao contrário da estrutura temporal de *Redemption* que realiza um princípio construtivo de montagem, incorporando o passado e o presente na mesma escritura, se aproximando do método da historiografia materialista. Há um universo “fora de campo” que só é possível elaborar pelas pistas que o filme fornece, como no exemplo abaixo.

A data da correspondência do primeiro segmento – janeiro de 1975 – antecede a democracia portuguesa e a independência de Angola – dando-se início a uma guerra civil na ex-colônia. Não me parece à toa que a carta fictícia tenha sido assinada pelo ex-ministro de Portugal, Pedro Passos Coelho, um dos executores do plano de austeridade durante a crise financeira no país. Diferente da maioria dos povos colonizados africanos, que fugiram para a metrópole portuguesa, em busca de trabalho durante o período colonial, o político passou a infância em Angola, no mesmo período, onde o pai exercia medicina, permanecendo no país até as vésperas da Revolução dos Cravos⁴⁹. Ao contrário desse movimento, houve uma emigração em massa de portugueses para Angola durante o período de austeridade em Portugal, ao passo que parte da elite angolana comprou casas em Lisboa na mesma época. “Depois de cinco séculos de colonialismo, e de uma era em que milhares de angolanos fugiram para Portugal, os papéis se inverteram” (Smith, 2012).

Nesse sentido, percebemos os traços do contexto diaspórico entre os dois países a partir do agenciamento de elementos heterogêneos de montagem, como o cenário – paisagens de Portugal rural e África colonial –; a locução do menino – nacionalidade portuguesa e o desejo de retorno à casa africana –; o som ambiente – tambores africanos que atravessam o cenário português e vice-versa.

⁴⁹ A Revolução de 25 de Abril, como também é conhecida, ocorreu em 1974 e depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente em Portugal desde 1933. A ação foi liderada por um movimento militar composto em sua maioria por capitães que haviam participado da guerra nas colônias e que tiveram o apoio dos oficiais milicianos.

O imaginário português está presente no filme em consonância e contraste com o imaginário africano. Consonância a partir da estrutura fílmica que combina som e imagem, e contraste a partir do discurso narrativo que coloca os dois países em lados opostos na voz do menino (Portugal triste e agressivo em oposição à alegria nostálgica de viver em Angola).

No episódio italiano, um casal voa pelos céus de Milão montados num cabo de vassoura na cena clássica de *O Milagre de Milão* (1951) de Vittorio de Sica.

Através do registro ficcional com base em documentos (imagens de arquivo), Gomes fabula, construindo possibilidades reflexivas sobre a História política da Europa, incluindo, ainda, a “falsificação” na escritura fílmica através do testemunho dos retratados políticos. Mas, nesse caso, o falso se torna um gerador de ruído necessário para a reflexão sobre a representação da realidade no filme,

[...] seja para questionar sua pretensa objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação no audiovisual, seja ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds*, célebre programa radiofônico de Orson Welles de 1938 (Machado, 2011, p.12).

Aqui, o falso se torna a potência questionadora das formas sociais de divulgação e estabelecimentos das verdades. Essa dicotomia verdadeiro/falso está presente no episódio francês de forma relativamente direta através do *raccord* entre imagens de um avião de brinquedo e outro de verdade, dando uma sensação enganosa de continuidade.

Essa dicotomia também está presente no filme ao relacionar pessoas públicas influentes na Europa num momento delicado de crise política, econômica e social, no continente, permitindo que elas revelem um universo inventado, íntimo, desconhecido e culpado, a partir da apropriação de imagens relativas à violência do fascismo italiano e da colonização africana. Ou, ainda, referência ao embate entre o comunismo e o capitalismo a partir da imagem do Muro de Berlim no último relato, referente à Alemanha.

As imagens permeiam também o discurso dos relatos: “aqui somos obrigados a viver num eterno tempo presente”⁵⁰ (Redemption, 2013). Que tempo é esse? É o tempo da redenção (no sentido de Agamben), do tribunal de justiça. É a nossa capacidade de montagem, de dar uma outra chance à História. “Não existem nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1994, p.223). *Redemption* carrega no título – redenção, em português – a essência do filme: oferecer uma possibilidade de retorno ao passado sem esquecer as vozes íntimas e desconhecidas dos sujeitos anônimos.

⁵⁰ Narração do homem no segmento francês. Extraído do filme.

3

Narrativa e sobrevivência

3.1

A questão da melancolia

A primeira história do filme *O inquieto* consiste na sátira de um encontro entre os governantes portugueses e os membros da *Troika*⁵¹. Eles almoçam, enquanto discutem sobre os impostos e os cortes econômicos que devem ser mantidos para que o país pague a dívida estrangeira. O único personagem que se revolta com as medidas é o pescador e sindicalista Luis (Adriano Luz), demonstrando compaixão pelo povo português. Em seguida, os representantes fazem um passeio quando encontram um feiticeiro africano (Bassirou Diallo), que fala em francês lhes oferecendo um remédio milagroso para deixarem seus “pintos” eretos permanentemente. Segundo o bruxo, os homens estão impotentes, apesar do poder adquirido. Ironicamente, o relato é nomeado como *Os homens de pau feito*.

O africano (Diallo) reaparece na casa onde os governantes se hospedam pedindo dinheiro para quebrar o feitiço depois de contar uma fábula sobre um sapo que quer “comer” toda a Europa, mencionando a *Troika* e os países em possibilidade de crise, satirizando a ganância dos governantes:

Ele quer comer o Banco Central Europeu. Ele quer comer o Fundo Monetário Internacional e quer comer a Comissão Europeia. Com sua boca grande, ele quer comer Portugal inteiro. Então, ele comerá a Espanha. E a Itália será a próxima. Um sapo tão grande vai comer a Alemanha. Sua boca grande anseia por ouro derretido. Só eu posso ver a besta e conversar com ele. Vocês devem me dar dinheiro para que eu possa colocar na boca dele (O inquieto, 2015, Tradução nossa).

⁵¹ Em 2011, Portugal pediu ajuda estrangeira à Troika – composta com cooperação do Banco Central Europeu (BCE), Fundo Monetário Internacional (FMI) e da Comissão Europeia (CE) – para regularizar a economia do país.

Com medo de não se livrar do efeito causado pelo spray milagroso, um dos representantes da *Troika* retoma a sua decisão do aumento de quatro por cento nos juros e diz que será preciso submeter Portugal a uma grande política de austeridade cortando nas despesas públicas o valor de três bilhões e novecentos mil euros (o mesmo valor cobrado pelo feiticeiro para quebrar a magia do “pau feito”) e faz um alerta aos companheiros: “vocês foram muito bobos no passado, mas agora podem virar heróis e salvar Portugal e, inclusive a Europa, da ruína”.



