

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



João Canijo: “O como é muito menos importante do que o porquê”

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

JOÃO MANUEL ALTAVILLA CANIJO nasce no Porto em 1957. Entre 1978 e 1980 frequenta o Curso de História da [Faculdade de Letras da Universidade do Porto](#). Posteriormente, trabalha como assistente de realização de [Manoel de Oliveira](#), [Wim Wenders](#), [Alain Tanner](#) e Werner Schroeter, entre outros. *Três Menos Eu* (1988), a sua primeira longa-metragem, foi nesse mesmo ano seleccionada para o Festival de Roterdão. Após *Sapatos Pretos* (1998), realiza *Ganhar a Vida* (2001), onde começa um novo percurso cinematográfico. O seu filme seguinte, *Noite Escura* (2004), estreia no [Festival de Cannes](#), tendo sido o filme português escolhido como candidato ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro desse ano. Seguem-se *Mal Nascida* (2007), *Fantasia Lusitana* (2010, doc., 67') e *Sangue do Meu Sangue* (estreia prevista para 2011), o seu último projecto.

Carlos Pereira – Como nascem as ideias para os seus filmes?

João Canijo – Foram todos bastante diferentes. Começa tudo no *Sapatos Pretos*. Partiu de uma notícia do *Público* que dizia: “*O ourives, a mulher e o amante dela*”. Era um título parecido com um título de um filme do Peter Greenaway que tinha passado há pouco tempo (*O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante dela*). Costumo colecionar os casos do dia e tenho um grande arquivo. Ao ler a história, percebi que aquilo era *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, [*The Postman Always Rings Twice*, James M. Cain, 1946] só que passado em Reguengos, no Alentejo. Tinha tudo a ver com o mito que Salazar criou de que Portugal era um país de brandos costumes, coisa que é absolutamente mentira, pois é um país de violência contida.

Aquela história era um excelente exemplo de como Portugal era na realidade. A personagem não podia, no entanto, ser feita pela Rita Blanco, porque exigia uma mulher voluptuosa e vistosa. Foi o primeiro filme que eu fiz sem ela e, conseqüentemente, o seguinte teria de ser com

ela. O *Ganhar a Vida* partiu, portanto, do desejo de querer fazer uma personagem para uma atriz. Lembrei-me de redescobrir o Portugal profundo no meio dos emigrantes em França, porque viviam fechados num meio de um mundo hostil.

Fui para França, onde estive dois anos entre emigrantes, a perceber que história é que se podia inventar ali no meio. Tive então a iluminação de que podia ser uma *Antígona*. Descobri uma senhora que tinha uma história de *Antígona* na comunidade portuguesa, e conseguimos o argumento a partir daí. Ao fazer a *Antígona*, voltei a uma coisa muito antiga, que é a minha mania das tragédias gregas, dos arquétipos das suas personagens e histórias. Se lermos a *Ilíada*, aquilo é um *western*. Estão ali as personagens, todas tipificadas, que se usaram e usam. Já o *Filha da Mãe* era uma adaptação infantil da *Electra*. A partir daí tive a obsessão de fazer uma trilogia que contava a história da família de *Electra*. Quis contar então a história da família. A história resume-se em duas linhas: um pai, para conseguir uma coisa muito importante, sacrifica uma filha, a mãe arranja um amante para conseguir matar o pai, e a outra filha decide vingar-se da mãe. É simples. Depois tratava-se de construir um ambiente para cada um dos filmes. Ou seja, tentar meter cada filme num espaço representativo do mundo moderno português.

A primeira pergunta que me surgiu para o *Noite Escura* foi: onde é que a mentira poderia passar mais despercebida? Numa casa de alterne, que é um mundo de mentira, de teatro. O segundo filme, que não foi feito, chama-se *Piedade*. Envolve a guerra de Tróia, uma guerra de duas famílias. Se pensarmos na guerra de duas famílias, actualmente, pensamos no crime organizado. O filme era para ser em Espanha, com uma família portuguesa a fazer tralhalices em Marbella. Era um filme muito caro, nunca se conseguiu fazer. O terceiro, que é o *Mal Nascida*, é um mundo fechado sobre si próprio, e passa-se no Portugal profundo rural. Extremamente violento, como não se diz mas se sabe que é. Histórias como as do *Mal Nascida* aconteceram na aldeia onde eu filmei.

