

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

O Cinema está na Rua

A realidade social vista por uma lente

Lígia Antunes Machado

M

2021



Lígia Antunes Machado

O Cinema está na Rua

A realidade social vista por uma lente

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais, orientada pela Professora Doutora
Ana Paula Coutinho Mendes.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

abril de 2021

O Cinema está na Rua

A realidade social vista por uma lente

Lígia Antunes Machado

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais, orientada pela Professora Doutora
Ana Paula Coutinho Mendes.

Membros do Júri

Ao meu pai.

Índice

| | |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Declaração de honra | 7 |
| Agradecimentos | 8 |
| Resumo | 9 |
| Abstract | 10 |
| | |
| Introdução | 11 |
| | |
| 1. A questão do real | 16 |
| 1.1 O realismo na literatura | 16 |
| 1.2 O realismo no cinema | 24 |
| 1.2.1 Teorias de André Bazin e Siegfried Kracauer..... | 30 |
| | |
| 2. Tradição cinematográfica e realismo | 43 |
| 2.1. Neorealismo italiano | 43 |
| 2.2. Realismo social britânico | 53 |
| 2.3 Outros realismos europeus..... | 60 |
| 2.4 O documentário..... | 64 |
| 2.5 Cinema em duplicado movimento: migrações e exílio..... | 67 |
| | |
| 3. Cinema português: do realismo às migrações..... | 70 |
| 3.1. Análise fílmica..... | 78 |
| 3.1.1 <i>Lisboetas</i> (2004) de Sérgio Tréfaut..... | 78 |
| 3.1.2 <i>Transe</i> (2006) de Teresa Villaverde..... | 90 |
| 3.1.3 <i>Tabu</i> (2012) de Miguel Gomes..... | 102 |
| | |
| Considerações finais | 114 |
| | |
| Filmografia e bibliowebgrafia..... | 122 |

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 16 de abril de 2021

Lígia Pereira Antunes Costa Machado

Agradecimentos

Um especial agradecimento à Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes pela incansável partilha de conhecimento, pelo apoio mesmo nas horas exaustas, e pela humanidade que sempre demonstrou numa fase particularmente complicada deste percurso.

À minha mãe, pelos ensinamentos de resiliência e de luta.

Ao meu pai, que partiu a meio desta viagem, mas cuja força e ensinamentos serão sempre eternos.

À minha avó, pilar desde sempre.

Ao João, por percorrer este caminho sempre do meu lado.

Resumo

Tendo a chamada sétima arte manifestado ao longo da sua existência um marcado impulso mimético, ao acolher e devolver uma representação da realidade empírica, nas suas dimensões histórica e social, esta dissertação procura explorar de que modos esse impulso se traduz em algum cinema português contemporâneo, no que toca, em concreto, à representação do fenómeno migratório e exílico, perguntando-se ainda até que ponto ela corresponde a um prolongamento da tradição do realismo cinematográfico. Para tanto são apresentadas análises fílmicas de três filmes: *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut, *Transe* (2006), de Teresa Villaverde e *Tabu* (2012) de Miguel Gomes.

Palavras-chave: Realismo, cinema português contemporâneo, documentário, migração, exílio

Abstract

Having the so-called seventh art manifested a marked mimetic impulse throughout its existence, by welcoming and returning a representation of empirical reality in its historical and social dimensions, this dissertation aims to explore how this impulse translates into some contemporary Portuguese cinema, especially concerned with the representation of migration and exile phenomenon, asking how far it corresponds to an extension of the tradition of cinematic realism. For this intent, three films are explored: *Lisboetas* (2004), by Sérgio Tréfaut; *Transe* (2006), by Teresa Villaverde and *Tabu* (2012) by Miguel Gomes.

Keywords: Realism, contemporary Portuguese cinema, documentary, migration, exile.

Introdução

As imagens não são janelas que dão para outro mundo,
são objeto do nosso mundo.

Viktor Chklovsky

O impulso para a representação e preservação de imagens do mundo e da experiência empírica em torno do Homem foi desde sempre algo inerente à condição humana, enquanto meio de resistência à finitude da sua existência. O princípio da *mimesis* desenvolvido por Aristóteles é revelador, desde a Antiguidade, desse apelo e desse empenho, que viria a conduzir, muitos séculos depois, a uma recuperação, ou melhor, a uma ênfase desse postulado na edificação de um movimento de realismo na arte.