Figura 19 – Frame do filme *O inquieto*, membros da Troika e governantes portugueses com o feiticeiro africano

Há uma certa comicidade e ao mesmo tempo um clima de melancolia nas cenas descritas acima. A melancolia pode ser percebida pela música instrumental *Bachiana Brasileira*, de Heitor Villa-Lobos, e pelos semblantes apáticos dos personagens no passeio depois do almoço, que é permeado por efeitos de *fusão*, marcando a passagem de tempo da longa caminhada percorrida por eles, em silêncio, em cima de cavalos e camelos. Xerazade (Crista Alfaiate) narra: “[...] ninguém se sentia especialmente feliz. Passeavam à melancolia. [...] Mas na maior parte do tempo, todos, sem exceção, apreciavam as vantagens da vida que levavam” (*O inquieto*, 2015).

Os governantes e mercadores estavam prestes a decidir sobre o futuro do país, mas essas medidas não ofereceriam nenhuma transformação decisiva em suas próprias existências, já que continuariam a manter seus padrões de vida, pertencendo à camada privilegiada da sociedade. O ambiente melancólico aparece em outras cenas dos filmes, aproximando, de forma irônica e inesperada, classes sociais distintas – governantes nacionais e estrangeiros – dos trabalhadores desempregados, por exemplo.

Ainda no primeiro episódio da série, o pescador Luis (Luz) participa de outro relato, recebendo no seu sindicato, trabalhadores desempregados contando suas experiências de vida naquele momento. A conversa funciona numa espécie de entrevista em que os homens constituem possíveis candidatos ao *banho dos magníficos*, também conhecido como *banho santo*, se referindo a um mergulho no mar no primeiro dia do ano, na praia da Barra, em Aveiro. O ritual é um forte desejo do sindicalista, acreditando que o evento trará sorte para o próximo ano, mas acontece, geralmente, com a ajuda financeira dos empresários. Em 2014, não houve verba para o banho, deixando Luis (Luz) com a missão de prosseguir o evento sem a verba esperada. Os entrevistados por Luis (Luz) aceitam se juntar ao grupo de banhistas como medida terapêutica. Um deles passa por uma forte depressão e diz, em tom documental, que os remédios não funcionam mais para ele:

Esqueçam os medicamentos. Não é os medicamentos que vão fazer nada. Eu é que tenho o meu organismo de tal maneira triste, revoltado, com ódio, com uma angústia tão grande, que não há medicamentos que vão me curar nada porque eu não estou com nenhuma doença. [...] Isso só mostra a alegria que a gente tem quando estamos desempregados. É mais fácil quando estamos a trabalhar ter vontade de ir pra praia porque quem não está a trabalhar, está triste, não vai pra praia esteja o tempo que estiver (O inquieto, 2015).

Mesmo que o teor melancólico entre as duas cenas – caminhada e relato, governantes e desempregados – seja diferente, em ambas as situações há a interferência medicamentosa como solução. No primeiro caso, é o antídoto para a inércia do banqueiro mudo, tido pelo feiticeiro (Diallo) como um homem melancólico. O spray milagroso retomou o vigor fálico do sujeito, restabelecendo-lhe também a fala. Além disso, a poção sensibilizou os governantes e representantes da *Troika*, ocupados em esgotar a potência adquirida, flexibilizando as metas do déficit e aumentando o tempo do ajuste português. Mas o efeito da droga não cessa e as medidas dos altos impostos foram retomadas, dando uma pista falsa de humanidade aos governantes.

No final do relato, assistimos ao retorno dos homens, caminhando com seus cavalos e camelos, agora acompanhados por prostitutas contratadas no lugar dos motoristas, ao som da mesma música melancólica do passeio anterior.

Na psicanálise de Freud, o conceito de melancolia se forja na sua relação com a situação de luto, como um sentimento prolongado deste que não se conclui, mas o diferencia no seu caráter patológico:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. [...] A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto, é a mesma coisa (Freud, 2011, p.28).

O médico e escritor Moacyr Scliar em seu livro *Saturno nos Trópicos* (2003) complementa o pensamento de Freud:

[...] não se trata de uma perda simples – saudade do país natal -, mas sim de uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade. É preciso outro antídoto para tal: a “busca voraz” de novos objetos para investimento emocional, busca esta que pode tomar a forma de cobiça, de luxúria, mas que funciona apenas como paliativo. Cobiça e luxúria são, na verdade, causa de doença. A cobiça, garante Paulo Prado, é uma identidade mórbida que absorve toda a “energia psíquica” da pessoa; uma “mania”. Esta mania, insaciável, dá lugar à “melancolia dos que vivem na ideia fixa do enriquecimento”. Uma bipolaridade, portanto. Também resultam em esgotamento o “erotismo exagerado”, “os abusos venéreos” (Scliar, 2003, p.151).

O último episódio do filme *O desolado* apresenta como personagem principal um cachorro chamado Dixie, que recebe o mesmo nome de um outro já falecido, por sua aparência com o cão morto. Dixie é encontrado nos arredores de um condomínio do subúrbio, em Lisboa, onde a história é retratada. Glória (Margarida Carpinteiro), a mulher que o resgatou, oferece o cachorro à vizinha Luísa (Teresa Madruga), acreditando que o bicho poderia animar a senhora, que vivia “consumida por aflições e tristezas”. Glória (Carpinteiro) e o marido Humberto (João Bernard da Costa) se suicidam no final do episódio, deixando o animal com um casal amigo – Vânia (Joana de Verona) e Vasco (Gonçalo Waddington). O jovem casal não tem condições de sustentar o cão e o doam à Ana (Isabel Cardoso), que ofereceu de presente ao filho, que vivia num bairro

próximo. O cão é o elemento de ligação entre os personagens da trama, se adaptando a cada novo dono.

Nessa história, percebemos com mais impacto a melancolia e a falta de esperanças de seus personagens pela consequência trágica da morte como solução. Nem o cão é capaz de impedir o suicídio dos donos. No entanto, o sentimento de melancolia e de nostalgia está presente em toda a trilogia, em graduações diferentes. As cenas de comicidade, também presentes no filme, não deixam de conter a tristeza, a desesperança e a melancolia tão presentes na formação da identidade portuguesa, segundo Moacyr Scliar. Para ele, a melancolia é expressa no mais luso dos sentimentos, a saudade:

Como a melancolia, ela remete à contemplação, à inação; mas enquanto desejo nutrido por imagens idealizadas, pode dar origem a uma causa, a um objetivo, ao entusiasmo expresso nas palavras arrebatadas da carta de Pero Vaz de Caminha.... Não apenas a riqueza é o objetivo dos navegadores, mas também a Utopia. A viagem é uma reação contra a passividade melancólica (Scliar, 2003, p.151).