O meu próximo filme [*Sangue do meu Sangue*] tem uma associação com o anterior. O *Mal Nascida* é fundamentalmente uma história sobre a falta de capacidade de demonstrar amor. Este novo filme é sobre o amor incondicional. Numa classe social com vida fácil, esse amor incondicional não é difícil, portanto o filme passa-se num bairro social da periferia de Lisboa. Como as pessoas com vida difícil não têm tempo para elaborar uma reflexão sobre as coisas, os sentimentos são os mesmos mas são primários, imediatos. Não têm segundo grau, aquilo que dizem é o que estão a dizer. As pessoas que têm tempo são mais complicadas. Melhor: são menos transparentes.

Vanessa Sousa Dias – Normalmente vai escrevendo estas ideias? Começa logo a fazer o script?

JC – Quando eram adaptações das tragédias, partia sempre da estrutura da tragédia, e depois ia adaptando ao meio ambiente que tinha escolhido.

CP – Quanto tempo demora, em média, cada guião?

JC – Respondo o mesmo que o Guillermo Arriaga, quando ganhou o prémio de argumento em Cannes com o filme do Tommy Lee Jones: “*Agora que já tenho um bocadinho de prática, só demoro dois anos e meio*”.

CP – E vai reescrevendo os diálogos com os actores?

JC – Sempre fiz isso, mas até ao *Mal Nascida* tive sempre um argumentista, que era uma pessoa da minha confiança com quem discutia, mais do que propriamente um argumentista com quem escrevia um argumento e depois usava. Era um trabalho de colaboração, sempre foi. Antigamente havia um período de discussão da estrutura, que demorava uns meses. A partir daí, o argumentista, que era um inglês meu amigo que vivia em França, escrevia uma versão, eu

estragava a versão, ele escrevia outra versão, eu estragava a nova versão. E chegávamos a sete, oito versões, que eram depois trabalhadas, em termos de diálogos, com os actores.

Este último filme nasce de duzentas horas de gravações, em quatro fases, já com os actores escolhidos. A primeira fase consistiu em definir as personagens, definir que tipo de história podia interessar àquelas personagens. Como dizia o Bergman, tem de haver um conceito fundador, e o conceito fundador era o amor incondicional. Essa primeira fase durou três meses, e são cerca de setenta horas de gravações que têm a ver com as situações que podiam ser extremas para as personagens. A partir daí escrevi uma estrutura de argumento. Numa segunda fase, com a estrutura já feita, discutimos o que se passava em cada cena, definimos as cenas, e aí escrevi outra versão do argumento. Numa terceira fase, com as cenas escritas, improvisámos as cenas. Isto durou cerca de quatro meses. Do improviso, montámos as gravações, e eu escrevi a versão pré-final do argumento. Essa versão ainda foi discutida e corrigida com as personagens – já não eram os actores. A partir de 19 de Abril de 2010 vamos ter o mês de ensaio final, que consiste em apurar as cenas. Este foi todo à Cassavetes, embora ele escrevesse mais do que eu.

Na rodagem, no entanto, nada vai ser improvisado, porque a improvisação é uma coisa intuitiva, não é uma coisa reflectida. Portanto não é propriamente uma interpretação, antes uma acção. É só agir. Para um actor e para mim é muito mais interessante ter um artista a interpretar do que a improvisar.

VSD – Trabalhou com o Paulo Branco durante muito tempo. Como era a relação com ele como produtor?