A gradual instauração de uma arte mais democrática durante o século XIX levou a que, sobretudo a partir do último quartel, os escritores e outros artistas se mostrassem mais sensíveis e empenhados em representar a vida e os problemas sociais de indivíduos e grupos até então geralmente arredados da esfera artística. Começa assim a surgir o quotidiano das pessoas “comuns”, designadamente da classe operária emergente do industrialismo, sem a esfera heroica que caracterizava os movimentos artísticos anteriores ou à margem do esteticismo dos defensores da “arte pela arte”. Pelo contrário, os artistas realistas tinham um compromisso de visibilidade para com a realidade social sua contemporânea, que passava também por um sentido de crítica, explícita ou implícita, sobre essa mesma realidade. Neste sentido, o movimento realista e a visão para-científica, positivista, do naturalismo nas duas últimas décadas do século XIX, bem como o surgimento de novos meios capazes de registar de forma direta um determinado fragmento da realidade empírica - a fotografia e o cinema -; foram particularmente importantes na ênfase dada à apreensão da realidade exterior. No caso particular do cinema, objeto do nosso

estudo, o facto de a sua estrutura advir de um meio capaz de projetar a realidade exterior, empírica, torna-o particularmente propício a uma estética realista.

Seguindo esta tradição de realismo na arte, atenta aos momentos e complexidades mais significativos da História e empenhada em projetar uma imagem produtiva da realidade empírica e social, o objetivo deste estudo é o de verificar a relação do objeto cinematográfico com a realidade e questionar até que ponto algum cinema contemporâneo nos permitirá dizer que estamos perante uma nova vaga de realismo na arte, concretamente, na arte cinematográfica.

Por termos optado por situar esta questão no campo do cinema em Portugal, e paralelamente àqueles que foram os momentos mais expressivos e que definiram uma larga tendência do realismo no cinema, procuraremos abordar até que ponto os filmes que fazem parte do nosso *corpus* – o documentário *Lisboetas* (2004) de Sérgio Tréfaut; *Transe* (2006) de Teresa Villaverde e *Tabu* (2012) de Miguel Gomes - se integram nessa mesma tradição e confrontar que princípios estes cineastas do final do século XX e início do século XXI adotam relativamente a uma determinada realidade social, em particular à problemática do fenómeno migratório e exílico. O nosso principal objetivo é o de refletir sobre o modo como essa problemática tem interpelado o cinema, como este a tem trabalhado, e que impacto esse trabalho pode ter na perceção da realidade empírica ou extra-cinematográfica.

No primeiro capítulo desta dissertação, procuraremos abordar algumas perspetivas teóricas que abordam a relação entre a literatura e o real para, num segundo momento, tentarmos estabelecer algumas coordenadas e possíveis pontos de ligação entre abordagens teóricas que, *mutatis mutandis*, dialogam sobre a questão do real na arte cinematográfica. Partindo o nosso estudo da interrogação: estaremos perante uma nova vaga realista no cinema português contemporâneo?; impõe-se, num primeiro momento, identificar o que se significou efetivamente o realismo na arte, desde logo na estética literária, e depois na estética cinematográfica, naquilo que ambas narrativizam do mundo exterior. Neste sentido, parece-nos relevante convocar a perspetiva de Darío Villanueva e a sua proposta de um *realismo intencional* que nos leva desde logo a compreender que, para pensarmos numa arte realista, não podemos pensar exclusivamente num carácter puramente formal, nem meramente mimético,

figurativo, de uma determinada realidade exterior mas numa intenção que parte do autor e que, através de elos de referencialidade de um determinado contexto comum, será posteriormente reconhecida na obra pelo recetor que aí projeta a sua própria experiência empírica da realidade.

Ainda no primeiro capítulo desta dissertação, teremos em consideração a referência a Lukács e ao modo como este teórico situa a obra artística no seu contexto histórico-social. Para Lukács, a produção artística efetivada pelo realismo não surge de modo meramente referencial, fotográfico, mas conotativamente ligada à História e à sociedade, com o principal objetivo de lutar contra a alienação e aos modos de ação da sociedade capitalista, grande motor das relações sociais e humanas, o que de certo modo vai ao encontro da própria intencionalidade subjacente à produção cinematográfica em torno dos fenómenos migratórios e exílico.