É a partir do cenário e da música que os sentimentos de melancolia e nostalgia se apresentam nesse relato. Como na cena esfumada pelo aquecedor, no apartamento do casal que se suicida, ao som da canção tocada no vinil, *Say You Say Me*, de Lionel Richie, ou nos espaços vazios do prédio, que vai sendo desocupado por moradores despejados ou na degradação de sua estrutura que não tem reformados os elevadores por falta de verba. Percebemos também um flerte constante com a morte, como já apontado anteriormente, como o cão falecido que aparece para o novo Dixie em forma de fantasma, ou o papagaio de um dos moradores que foi ressuscitado.

A morte está presente também no primeiro relato do filme *O desolado*, em que Simão (Chico Chapas) está foragido da polícia por ter matado mulher e filha. Também na morte do irmão mais velho que matou o mais novo porque o do meio ainda não havia feito o jantar, narrado por um gênio da lâmpada (em alusão ao livro *As mil e uma noites*) na cena do julgamento, do segundo episódio – *As lágrimas da juíza*.

No entanto, apesar da presença da morte nesses relatos, os filmes não cristalizam essa temática porque a morte e a melancolia estão presentes na escritura fílmica a partir do ato de fabular, deixando a realidade numa outra

camada, ou ainda, relativizando-a nas ações de seus personagens. Como é o caso de Simão (Chapas), que vivencia a fuga da polícia ao ar livre, num cenário campestre, nadando no rio, recebendo massagem de mulheres, tomando sol nu na grama, andando de pedalinho no riacho, ou seja, dividindo prazeres com o ócio característico do cotidiano. Nesse caso, é como se o personagem aproveitasse a fuga em sua potência libertária num gesto de resistência. Os policiais capturam Simão (Chapas) em sua casa, jantando, não oferecendo, portanto, nenhuma resistência à prisão.

Pensando com Eduardo Lourenço, é como se os portugueses não dessem muita atenção à realidade:

O nosso povo, imemorialmente rural, absorvido por fora em afazeres desprovidos de transcendência, mas levados a cabo como uma epopeia, com o seu talento do detalhe, da miniatura, é um povo – sonhador. Não especialmente por ter cumprido sonhos maiores do que ele, mas porque, no fundo de si, ele recusa o que se chama a realidade. Ou, se prefere, a ordem do tempo, rio sem regresso. Mas quixotescos que Dom Quixote, os portugueses não dão realmente muita atenção à realidade empírica. Suportam-na, mas não se dobram diante de nenhum desmentido da realidade. Nem mesmo diante da mais irrefutável de todas: a morte (Lourenço, 1999, p.13).

No caso dos filmes em questão, a realidade é suspensa em muitas ocasiões, justamente porque ela pode se tornar insuportável e isso não conviria à identidade portuguesa. Nesse sentido, a morte não significaria o fim, ou, ao menos, não fizemos essa leitura. A morte está presente na trilogia como possibilidade de uma outra existência, como se tornar um gênio da garrafa, mudar de cor, ser uma baleia ou um pássaro, ou mesmo, se relacionar em outra dimensão, como o cachorrinho Dixie e seu sócia fantasma.

3.2

O narrador, artesão

Vamos imaginar a personagem principal desta história uma mulher com menos de 30 anos. Tem olhos de mel, um sorriso franco nos lábios, uma sinuosa curva no pescoço, um busto voluptuoso. Chama-se Xerazade. É filha do grão-vizir e vive em Bagdá nos tempos da antiguidade (O inquieto, 2015).

Essa é a narração inicial do primeiro volume da trilogia, *O inquieto*, que acontece logo após o prólogo, ao som de *Perfidia*⁵². Quase todos os relatos da obra se iniciam com um gesto de rememoração da narradora a uma história que ela “ouviu dizer”⁵³, como no exemplo abaixo:

Escuta, ó venturoso Rei, fui sabedora de que num triste país entre os países, onde assomavam as ruínas e o povo andava à míngua, chegaram bem montados três mercadores muito ricos. Tinham ali vindo a pedido dos governantes arruinados, por estes acharem nos cofres pouco mais do que um peido mal dado. E a troco do empréstimo, requereram os mercadores, juro e obediência (O inquieto, 2015).

Dessa forma, Gomes resgata a tradição oral, através da personagem de Xerazade (Crista Alfaiate), conhecida mundialmente pelo livro árabe. Poderíamos pensar no *narrador* como um sujeito que transmite seu conhecimento a partir da recordação dos fatos que lhe informaram ou de experiências vivenciadas por ele. Para Benjamin, é a *reminiscência* que funda a cadeia da tradição, designando a memória como a grande deusa da narrativa:

Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração (Benjamin, 1994, p.211).

O caráter memorial da história narrada seria, portanto, um instrumento de sua eternidade, visto que é através da sua recepção e transmissão que os relatos se desdobram, traços presentes nos grandes narradores gregos como Heródoto ou na cultura africana. Para o escritor malinês Amadou Hampaté Bâ, na ausência da escrita, o homem está comprometido com a palavra que profere. Ele é a própria expressão da sua palavra:

O que se encontra por trás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (Bâ, 2010, p.168).

⁵² Música de Alberto Dominguez, interpretada nesse momento pela cantora jamaicana Phyllis Dillon. Cabe lembrar que a canção é utilizada em outras versões ao longo do filme. Uma delas é interpretada pela própria Xerazade (Crista Alfaiate).

⁵³ Referência ao texto *O narrador*, de Walter Benjamin, escrito em 1936.

A transmissão da palavra era a única técnica possível naquele momento. Em contrapartida, a palavra escrita e, segundo Benjamin, o romance e a informação, foram aos poucos substituindo a palavra falada, “tornando-se a única prova e o único recurso” viável (Bâ, 2010, p.169)”. Ao mesmo tempo, a literatura permitiu registrar no papel as histórias orientais. Só temos acesso aos contos de *As mil e uma noites* graças à compilação contida no livro. Mesmo sabendo que o mais antigo manuscrito⁵⁴ está acessível na Biblioteca Nacional da França, não temos conhecimento do texto original e completo, nem de sua autoria. Restam apenas fragmentos das rapsódias provenientes da Índia, China, Pérsia e etc. É através dessa fragmentação que Gomes baseia a estrutura estética e narrativa da sua obra, assim como a sua metodologia de trabalho, permitindo uma ressurgência dos contos da antiguidade.



Vemos um *drone* sobrevoando uma vegetação, enquanto um homem (Chico Chapas) sai de dentro do rio apontando uma espingarda para um cão que o encara fixamente. O cachorro foge e o homem mergulha no rio ao perceber o ruído do *drone*. Xerazade (Alfaiate) narra:

escuta, ó Rei venturoso, fui sabedora de que num triste país entre os países andava fugido à justiça dos homens, um filho da mãe chamado Simão ‘Sem Tripas’. Cerca de cento e sessenta guardas batia aos montes há quase seis semanas a procura deste homem (O desolado, 2015).