JC – Trabalhei com ele vinte e sete anos. No início, o Paulo Branco era um produtor que dizia que gostava de cinema e que queria fazer filmes. Nunca teve tempo, nem paciência, nem interesse para se interessar pelos filmes que estava a fazer. Interessava-se pelos realizadores, e se estes lhe parecessem artistas tinham tudo o que queriam dele sem ele ter o mínimo controlo. Pode parecer bom mas não é, porque não se tem interlocutor. Nunca lia os argumentos, tinha uma vaga noção do que se passava. Depois o Paulo Branco cresceu demais, e o seu grau de competência deixou de ser suficiente para o volume de negócio que tinha. No ano do *Ganhar a Vida* ele produziu, entre Portugal e França, 29, o que, sem estrutura, é uma monstruosidade. E isto sem delegar poderes. A partir de certa altura ele começou a querer ser distribuidor e entrou em negócios que o ultrapassavam. A partir de 2000, os filmes só representam para ele as prestações do ICA.

CP – Envolve-se nos orçamentos e na montagem financeira dos filmes?

JC – Não, de todo. Neste último filme é que sim, porque é um produtor novo, o Pedro Borges. É alguém em quem confio muito, que leu as versões todas do argumento que foram surgindo e discutiu-as todas comigo. Não me envolvo impondo coisas no orçamento, e sei que o Pedro não tem a obrigação de tapar os buracos orçamentais que o filme possa ter: tenho o cuidado de adaptar o filme ao dinheiro que se foi arrançando.

CP – Este último filme é em digital?

JC – Neste momento acho que já não faz sentido, a não ser para coisas especiais, filmar em película. A filmar em película nas nossas condições, tem de ser em super 16mm. A *Red*, neste momento, é melhor do que a super 16mm. Filmar em 35mm, cá, é um disparate, porque se perde tanto, em termos de orçamento, que não compensa. Além de que, dentro de poucos anos, as projecções serão todas em digital. Depois há questões como a profundidade de campo, que no vídeo é sempre muito grande, e isso prejudica algumas coisas. Desfocar um primeiro plano é complicado mas, para quem sabe, já é controlável. E tem uma vantagem: na correcção de cor em película, só se pode corrigir a densidade e uma cor em cada plano; no digital, pode-se corrigir as cores todas em cada plano, corrigir a densidade, mas também se pode corrigir o

contraste. Faz sentido fazer uma cópia em 35mm, para a preservação e porque as salas não estão todas equipadas com o digital, mas não *filmar* em 35mm. Aliás, se um purista como o Pedro Costa filma em vídeo...

CP – Como é que constrói a sua equipa técnica? O que valoriza?

JC – Valorizo a cumplicidade. O meu Director de Fotografia, o Mário Castanheira, é o mesmo há treze anos, e fui eu que o inventei. O Mário Castanheira trabalhou comigo na *Francisca* – eu era estagiário de realização, ele era estagiário de produção. Em meados dos anos 80, começou a ser electricista, depois passou para chefe-electricista, e eu inventei-o como Director de Fotografia. Mais tarde começou também a fazer câmara, e desde aí nunca mais nos separámos. Com o som era a mesma coisa, com o Philippe Morel. Os assistentes vão variando porque se vão transformando em realizadores.

VSD – Como são feitas as *repérages*?

JC – Depende do projecto, não há um método. No *Noite Escura*, as *repérages* foram feitas ao mesmo tempo que a pesquisa. Andei dois anos em casas de alterne, pelo país todo, para tentar descobrir a casa de alterne que queria. Isto servia também para as atrizes, que foram estagiar em casas de alterne. Não encontrava nenhuma que correspondesse ao que queria, e acabámos por encontrar uma discoteca desactivada em Alcochete, que nunca chegou a abrir. No *Ganhar a Vida*, as *repérages* também foram sendo feitas ao mesmo tempo que andava a pesquisar para o argumento. No *Mal Nascida* corri as aldeias todas de Portugal do Mondego para cima. Enquanto íamos vendo o Portugal rural íamos escolhendo o *décor*.

CP – A Anabela Moreira já estava escolhida?