Porque partimos de uma análise do realismo enquanto representação de uma determinada realidade exterior, não poderíamos deixar de direcionar a nossa atenção para as duas principais contribuições para a teoria realista no cinema: os ensaios reunidos em *Qu'est-ce que le cinéma?* (1952) de André Bazin e *Theory of Film. The redemption of physical reality* (1960) de Siegfried Kracauer, vitais para a ideia de que o cinema, para além da sua condição ontológica de registo mecânico e automático que lhe possibilita manter uma relação privilegiada com o mundo exterior, permitiu uma interação da experiência fílmica baseada no momento histórico, como foi exemplo o Neorealismo italiano no pós-guerra.

No capítulo II, partindo da ideia de que o cinema herdou, pelas suas características técnicas, uma relação privilegiada com o real exterior (pense-se nas curta-metragens dos irmãos Lumière, como *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* e *L'Arrivée d'un Train à la Ciotat*, ambos de 1895), faremos uma breve trajetória sobre a tradição do realismo no cinema, percorrendo alguns dos momentos-chave como o Neorealismo italiano que, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, se debruçou sobre a realidade social e económica da Itália num período inflamado da História mundial e o Realismo Social britânico, emergente nos anos 50-60, onde o cinema é concebido como uma forma de compromisso, de intervenção e denúncia social. Faremos também referência ao cinema documental que se, em rigor, remonta aos anos 30, com John

Grierson, e à sua preocupação pelo registo das circunstâncias sociais e económicas, em especial da classe operária, irá também estar na origem de movimentos como o *Free Cinema* (suporte do já referido realismo social britânico) e do *Cinéma Vérité*, nos anos 60, em França.

Identificada a tendência a partir da qual foram vários os cineastas e as cinematografias do século XX a trabalhar a proximidade entre o objeto artístico e a realidade empírica contemporânea, focar-nos-emos na atenção que o cinema dos inícios deste século tem dado às migrações e ao exílio. É, aliás, sabido que a própria História do Cinema está muito ligada às dinâmicas migratórias, desde logo por causa da emigração de muitos realizadores europeus para os EUA, com repercussões várias na própria cinematografia. Bastará pensar no cinema mudo e na personagem paradigmática de Charlot, na alusão ao imigrante criada por Charlie Chaplin em *The Immigrant* (1917).

No III capítulo desta dissertação, propomos-nos assim explorar, em concreto, como algum cinema português contemporâneo tem dialogado com a referida tradição realista de atenção sobre problemáticas sociais candentes, designadamente com o fenómeno migratório e exílico, nas suas diversas facetas. Optámos por analisar os casos dos realizadores Sérgio Tréfaut, Teresa Villaverde e Miguel Gomes que, além dos filmes que serão aqui analisados, têm demonstrado um interesse pela realidade social e pela experiência migratória em particular. No caso de Tréfaut, em filmes como *Outro País* (2000); *A Cidade dos Mortos* (2009); *Viagem a Portugal* (2011); *Treblinka* (2016) e mais recentemente *Raiva* (2018), adaptado do livro *Seara de Vento* (1958) do escritor neorrealista Manuel da Fonseca.

Teresa Villaverde, por sua vez, tem dedicado uma especial atenção a problemáticas sociais em *A Idade Maior* (1991), que descreve o impacto da guerra colonial no seio de uma família nos anos 70; *Os Mutantes* (1998); *Visions of Europe* (2004), uma antologia fílmica de diferentes realizadores sobre a União Europeia, e, mais recentemente, *Colo* (2017), uma ficção sobre a crise financeira que afeta uma família com limitações económicas.

A filmografia de Miguel Gomes também não tem sido alheia à realidade social e económica do nosso tempo, e nesse âmbito, também à problemática migratória,

perspetivada a partir do regresso sazonal dos emigrantes portugueses ao interior do país, em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), ou *As Mil e Uma Noites* (2015) em que Gomes reflete sobre a história de Portugal, através de reportagens-retrato, e das consequências da crise económica e social.

Pelos limites impostos a este tipo de trabalho académico, e pelo próprio enfoque que pretendemos dar à nossa análise, cingir-nos-emos à análise do documentário *Lisboetas* (2004) de Sérgio Tréfaut, uma abordagem do fenómeno migratório e da vaga de imigrações para Portugal no início do século, partindo de situações verídicas, como as entrevistas no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras; a experiência da imigração ilegal, e as vicissitudes próprias da integração no país de acolhimento; *Transe* (2006), de Teresa Villaverde, que retrata a experiência e o percurso de uma imigrante vinda de Leste, que acaba por se ver aprisionada numa rede de tráfico humano e exploração sexual; e *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, que entrecruza uma dupla representação do movimento migratório e da experiência exílica, num primeiro momento daqueles que emigravam para as ex-colónias e lá viviam a pensar na Europa e, num segundo momento, os que, retornados a Portugal, viviam alienados do tempo e espaço presentes, assombrados pelos traumas do passado.