Na cena seguinte, assistimos a um pequeno vilarejo, onde Simão (Chapas) aparece escondido atrás da mureta que divide a mata da cidade, contando os cães, caminhando e remexendo um latão de lixo na rua: “1, 2, 3,.. 19, 20, 21... já vão 40”, fala Simão. Essa descrição se assemelha ao texto abaixo, contido no site *As1001noites* sobre a vila Fernão Ferro, onde habitam cachorros abandonados que, segundo os taxistas da localidade, são “cães selvagens”, considerados um perigo para a comunidade.

⁵⁴ Fonte disponível em: <https://www.publico.pt/2017/10/08/culturaipsilon/noticia/o-livro-das-mil-e-uma-traducoes-1787378/amp>. Acesso em: set. 2019.

Os latidos começam num quintal e segue-se o efeito dominó: o alerta acorda todos os cães vigilantes, que, por sua vez, atraem as atenções das matilhas, que, habitualmente, procuram comida junto aos contentores do lixo ou no pinhal. Muitos têm ainda a coleira, agora já lassa pela falta de alimentação, outros têm o pelo sujo de terra, lama e ervas. Quase todos foram ali abandonados, sobretudo nos últimos dois anos, pelos seus donos, que se redimem daquele acto deixando os animais naquela zona porque sabem que o canil e gatil municipal do Seixal, concelho ao qual pertence Fernão Ferro, não abate os bichos (as1001noites).



Figura 20 – Frames do filme *O desolado*, relato da Crônica de fuga de Simão “Sem Tripas”

Percebemos a partir dessa costura, que os contos do filme são ficcionalizados através do cruzamento das notícias, possibilitando a inclusão de pequenos relatos na fantasia fílmica. A proposta de tornar a realidade um instrumento da ficção aparece também na seleção de elenco do filme. Gomes escolhe alguns atores não profissionais para interpretar sua obra – uma prática já presente em seus trabalhos anteriores⁵⁵ – como é o caso de Chico Chapas (Chapas), o passarinheiro que interpreta a si mesmo no filme *O encantando*, o terceiro da série, em que ele é considerado uma lenda viva na prática de captura dos tentilhões⁵⁶. O mesmo acontece na história do galo condenado à morte por

⁵⁵ No segundo longa-metragem – *Aquele querido mês de agosto* – do diretor Miguel Gomes, ele incorpora atores não profissionais no elenco do filme, que interpretam a si mesmo, como o moleiro Paulo.

⁵⁶ Os pássaros são incentivados a cantar o maior número de vezes para participarem do concurso que ocorre uma vez por um ano em Lisboa, uma tradição de mais de cem anos, segundo os seus praticantes. Informação extraída do site do filme. Disponível em: <http://www.as1001noites.com/bie-bie-bie-bie-tuiiim-tuiiim-tuiiim-tuiiim-tototocheu/>. Acesso em: 20 jul. 2018.

cantar durante toda a noite, incomodando a vizinha⁵⁷. Fernanda Loureiro, a dona do pássaro, também é atriz de si mesma na história.

No material impresso de divulgação do filme para o Festival de Cannes 2015, dividem o mesmo espaço, sem hierarquias, os textos e as fotos de apresentação dos atores e dos não-atores que integram o elenco da produção. O cinema não inventou essas pessoas, mas possibilitou um desfecho diferente para a trama: o galo fala com o juiz, o único de Resende que compreende a língua dos bichos. O mesmo ocorre com a vaca de papelão, que narra o seu atropelamento no segundo episódio da trilogia, *O Desolado*. Ao usar esse artifício, Gomes constrói a fabulação (galo e vaca “falantes”) introduzindo os fatos reais (o incêndio, o atropelamento, o concurso de canto dos pássaros) no filme, através da oralidade, permitindo que *outras* vozes ressoem na comunidade ficcional.

Assim, Gomes não apenas engloba na obra pessoas pertencentes às classes populares, mas permite que seus relatos individuais ganhem um novo escopo ao serem partilhados com outros relatos, dando visibilidade às vozes anônimas, através de mulheres, de homens e de bichos, colocando o singular e o coletivo no centro da narrativa, flexibilizando hierarquias a partir de saberes difusos das várias camadas da sociedade contemporânea. Aqui, cabe aproximar o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière sobre a igualdade que ele acredita ser inerente à política, desde que opere “um desvio extraordinário, um acaso ou uma violência em relação ao curso ordinário das coisas, ao jogo normal da dominação”, ou seja, opere o dissenso – uma “ruptura nas formas sensíveis da comunidade” (Rancière, 1996). Nesse sentido, a trilogia *As mil e uma noites* assume um *desvio* através da inclusão de pessoas da comunidade como personagens e da convocação de vozes distintas da comunidade, ocupando o mesmo espaço fílmico, reivindicando, assim, que esses sujeitos apareçam na contagem das partes⁵⁸ e sejam percebidos (Rancière, 1996, p.21).

Aproximando o ato de narrar à arte do artesão, Benjamin acredita que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação. “Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada com uma informação ou um relatório.

⁵⁷ Referência ao relato *A história do galo e do fogo*, apresentada no primeiro volume da série, *O inquieto*.

⁵⁸ “Para que exista a filosofia política, é preciso que a ordem das idealidades políticas se ligue a uma composição das “partes” da polis, a uma contagem cujas complexidades escondem talvez um erro fundamental” (O Desentendimento, 1996, p.21).

Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (Benjamin, 1994. p.205).

A arte e, mais precisamente, a arte cinematográfica, nesse caso, pode criar a dimensão ficcional que não é possível para o jornalismo, possibilitando, ainda, que esses saberes sejam reunidos e difundidos, simulando uma narrativa oral. A partir da sua maquinaria e de seus mecanismos de reprodução, o cinema é capaz de aproximar e de afastar imagens, de pôr em destaque personagens e ações, de ampliar ou de reduzir um objeto a partir de critérios estéticos e do objetivo do autor com a obra.

Um outro exemplo dessa aposta pode ser pensada através da escolha do cenário e na caracterização dos personagens do filme, que reconstituem os relatos e recriam os espaços pressupondo não apenas a constituição territorial da narrativa ficcional a partir de sua ambientação, mas abrange, sobretudo, um entendimento da relação entre seus personagens, suas ações, e a dimensão espaço-temporal acrescentando-se, ainda, o cotidiano – questão fundamental representada no filme.



Figura 21 – Frames dos filmes O inquieto, O desolado e O encantado

Nos quadros acima, vemos Fernanda (Fernanda Loureiro) – dona do *galo madrugador* – conversando com seus vizinhos na calçada de casa, o passarinho Chico Chapas (Chico Chapas) almoçando com sua esposa na sala do seu apartamento, Rui Miguel (Carlos Loureiro) – o namorado da bombeira – trabalhando na colheita das uvas e o passarinho Zé Luís (Zé Luís) cuidando do seu pássaro no quintal. Todos os personagens da cena estão realizando atividades corriqueiras do seu dia. Para Michel de Certeau, o homem já nasce

“inserido em sua cotidianidade”, estabelecido na “trivialidade” do cotidiano, dividido entre as repetições da rotina e entre os elementos heterogêneos como o trabalho, o lazer e a vida privada e social do indivíduo. Segundo ele, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se *torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do seu discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (Certeau, 2013, p.63).