JC – Não. O filme foi pensado para ser a Rita Blanco, e a mãe era para ser a Isabel Ruth, mas a Rita acabou por ir para o *Conta-me Como Foi*. Foi uma proposta irrecusável que lhe apareceu na altura. Eu tinha prazos que tinha de cumprir, senão as condições de produção do filme deterioravam-se. Depois o papel passou para a Beatriz Batarda, que não ia ter disponibilidade para se meter na pele do animal como se meteu a Anabela Moreira. Três meses antes da rodagem, a Beatriz Batarda saiu e, no dia seguinte, a Anabela estava em Trás-os-Montes.

CP – Costuma deitar muito material fora na montagem?

JC – Só no *Sapatos Pretos*. De resto deito muito pouco fora. O Samuel Fuller disse-me duas coisas que nunca vou esquecer. A primeira foi: só os maus actores é que te chateiam no *plateau*. A segunda foi: não há *rushes* más.

VSD – Já descobriu que lhe faltavam planos quando chegou à montagem?

JC – Não, porque não é improvisado. Como diz o Mário, agora não preciso de ir à rodagem. Nunca sinto que falte nada, embora o próximo passo que quero dar, mas ainda não tenho dinheiro, é ter tempo para fazer planos de corte. O que me falta neste momento, no meu percurso, é conseguir fazer o que fiz formalmente no *Mal Nascida*, e neste está mais evoluído, mas meter-lhe a gramática da montagem. Não ser um corte narrativo, mas um corte que vale por si. Muito mais à russo do que associado à continuidade americana. Isso falta-me, ainda. Não seriam planos para ilustrar, mas planos para romper.

VSD – Quando faz *repérages* vai também com o Mário Castanheira, por exemplo?

JC – Claro, evidentemente. Aliás, ele neste momento está a treinar contorcionismo, porque o *décor* principal é um bocadinho pequeno.

CP – Quantos planos filma por dia, em média?

JC – No *Mal Nascida* cerca de três planos por dia, e no próximo também. Está tudo contado.

CP – Chegou a trabalhar em televisão...

JC – Entre o meu segundo filme e o terceiro passaram-se oito anos, durante o tempo do Cavaco Silva [como primeiro-ministro: 1985-1995], e eu nunca tive subsídio. Nessa altura fui Director de Produção do Paulo Branco, em dois filmes do Senhor Oliveira – *A Caixa* e *O Convento* –, e produtor executivo do filme do Wenders. Entretanto encontrei o Alexandre Barradas e fui fazer uns trabalhos em televisão. O meu trabalho em televisão serviu para várias coisas. Em primeiro lugar, no *Sapatos Pretos*, as primeiras duas semanas de rodagem foram para o lixo, porque eu estava formatado pela televisão. É muito difícil. Serviu-me, também, para perceber que podia ser muito mais livre do que era. Eu era muito mais formalista, e isso serviu para a minha evolução.

Já agora, há uma coisa que eu digo a todos os estudantes: demorei mais tempo a evoluir, e não estou ainda no nível do Pedro Costa, porque não fiz o Conservatório. Porque fazer a Escola de Cinema ensina a ver os filmes tentando perceber o porquê das coisas. Na aprendizagem prática das rodagens só aprendes a ver *como*. O *como* é muito menos importante do que o *porquê*. Eu só comecei a ver filmes bem com 35, 36 anos. Isto porque não fiz o Conservatório. Entrei, ainda lá andei dois anos, mas não ia porque andava nas rodagens.

VSD – Tem sentido que os orçamentos são suficientes para trabalhar nos seus filmes?