O cinema contemporâneo, em especial, tem trazido o cotidiano para o centro das narrativas, e, nos filmes analisados aqui, é através da captura das vozes de personagens populares que os assuntos “ordinários” ganham evidência. No caso da comunidade dos passarinhos, Gomes acredita que:

o facto de estas pessoas existirem num universo paralelo acaba por oferecer uma espécie de resistência poética ao modelo de sociedade dominante. Mesmo que não estejam a fazer grande coisa para mudar as suas condições de vida, e não sejam politicamente activos, aquela comunidade tem um lado político por se oferecer como alternativa (Gomes, 2015).

E essa possibilidade é construída na dimensão que o filme apresenta essas histórias. Assim, o realizador se torna um mediador dessas pessoas, na medida em que dá visibilidade às suas existências através da ficção, incorporando seus relatos ao filme.

3.3

Cinema e autoria

Se o cinema é uma arte moderna por definição, e inteiramente integrada ao grupo das artes que só se exibem através das cópias reproduzíveis – não veiculadas a um original, como a pintura, por exemplo –, ele permite reativar a tradição oral através da inventividade e dos seus mecanismos tecnológicos (câmera, gravador sonoro) simulando situações de contato em presença, através da diversidade dos personagens, possibilitando o encontro entre comunidades que dividem os anseios e dificuldades próximas e, dessa forma, permitindo a

criação de novas existências ou de comunidades ainda por vir⁵⁹ (no sentido de Agamben).

Essa experiência é ainda mais visível no grupo do cinema autoral em que Miguel Gomes está inserido, visto que ele não está subordinado aos grandes estúdios e a serviço da grande indústria cinematográfica que alcança bilheterias milionárias. Essa autonomia permite uma maior liberdade criativa sobre as decisões do filme. A obra *As mil e uma noites* era originalmente um único longa-metragem, mas foi dividido em episódios porque, segundo o autor, como teve mais verba nesse filme do que nos seus anteriores, ele optou por investir mais nas filmagens acreditando que era “preciso fazer o máximo de personagens, o máximo de histórias possíveis” para ter o melhor retrato de Portugal e ser mais fiel ao livro (Gomes, 2015). No texto *Remissões do presente*, escrito para revista Cinética, o crítico de cinema Pedro Henrique Ferreira, acredita que Gomes, a partir de seus filmes,

[...] vem se dedicando a dar respostas simples a perguntas complicadas, a refletir sobre estruturas cinematográficas sofisticadas e apontar possíveis rumos para o cinema e a arte sem nunca abandonar a simplicidade, o sentido de humanidade e a banalidade do que é simplesmente se estar aí, no mundo – lugar onde, aparentemente, o cinema precisa cada vez mais estar para resolver seus próprios traumas (Ferreira, 2016).

Retornamos à última história do episódio *O inquieto – O banho dos magníficos*. Ao atender o primeiro personagem, o diálogo se inicia, pelo sindicalista Luiz (Luz):

- Aceita um chá?
 - Aceito tudo. Sou diretor comercial de profissão e desempregado de condição.
 - Vieste ao sítio certo. Esperavas-te.
 (O inquieto, 2015).

Vemos todos os depoimentos através de um plano sequência numa câmera fixa aberta, que se aproxima do personagem lentamente com o movimento de *zoom in* até chegar num quadro fechado, como exposto abaixo.

⁵⁹ Referência ao conceito desenvolvido por Giorgio Agamben sobre a “comunidade que vem”. Ele acredita que é através da profanação que se pode “tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade” (Agamben, 1993, p.56). Agamben está respondendo a Jean-Luc Nancy sobre o conceito de comunidade negativa desenvolvido no seu livro *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1983. Sobre isso ver *A comunidade que vem*, p.56, 1993.



Figura 22 – Frame do filme O inquieto, relato do primeiro magnífico

Todos os depoimentos narrados pelos desempregados terminam num plano fechado. Assim, o filme estabelece uma relação de aproximação com os personagens que protagonizam o desemprego em suas falas, tema central da obra, visto que muitos portugueses empobreceram, devido ao programa de austeridade executado no país⁶⁰.

No mesmo movimento de aproximação da câmera no personagem narrador, assistimos a leitura do sindicalista Luis (Luz) da carta escrita aos empresários da região pedindo ajuda para a realização doo banho do dia primeiro. O sindicalista não pode oferecer trabalho aos desempregados, mas mantém o escritório em funcionamento acolhendo as pessoas, em caráter de resistência ao sistema que não oferece possibilidades de emprego para população.

⁶⁰ Logo após o prólogo, o filme apresenta algumas cartelas explicativas sobre a situação do país: “Durante esse período, o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de sentido de justiça social. Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram” (O inquieto, 2015).



Figura 23 – Frames do filme O inquieto, cena do banho dos magníficos

Com isso, apostamos que o filme estabelece uma relação de “equilíbrio” entre o homem e a câmera, uma das funções sociais mais importantes da arte cinematográfica para Benjamin. Uma função que é política por contraste com uma função ritual da arte anterior às técnicas de reprodução:

O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta” (Benjamin, 1994, p.189).

É possível pensar esses artifícios tecnológicos como agentes ativos na construção dimensional dos personagens, visto que eles permitem colocar em perspectiva os objetos da cena, e, principalmente, o sujeito que narra estabelecendo uma relação entre cenário e personagem que direciona o olhar do espectador, ampliando ou reduzindo, encurtando ou alongando a imagem. Afinal, o que precisa ser visto e ouvido na cena? É uma pergunta que cabe ao cinema. O espectador tem o privilégio de assistir a um espetáculo audiovisual que, talvez, jamais seria possível no dia a dia, porque a “câmera nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional” (Benjamin, 1994, p.189).

Sem a oralidade não há Xerazade para contar histórias e não há possibilidade de continuar o filme. A mulher lendária dos contos orientais toma a palavra ativando a fala feminina, historicamente tão apagada pela voz masculina e pelos mecanismos opressores do machismo, gesto importante para a reflexão sobre as questões de gênero constantemente em pauta na contemporaneidade:

- Vamos lá do princípio. De onde vem as histórias?
- Dos desejos e medos dos homens.
- E para que existem?
- Para nos ajudarem a sobreviver. Para alegrarem o tempo dos mortos e o tempo dos que ainda estão por vir (O encantado, 2015)⁶¹.

Os contos não terminam na milésima noite e não acompanhamos a morte de Xerazade (Alfaiate), que sobrevive ao tempo percorrendo espaços distintos para “revelar verdades” através de “fábulas inebriantes” que o “povo espera que nunca acabem” (Gomes, 2015). Não parece à toa que o desfecho do filme aconteça com a caminhada de Chico Chapas (Chapas) por uma extensa estrada num longo plano sequência, nos permitindo apostar que há no filme a construção de um gesto de resistência, evidenciada pela figura feminina de Xerazade e por vozes das camadas populares, colocando em perspectiva questões conhecidas e nos revelando saberes desconhecidos, quebrando hierarquias estabelecidas, através de uma estrutura estética fragmentada e de um anacronismo – o uso da história milenar, as imagens de outro espaço-tempo – e por uma descontinuidade narrativa, deixando aos espectadores o exercício de imaginar e de construir as suas próprias conexões ou, como diria Mizoguchi⁶²: “eis os limites do que eu posso. O resto é com vocês”.

Não seria essa, afinal, a função tradicional do narrador: contar histórias para criar imagens, para fantasiar? Creio que o importante legado deixado pela tradição, que o filme resgata a partir da oralidade filmada, representada pelas camadas populares da sociedade portuguesa, é a possibilidade de fabular.

⁶¹ Diálogo entre o Grão-vizir (Américo Silva) – pai da rainha – e Xerazade (Crista Alfaiate), extraído do episódio *O Encantado*, o último da trilogia.

⁶² Referência ao filme “O Independente Sansho” (Sansho Dayu), de Kenji Mizoguchi, 1954. Citado no livro “As distâncias do cinema” (2012), de Jacques Rancière.

Considerações Finais

Iniciamos esse trabalho falando do dia em que, numa sala escura do cinema, fui afetada pelo filme que me propus a estudar. Naquele dia, abrimos o portal infinito das possibilidades ao escolher um filme grandioso no que diz respeito às inúmeras bifurcações que ele aponta. Infinito também no nome: *as mil e uma noites* dos contos árabes que não se iniciam na primeira história e nem terminam na última. E, talvez, por isso, escolhemos olhar para esses filmes, a partir da montagem, visto que ela permite mergulhar no labirinto de imagens sem receio de não dar conta de todas, mas aceitando as limitações que ela mesmo nos impõe: de selecionar e descartar, de incluir e excluir ou de inverter as ordens das imagens e, principalmente, as do pensamento. E, com isso, tentamos ampliar o filme, alargar a imaginação, construir outros possíveis, aproximar e afastar imagens, ideias, perigos. Enfim, criar uma constelação de imagens, de sons, costurando palavras. Abrindo ruídos.

Chegamos até aqui sem respostas fechadas, mas com uma infinidade de questões que só foram possíveis serem formuladas pelo atravessamento da *montagem*. Esse atravessamento se deu na tentativa de expandir o conceito de montagem para além de uma etapa da produção cinematográfica, buscando em Benjamin, através de Didi-Huberman, as particularidades e possibilidades do pensamento sobre imagens. Com esse olhar, percorremos a trilogia cinematográfica *As mil e uma noites* de Miguel Gomes, utilizando a montagem como motor de análise, procurando ressoar os possíveis que as aproximações entre imagens suscitam, indo além da síntese eisensteiniana. Há um intervalo entre as imagens, uma lacuna, fruto da produção de uma terceira imagem, a que não está lá, a imagem invisível. “Não A + B, mas a fissura que existe entre A e B e que problematiza, coloca em perspectiva, inscreve a relação entre eles” (Gardnier, 2016). Esta imagem é a que nos interessou nesse estudo. Assim, nos afastamos do conceito conclusivo da montagem clássica de Griffith, na equação $1 + 1 = 2$, nos aproximando da pedagogia godardiana, em que $1 + 1 = 3$.

A partir desse exercício, surgiram novas imagens, ora inquietantes, ora desoladoras, ora encantadoras como os títulos dos três filmes da trilogia reverberam. O método de Gomes para a realização dos filmes foi a primeira

imagem que percorremos por perceber nele já um procedimento de montagem, ao trazer a história secular do livro de contos árabes *As mil e uma noites* para atualidade como dispositivo narrativo – pretexto para construção de uma obra cinematográfica fragmentada, subvertendo a linearidade do tempo, borrando as fronteiras entre realidade e ficção, descartando a cronologia e o roteiro como guia para as filmagens. O método consistia numa engenhoca ousada: selecionar fatos atuais ocorridos em Portugal da crise para, a partir deles, ficcionalizar a trama. Enquanto isso, a montagem desenhava o filme nascido do meio, sem princípio ou fim previstos, num devir cinematográfico de construção, como uma fábrica móvel numa espécie de *cine-trem*⁶³ da Revolução Russa – cujo lema era “hoje filmamos, amanhã exibimos” (Bambozzi, 2002, p.145).

Abordamos também o recurso da metalinguagem, um universo já bem explorado pelo cinema, tomado aqui por uma perspectiva surrealista ao mostrar o diretor Gomes e parte da equipe enterrados até o pescoço na areia, em uma das cenas do primeiro episódio da série *O inquieto*. Nessa mesma praia, explode uma baleia, numa arrebentação súbita, violenta e ruidosa, em que pedaços do mamífero saltam no ar, forçando o sindicalista Luís (Luz) a correr em fuga. A mesma baleia ocupa os sonhos do pescador que se vê engolido por ela – metamorfoseada de hospital mal cuidado, com restos e dejetos, indicando a precariedade do serviço público de saúde, numa espécie de realismo fantástico de Jodorowsky⁶⁴ ou de sonho *Lynchiano*⁶⁵.

Nesse sentido, a imagem de uma baleia representada por um hospital precário se inscreve de forma onírica no filme denunciando a política estatal que deveria oferecer assistência médica digna aos cidadãos. Convocamos, ainda que timidamente, Foucault para pensar a *biopolítica* a partir do corpo controlado e normatizado pelo poder, do oprimido, inscrito no filme pela *mise-en-scène* do personagem Luis, por exemplo, que sofre de problemas cardíacos, refletindo a situação miserável de Portugal, em que as pessoas estão desempregadas e sem

⁶³ O projeto do *Kinotrem* russo de autoria de Alexander Medvedkin, funcionava como um estúdio cinematográfico, inteiramente equipado para produzir filmes em circunstâncias de transporte ferroviário, uma “fábrica cinematográfica móvel”, que tinha como lema: “Hoje filmamos, amanhã exibimos”. (Bambozzi, 2002, p.145).

⁶⁴ Alejandro Jodorowsky é um cineasta, ator e escritor chileno. A maioria das suas obras combinam poesia, filosofia e tarô, numa expansão da ficção, a partir da magia.

⁶⁵ Refere-se ao estilo cinematográfico próprio de David Lynch, cineasta americano, conhecido por seus filmes surrealistas.

perspectivas no futuro. Mesmo sem dinheiro, o sindicalista prossegue seu desejo de reunir milhares de pessoas na praia de Aveiro para o famoso banho de mar no dia primeiro de janeiro. Aqui, a vida é reivindicada a partir do banho, portanto, de um corpo presente, afinal, como diz o sindicalista, a “água é minha vida” e o mar pertence à natureza e o homem não a controla.