JC – Acho que, em relação ao país em que vivemos, os meios são certos. Quando digo os meios, falo do subsídio do ICA, que foi reduzido, mais os 20% da RTP. São suficientes para fazer um filme médio português. Devia haver a possibilidade de, como houve no tempo do Manuel Maria Carrilho [ministro da Cultura entre 1995 e 2000], se fazerem entre 15 a 20 filmes por ano. Isso seria absolutamente certo. O problema está em que apenas se fazem oito filmes agora, não está no que dão a cada filme. O subsídio para este último filme não chegava para fazer o que eu queria porque partia de uma coisa filosófica. Eu andei a ler o Schopenhauer durante um ano, coisas sobre a teoria fundamental dele, que é a representação. Diz ele que cada um de nós faz uma percepção abstracta da realidade que percebe, e a nossa representação é individual, forçosamente diferente da do outro. Portanto, não faz sentido ilustrar uma narrativa do nosso ponto de vista, porque o ponto de vista do outro vai ser sempre diferente. Depois dá o exemplo da nuvem. Se cada um de nós olhar para uma nuvem, cada um de nós vai ver duas coisas diferentes. Pior: nenhum de nós vai ver a nuvem. O centro da história é uma família: uma mãe, uma filha, um filho e uma tia. Vivem todos numa casinha de um bairro social. Como é lógico, conhecem-se profundamente, mas não sabem o que se passa de facto nas vidas uns dos outros. Havia uma história da mãe e da filha e havia uma história da mãe e do sobrinho, que teriam cenas comuns e ninguém sabia das histórias do outro. Eram dois filmes, sendo que metade de cada um era comum aos dois. Ou seja, com pontos de vista diferentes nas cenas comuns. E as personagens que num filme pareciam estranhas e misteriosas, esclareciam-se no outro. Isto embora os filmes funcionassem autonomamente. Mas não houve dinheiro. Precisava de dez semanas e não havia dinheiro para dez semanas. E eu filmo sempre com uma equipa muito pequena, no máximo 15 pessoas. Isso por opção própria, não por condicionamentos orçamentais. A minha formação é em rodagens, tenho muita experiência desde miúdo, sei que a maior parte da equipa não faz lá nada.

CP – Como é que vê a importância dos festivais de cinema na actualidade?

JC – Para nós, e quando digo nós falo de mim, do Pedro Costa, etc., os festivais são fundamentais. Em termos de público nacional, não o temos. Não temos nem nunca vamos ter. Mas temos muitos públicos lá fora, que, somados, acabam por ser mais do que o público de um

blockbuster nacional. Isto para além de que, em termos práticos, logísticos, apresentar um filme em Cannes ou em Veneza significa o próximo subsídio garantido. É tão simples quanto isso.

CP – Como vê o estado actual do cinema português?

JC – Pior do que no tempo do Carrilho, melhor do que nos anos de Cavaco Silva como primeiro-ministro. Em Portugal há também um problema de país. Em França, por exemplo, o júri que atribui subsídios é escolhido na profissão, mas isso é possível porque há vinte mil pessoas para escolher, e portanto os *lobbies* equilibram-se. Os júris são equilibrados, e quem os escolhe também conhece a profissão. Em Portugal isso é impossível, e escolhem-se algumas pessoas vagamente ligadas ao cinema. Mas o grande problema do cinema português neste momento é, para mim, ter-se passado de quatro primeiras obras por ano para apenas duas. ■

Filmes recentes de João Canijo

Carlos Pereira

Ganhar a Vida (2001)

Longa-metragem de ficção, 114'

Com: Rita Blanco, Adriano Luz, Teresa Madruga, Alda Gomes

Realização: João Canijo

Argumento: João Canijo, Pierre Hodgson

Produção: Paulo Branco

Direcção de Fotografia: Mário Castanheira

Direcção de Som: Philippe Morel

Montagem: João Braz

Distribuição: Madragoa Filmes

Prémios: Globo de Ouro, Portugal (2002) – Prémio Melhor Actriz (Rita Blanco)

Festivais: Festival de Cannes, França (2001) – Selecção Oficial Un Certain Regard; Festival de Toronto, Canadá (2001) – Contemporary World Cinema; Festival de Montreal, Canadá (2001) – Nouveau Cinéma, Nouveaux Média; Festival de Senef, Coreia do Sul (2002) – Grande Prémio Senef

Quando João Canijo estava em França, a viver de perto com os emigrantes portugueses, lembrou-se que a história para *Ganhar a Vida* poderia ser uma *Antígona*. Foi então que encontrou a sua estrutura narrativa no meio da comunidade lusófona. *Ganhar a Vida* vem pressagiar a utilização de uma narrativa inspirada nas tragédias gregas e criar uma nova linguagem das imagens, onde os planos-sequência tomam o seu lugar e onde impera um olhar intimamente realista sobre cosmos profundamente assentes na denúncia da portugalidade. Como construir um mundo? Como filmá-lo com os critérios justos?

Ganhar a Vida parte da morte de um filho na comunidade de emigrantes portugueses. A mãe que perde Álvaro, o filho adolescente, é Cidália Ribeiro – um papel escrito a pensar em Rita Blanco –, e o tempo gasta-se na tradução de imagens e sons de um trabalho de luto (lembremos de Moretti e do seu *La stanza del figlio*, também do mesmo ano). Como filmar o luto, a perda, a frieza de uma comunidade que prefere manter o silêncio? É na perspectiva de Cidália que vamos tendo acesso a uma personagem, ao mesmo tempo que parece desaparecer, nunca deixa de funcionar como força da natureza no seio daquele bairro. É uma heroína, porque vê aquilo que os outros não parecem ver, porque age e põe em causa os mecanismos do mundo.

Trabalho próximo do realismo de Cassavetes: os corpos enchem os planos, há o sujo da noite pintado a vermelho e azul, segue-se a permanente queda de uma família. O realismo dos diálogos e dos actores favorece uma dinâmica invulgar dentro dos enquadramentos, aproximando o espectador daquelas relações. E há momentos-chave, construídos como acontecimentos épicos dentro do quotidiano: Cidália a tocar bombo à porta da polícia; a tensão do discurso e da canção de Cidália num concerto dado no bairro; a caminhada sobre a ponte, após a notícia da morte de Álvaro, em que Cidália se agarra aos corrimões, tentando sentir, ao mesmo tempo que um comboio ao fundo denuncia a passagem do tempo e o continuar da vida. Apresentando uma *mise-en-scène* rigorosa, *Ganhar a Vida* é um gesto assumidamente político, criando um *território de ninguém* que acentua o sentimento de vazio interior da protagonista.

Pensemos na despedida de Cidália ao filho mais novo no aeroporto, feita por um beijo separado por um vidro, e percebemos o retrato cru e pessimista sobre o presente que Canijo traça. Momento seguido por um final aberto-fechado, numa deambulação discipular de Truffaut e do seu *Les 400 coups* (1959). A partir de *Ganhar a Vida* começa, provavelmente, um dos percursos mais importantes do cinema português.

Noite Escura (2004)

Longa-metragem de ficção, 94'

Com: Fernando Luís, Rita Blanco, Beatriz Batarda, Cleia Almeida, João Reis, José Raposo

Realização: João Canijo

Argumento: João Canijo, Pierre Hodgson, Mayanna von Ledebur

Produção: Paulo Branco

Direcção de Fotografia: Mário Castanheira

Direcção de Som: Philippe Morel, Ricardo Leal

Montagem: João Braz

Distribuição: Madragoa Filmes

Prémios: [Coimbra Caminhos do Cinema Português](#) (2005) – Melhor Filme (júri oficial do festival e júri da imprensa); [Globos de Ouro](#), Portugal (2005) – Melhor filme e Melhor actriz (Beatriz Batarda); [CINEPORT](#), Brasil (2005) – Troféu Andorinha para Melhor Edição/Montagem – [João Braz](#) e Jackie Bastide

Festivais: [Festival de Cannes](#), França (2005) – Selecção Oficial – Un Certain Regard; [Festival de Montreal](#), Canadá (2004) – Competição dos continentes – Europa; [Festival de Senef](#), Coreia do Sul (2004); [Festival de Cinema de Bergen](#), Noruega (2004); [Indielisboa](#), Portugal (2004) – secção observatório; [Festival Internacional de Cinema de Vancouver](#), Canadá (2004); [Festival Internacional de Cinema de Haifa](#), Israel (2004); Festival Internacional de Cinema de São Paulo, Brasil (2004); [Festival de Cinema de Kerala](#), Índia (2004); [Danish Film Institute](#), Copenhaga (2004)