O cinema, nesse caso, *As mil e uma noites* de Gomes, é capaz de explodir não só o maior mamífero do mundo, mas tudo que antes parecia estar sob controle no filme: imagens documentais dos estaleiros e do exterminador de vespas do início são interrompidas pela presença do diretor, em crise, se questionando sobre sua capacidade de realizar a sua obra. Documentário ou ficção? Já não importa. O filme está em suspenso, ameaçado pelo desejo político do diretor: de realizar um filme militante com histórias maravilhosas e inebriantes. Visto que as duas coisas não podem coexistir ao mesmo tempo no filme, ele foge. Explodem as regras e as normas, uma vez concebidas para definição de um gênero cinematográfico. Tudo é possível. “Tudo está em aberto”. Eis que a fabulação comparece ao filme para dar conta da dura realidade portuguesa, ao “reinventar o mundo sem o excluir” (Gomes, 2015).

Vozes de diferentes tipos comparecem ao filme, a partir do um julgamento num espaço público, em que as pessoas são acusadas por crimes surrealistas, como o furto de sinais de trânsito, de fios elétricos, pedras de calçadas e de 40 vacas. Crimes gerando outros crimes, num efeito dominó em que todos são culpados, como se os delitos pudessem ser transmitidos infinitamente. Cães, passarinhos, galo e baleia. As virgens de Bagdá e até os *homens de pau feito*. Todos são atingidos. E então, como escapar da crise? A arte permite um escape através da imaginação, possibilitando construir um universo onde pousam todas essas vozes, habitando o mesmo universo, democraticamente, o do filme, nesse caso, *As mil e uma noites*, permitindo com isso ressoar desejos, e afirmar a vida a partir de formas desviantes, dissonantes, como os transgressores passarinhos de Lisboa, embriagados pelos cantos dos seus bichos, construindo novas possibilidades de existência.

Referências Bibliográficas

ANÔNIMO. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. *As mil e uma noites – volume 1: Ramo sírio*. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2005.

ALPENDRE, Sérgio. *Força autoral faz do cinema português um dos melhores do mundo*. Folha da S. Paulo. 15 mar 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/03/forca-autoral-faz-do-cinema-portugues-um-dos-melhores-do-mundo.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: Metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BÂ, A. Hampaté. *A Tradição Viva*. In: *História Geral da África – I. Metodologia e pré-história da África*. Editor J. K1-Zerbo – Comitê Científico Internacional da Unesco para redação da História Geral da África, 2010.

BAMBOZZI, Lucas. *O trem*. In *Intervenções urbanas: Arte/Cidade/Nelson Brissac Peixoto*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p.122-153.

BAPTISTA, Tiago. *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta-da-China, 2008.

_____. *Nacionalmente correto; a invenção do cinema português*. Revista Estudos do século XX. N.9. 2009. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36549/1/Nacionalmente%20correcto.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em: 30 fev. 2020.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*. In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso*. In: *Passagens*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2009.

BERGSON. *As duas fontes da moral e da religião*. Coimbra: Almedina, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *As mil e uma noites*. BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 123-139.

BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

BRESSANE, Julio. *Julio Bressane: Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto*. [Entrevista concedida a] Geraldo Sarno e José Carlos Avellar. Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, nº06, p.07-42, jul-ago 1997.

BRUCOLI, Rodrigo. USP – AUN (Agência Nacional de Notícias). 21 dez. 2017. Disponível em: <https://paineira.usp.br/aun/index.php/2017/12/21/artivismo-propoe-uma-nova-maneira-de-se-relacionar-com-a-cidade/#:~:text=Segundo%20Pimenta%20%E2%80%9Co%20que%20fascina,n%C3%A3o%20surgiu%20apenas%20em%202013>. Acesso em: em 06 jul. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHAIA, Miguel. (Org.). *Artivismo – Política e Arte Hoje*. Aurora, 1. São Paulo: PUC-SP, 2007, p. 9 a 12.

CHATAIGNIER, Gustavo. *As mil e uma noites – sobre quantas noites cabem na luz de um projector*. Politética. São Paulo, v.6, n.1, p. 33-64, 2018.

CINEMA NOVO PORTUGUÊS 1960-1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

CINTRA, Marcos Antonio Macedo. GOMES, Keite da Rocha. *As transformações no sistema financeiro internacional*. Brasília: Ipea, 2012. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/ipea/livro_transformacoes_sifinanceiro_vol01.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Pedro. *Casa de lava*. Sinopse do filme. RTP. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p25201>. Acesso em 26 de jul. 2019.

COSTA, Pedro. *Pedro Costa Morrer mil mortes*. [Entrevista concedida a] Nuno Crespo. Revista Ípsilon in Jornal Público. 27 de abril de 2012.

Disponível em: publico.pt/2012/04/27/jornal/pedro-costa-morrer-mil-mortes-24402347. Acesso em: 26 jul. 2019.

CUNHA, Paulo. SALES, Michele (Org.) *Cinema Português: um guia essencial*. Editora SESI-SP, 2013.

DA SILVA, Mariana Duccini Junqueira. *O passado inabordável e a necessidade de imaginação: Tabu, de Miguel Gomes*. Revista Novos Olhares Vol 4 N.2. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/305451271_O_passado_inabordavel_e_a_necessidade_de_imaginacao_Tabu_de_Miguel_Gomes. Acesso em: 20 jul. 2019.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos / O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Trad.: Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Atlas ou gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p.206-219, 30 nov. 2012. Texto original traduzido do espanhol. Disponível em: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 30 set. 2019.

_____. *Imagens, apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Remontar, remontagem do (tempo)*. Texto original publicado na Revista Étincelle (Faísca) Ircam do Centre Pompidou. 2007. Publicado no Brasil pela UFBA. Texto original: <http://etincelle.ircam.fr/730.10.html>. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf. Acesso em: 30 set. 2019.

_____. *Passés cités par LGJ: l'oeil de l'histoire 5*. Paris: Les éditions de minuit, 2015b.

DOWNING, John D.H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimenros sociais*. São Paulo: Senac, 2004.

FERRAZ, Marcos Grinspum. *Cineastas portugueses da nova geração colecionam prêmios em festivais. Folha de S.Paulo*. 03 nov. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1932326-neo-palmas-e-ursos-para-portugal.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2020.

FERREIRA, Pedro Henrique. *Remissões do presente*. Revista Cinética. 25 jan 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/as-1001-noites-de-miguel-gomes-portugalfrancasuicaalemanha-2015/>. Acesso em: 15 set. 2019.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Teatro das Sombras: a crítica das imagens técnicas e a nostalgia do mundo verdadeiro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1651.pdf. Acesso em: 24 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GARDNIER, Ruy. *Jean-Luc Godard. Aprendizagem do descontínuo*. Machine Deleuze, ago. 2016. Disponível em: <https://machinedeleuzvertove.wordpress.com/2016/08/18/jean-luc-godard-aprendisagem-do-descontínuo/>. Acesso em: 24 jul. 2019.

GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinema*. Paris: Albatros, 1980.

GOMES, Miguel. *A ouvir os pássaros*. [Entrevista concedida a] Fabian Cantieri, Juliano Gomes e Pedro Henrique Ferreira. Revista Cinética, jan. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-miguel-gomes/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Diálogo entre Ismail Xavier e Miguel Gomes - Mesa "Monte Santo" na Festa Literária de Paraty (FLIP), 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TojvHIWCe9o>. Acesso em: 07 jul. 2019.

_____. *Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes*. [Entrevista concedida a] António Preto. Revista Ípsilon in Jornal Público. jan 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/01/30/culturaipsilon/entrevista/portugal-visto-do-tapete-voador-de-miguel-gomes-1682999>. Acesso em 15 Jul. 2019.

_____. *Uma dimensão íntima, um trágico sopro europeu no novo filme de Miguel Gomes*. [Entrevista concedida a] Vasco Câmara. Revista Ípsilon in Jornal Público. 28 ago. 2013. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2013/08/28/jornal/uma-dimensao-intima-um-tragico-sopro-europeu-no-novo-filme-de-miguel-gomes-27006942>. Acesso em: 19 ago. 2019.

_____. *As 1001 noites*. Disponível em: www.as1001noites.com. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. *Portugal: este país de maravilhas existe*. [Entrevista concedida a Kathleen Gomes. *Jornal Público* 27 ago 2015. Disponível em: <https://cineclubesantarem.wordpress.com/2015/09/21/as-mil-e-uma-noites-um-filme-de-miguel-gomes/>. Acesso em 13 set. 2019.

_____. *As mil e uma noites. Entrevista com o diretor Miguel Gomes*. [Entrevista em vídeo concedida ao] site Adoro Cinema. 12 nov 2015. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-151021/entrevistas/?cmedia=19547815>. Acesso em: 15 set. 2019.

GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEAL, Aline. *Quase dois milhões de pessoas participaram de manifestações em 438 cidades*. EBC. 22 jun. 2013. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/06/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades>. Acesso em: 25 jan. 2020.

LIGNANI, Rafael. *Dziga Vertov: uma revolução*. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). *Vertov: O Homem e sua Câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Biblioteca Dom Quixote, 1976.

MACHADO, Arlindo. *Novos territórios do documentário*. Doc On-Line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, p.5-24.

MERTEN, Luiz Carlos. *Com a trilogia 'As mil e uma noites', Miguel Gomes faz da crise em Portugal uma viagem*. Estadão. 12 de nov. 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,com-a-trilogia-as-mil-e-uma-noites--miguel-gomes-faz-da-crise-em-portugal-uma-viagem,10000001750>. Acesso em: 15 ago. 2019.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 – (conexões; 20).

_____. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: Ed. N-1 Edições, 2013.

PEREIRA, Ana Catarina. CARDOSO, Tito. CUNHA (Orgs.). *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom, 2013.

PRETO, António. *Le film insomnie de Miguel Gomes*. Revista Cahiers Du Cinema Revista de Cinema, nº711, 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Uma proposta para o novo milênio*. Texto publicado pela Revista Margens/Márgenes, n.2. Buenos Aires, 2001.

PIRES, Fabiana. BALIERO, Silvia. *O mundo depois da crise de 2008*. Revista digital Época Negócios. set. 2013 | Atualizado em nov. 2013. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2013/09/o-mundo-depois-da-crise-de-2008.html>. Acesso em: 27 jun. 2020.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tordesilhas, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O dissenso*. Originalmente publicado em *A crise da razão*. Organizado por Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Disponível em:

<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/10/19/o-dissenso-jacques-ranciere/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

_____. *Rancière. A política tem sempre uma dimensão estética*. [Entrevista concedida a] Gabriela Longman e Diego Viana. Revista Cult, mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

_____. *O desentendimento – política e filosofia*. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Revista Brasileira de Educação, v.15, n. 45 set/dez, 2010.

RIBAS, Daniel. *O cinema português sedento de se parecer com o real*. Revista Ípsilon in Jornal Público. *O mundo depois da crise de 2008*. Nov. 2018. Atualizado em nov. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/11/09/culturaipsilon/cronica/cinema-portugues-sedento-parecer-real-1850116>. Acesso em: dez. 2019.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SCILIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SIGMUND, Freud. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

SMITH, David. *Portugueses fogem da austeridade e buscam novo eldorado em Angola*. Ilustríssima em Folha de S. Paulo. 18 set. 2012. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1154941-portugueses-fogem-da-austeridade-e-buscam-novo-eldorado-em-angola.shtml>. Acesso em: 19 ago. 2019.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. / Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (coleção, arte e cultura; v. n.º5)

_____. *Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz Melodramática*. Revista USP, nº 19, setembro – outubro – novembro 1993b.

Sites:

<http://osomeafuria.com>. Acesso em: 20 jul. 2020.

<https://www.publico.pt/2017/10/08/culturaipilon/noticia/o-livro-das-mil-e-uma-traducoes-1787378/amp>. Acesso em: 15 set. 2019.

<https://www.rtp.pt/programa/tv/p25497>. Acesso em: 20 jul. 2018.

<https://www.dn.pt/artes/cinema/primeiro-filme-de-as-mil-e-uma-noites-estreiase-a-27-de-agosto-4631968.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

<https://dre.pt/pesquisa/-/search/174871/details/maximized>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Filmografia

A Cara que Mereces (Miguel Gomes, Portugal, 2004)

Aquele Querido Mês de Agosto (Miguel Gomes, Portugal, 2008)

Tabu (Miguel Gomes, Portugal, 2012)

Redemption (Miguel Gomes, Portugal, 2013)

As Mil e uma Noites – volume 1, O Inquieto (Miguel Gomes, Portugal, 2015)

As Mil e uma Noites – volume 2, O Desolado (Portugal, 2015)

As Mil e uma Noites – volume 3, O Encantado (Portugal, 2015)

As Armas e o Povo (Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, Portugal, 1975)

Brás Cubas (Julio Bressane, Brasil, 1985)

Casa de Lava (Pedro Costa, Portugal, 1994)

Cinema Novo (Joaquim Pedro de Andrade, Portugal, 1967)

Máscaras (Noémia Delgado, Portugal, 1976)

O Sapato de Cetim (de Manoel de Oliveira, 1985)

Tabu (F. W. Murnau e Robert Flaherty, Estados Unidos, 1931)

Esplendor Selvagem (António de Sousa, Portugal, 1972)

Panorama 01 - Malange (António de Sousa, Portugal, 1972)

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

O Milagre de Milão (Vittorio de Sica, Itália, 1951)

Rio 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955)

Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957)

O Grande Momento (Roberto Santos, 1957)