É paradoxal a casa de alterne de *Noite Escura*: se por um lado Canijo a filma como se de um labirinto se tratasse, onde cada elemento o percorre no seu individualismo (os abundantes planos-sequência remetem-nos claramente para essas “passagens de testemunho” no protagonismo das personagens), por outro lado apresenta-nos um lugar onde, pelo convívio e pela familiaridade, as personagens estão destinadas à colisão, logo, à interacção. Daí desenvolve-se quase todo o filme, desse ritmo vivo e dessa permanente movimentação de personagens. O legado de Cassavetes novamente presente: no uso intensivo do *close-up*, na ideia de parcialidade do corpo, no realismo dos diálogos – adaptados ao seu espaço-tempo –, mas, principalmente, nesse traço decisivo que é a direcção de actores. É sabido que *Noite Escura*, antes de ser argumento, era feito por dois nomes: Rita Blanco e Beatriz Batarda. Meses de ensaios, de construção e desconstrução do texto, formam a base do realismo da obra de Canijo.

Adaptação livre de *Ifigénia em Áulis*, de Eurípedes, *Noite Escura* é um retrato da província portuguesa. Como ponto da partida há uma casa de alterne, em lugar profundo e esquecido, onde acompanhamos uma família portuguesa em noite de fatalismos: Nelson (Fernando Luís), um pai que sacrifica a sua filha mais nova para pagar uma dívida à máfia russa; Celeste (Rita Blanco), mulher de Nelson, que ajuda na gerência da casa, lidando com as situações profissionais e familiares com a mais inquietante frivolidade; Carla (Beatriz Batarda), a filha mais velha, de uma persistência e frieza inabaláveis; e Sónia (Cleia Almeida), a filha mais nova que anseia ser cantora profissional, *naïf* e desarticulada dentro daquele mundo de violência. Um *multiplot* que decorre num só espaço e numa só noite, sendo dessa redução espaço-temporal que nasce uma exposição individual elevada de cada uma daquelas personagens.

Estamos perante um espaço claustrofóbico, obscuro, que reforça facilmente a ideia de aprisionamento dos corpos. Um trabalho sobre as linhas sufocantes, que incitam ao presságio da tragédia e a uma permanente sensação de infortúnio. Espaço de sombras, de negrume, mas também de cores vivas como o sangue. No cinema de Canijo, tudo é estilizado sem nunca se tornar caricatural, reforçando a dimensão mais humana de cada plano.

João Canijo parece disposto a reintroduzir-nos na importância das imagens e dos sons: no jogo de luzes e contra-luzes; na forma como os diálogos se sobrepõem, dispersando-se numa mudança constante de hierarquia (há quase sempre algo relevante a acontecer em segundo plano, numa indistinção de relevância entre primeiro e segundo plano de cada enquadramento, que o trabalho de mistura de som ajuda a acentuar), etc. E depois existem os cortes que aproveitam o movimento das personagens, ou ainda os cortes dentro do mesmo plano que formam micro-elipses. A montagem é, declaradamente, um elemento-chave na ideia de fragmentação que Canijo tanto procura.

Mal Nascida (2008)

Longa-metragem de ficção, 117'

Com: Anabela Moreira, Márcia Breia, Fernando Luís, Gonçalo Waddington, Tiago Rodrigues

Realização: João Canijo

Argumento: João Canijo, Céline Pouillon, Mayanna Von Ledebur

Produção: Paulo Branco

Direção de Fotografia: Mário Castanheira

Direção de Som: Olivier Blanc, Ricardo Leal, Gérard Rousseau

Montagem: João Braz

Distribuição: Clap Filmes

Festivais: Festival Internacional de Veneza 2007, Selecção Oficial – Orizzonti; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2007: Perspectiva Internacional; UGC Ciné Cité Porta di Roma, UGC Ciné Cité 27 – A European Film Showcase; Riga International Film Forum *Arsenals*, 2008; Semana de Cinema Português 2008; Cinemateca de Budapeste

Se é verdade que *Mal Nascida* comporta temas e ambiências anteriores de Canijo – a emigração de *Ganhar a Vida*; o Portugal profundo e sombrio de *Noite Escura* –, também é certo que nunca a *mise-en-scène* pareceu tão rígida e dramatizada. Efeito curioso: a notória existência da câmara de Canijo intensifica os acontecimentos narrativos, ao invés de os atenuar pela sua presença. Canijo vem fortalecer a ideia da importância formal para atingir um cinema das profundezas.

Outras são as obsessões autorais que João Canijo decidiu conservar. Em primeiro lugar, parte novamente de um mito grego, desta vez o de *Electra*: Lúcia (Anabela Moreira), a personagem central do filme, é movida exclusivamente pelo desejo de vingança desde a morte do seu pai, de quem se assume eterna viúva. Em segundo lugar, voltamos a uma ruralidade portuguesa que se apresenta suja e triste, escondendo inúmeros segredos. Não é por acaso que *Mal Nascida* se vai desenvolvendo a partir de revelações do passado, tempo central que continua a assombrar o presente numa aldeia recôndita em Trás-os-Montes. O espaço é apresentado como nas suas

obras anteriores: sufocante, claustrofóbico, denso. O trabalho de *art direction* segue trajecto semelhante, pautando-se, a espaços, por um coerente minimalismo, em planos onde apenas se revela um candeeiro ou um quadro na contextualização de uma personagem – lembramo-nos de *No Quarto da Vanda* (2000) ou de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa. A par de tudo isto assistimos a acontecimento raro no cinema português: a transformação física de Anabela Moreira, que engordou vinte e cinco quilos para o papel de Lúcia. Figura deambulatória, sem alma, cujo luto inesgotável perpassa para o corpo rude. Singular a anulação de erotismo na cena de incesto que protagoniza com Augusto (Gonçalo Waddington), num retorno à amoralidade que contaminava as relações familiares de *Noite Escura*.

É na fluidez do trabalho de câmara e numa *mise-en-scène* que prescreve *travellings* e panorâmicas constantes que o olhar de Canijo se acentua enquanto intimamente cinematográfico. No seu ritmo lento, harmónico, que privilegia a *intensified continuity* da narrativa, *Mal Nascida* começa no desejo de vingança de Lúcia e termina no alcançar dos seus objectivos. Não deixa de ser curioso assistir ao arco narrativo da protagonista, que surge como figura quase estereotipada na sua deambulação e motivação única de punir os culpados pela morte do pai e que se vai complexificando ao longo do filme – a introdução da história de um irmão desde o início, que mais tarde a irá ajudar no acto final, serve de motor fundamental a essa evolução.

É também o filme mais escuro de João Canijo, com iluminação de Mário Castanheira – habitual Director de Fotografia dos filmes do realizador. Novamente a utilização de várias camadas dentro de cada enquadramento, destacando-se a parcialidade dos rostos no primeiro plano e as múltiplas acções simultâneas que se vão passando – co-adjuvadas pela pós-produção sonora que ajuda na criação do espaço *off*, ainda que o silêncio se manifeste como dominante. A música, quase sempre diegética, vem do acordeão de Jusmino (Tiago Rodrigues), personagem secundária que assume para si o papel da observação, sem nunca intervir nos acontecimentos. E são vários os membros passivos que compõem os quadros de Canijo, numa figuração que vem reforçar o envelhecimento da aldeia. Trata-se, nesse sentido, de utilizar os rostos enrugados como adereço cénico e narrativo, enriquecendo o filme com um conjunto de *memórias colectivas* que nunca se revelam. Afinal, *Mal Nascida* é, desde os seus planos iniciais no cemitério, um filme que pressagia a morte. ■



Fantasia Lusitana, de João Canijo