Para além dos eixos temáticos centrais destes três filmes, aquilo que nos interessa particularmente analisar são os modos como estes cineastas, através das próprias especificidades do discurso cinematográfico, não apenas ao nível do argumento, mas também através de determinadas escolhas técnicas, constroem uma representação múltipla, até palimpséstica, da migração e do exílio.

Para terminar, procuraremos equacionar até que ponto filmes como aqueles que aqui analisamos aprofundam ou até perturbam o imaginário social em torno dos emigrantes e exilados, que é explorado ou difundido por outro tipo de discursos, seja de natureza científica (vd. estudos sociológicos, por exemplo), seja de natureza mediática (vd. notícias ou reportagens televisivas).

1. A questão do real

1.1 O realismo na literatura

A procura de uma definição do realismo na arte, a sua natureza e os modos da sua representação, compreendeu, ao longo do tempo, variadas interrogações e designações. Se, por um lado, a ideia de arte realista implica uma relação privilegiada entre a obra de arte e uma determinada realidade exterior, por outro, sabemos que depende do emprego de convenções por parte do autor que o recetor irá aceitar como sendo verdade. No entanto, esta capacidade de significar não permanece fixa, dependendo de variações históricas e artísticas: de um lado, a nível do conteúdo e, do outro, de características formais e estilísticas através das quais o conteúdo é representado (cf. Hill 2006: 249-250). Por este motivo, o conceito de realismo é um termo que se mantém notavelmente difícil de definir.

Neste capítulo, importa-nos destacar, ainda que de forma sintética, algumas teorias que, num primeiro momento e no que à literatura diz respeito, tentaram capturar a instabilidade e os confrontos que desde sempre ocuparam as diversas teses sobre essa complexa abertura ao real. É pela consciência da ambiguidade na conceptualização e definição do realismo (com um grande ênfase no número de estudos que se dedicaram a este tema desde meados do século XIX) e pela sua presença constante em toda a literatura e na arte em geral que a frase de George Moore “nunca ha existido otra escuela literaria que la de los realistas” (*apud* Villanueva 2004: 27) se exprime como sintomática do carácter ambíguo deste conceito que engloba, naturalmente, variados modos de *ser real* ou de *pensar o real* que desde sempre percorreram o panorama artístico, confrontando-se, muitas vezes, com os limites e fronteiras da sua representatividade ou da sua possibilidade de representação.

Se remontarmos à Antiguidade clássica, nomeadamente ao conceito que Aristóteles designou como *mímesis*, podemos já encontrar uma alusão à relação basilar entre aquilo que em termos atualizados tendemos a designar por literatura e

realidade. Assim, para Aristóteles, em *Poética*, toda a poesia é, por ordem da sua natureza, mimética. E porque mimética, ela contempla a representação da realidade perceptível na natureza, quer dizer, é capaz de reproduzir, representar, realidades pré-existentes, exteriores a ela própria. Deste modo, em Aristóteles, estamos perante aquilo a que Darío Villanueva, em *Teorías del Realismo Literario* (2004), designou como *realismo gnoseológico* que não coincide, exatamente, com o *realismo metafísico* das ideias arquetípicas às que Platão concedia uma existência ontológica plena.

Com efeito, para Platão as artes miméticas - como seria a poesia, ou nos termos atuais a literatura -; estariam condicionadas ao emergirem como cópia (*imitatio*) de uma realidade sensível, reminiscência imperfeita de uma realidade mais autêntica. Para Aristóteles, pelo contrário, aquilo que era representado na poesia correspondia a uma forma de conhecimento da natureza sem que, no entanto, fosse forçosamente cópia de uma realidade idealizada, o que implica que a *mímesis*, nestes termos, pode, através da representação de uma realidade perceptível, criar a sua própria realidade autêntica. Nos termos de George J. Becker, em *Documents of Modern Literary Realism* (1963), “realism, then, is a formula of art which, conceiving of reality in a certain way, undertakes to present a *simulacrum* of it on the basis of more or less fixed rules” (*apud* Villanueva: 35). Por outras palavras, trata-se de observar e reproduzir *criativamente* a realidade. Este é o ponto de partida para a discussão em torno do realismo, explorada de forma muito clara por Darío Villanueva, na obra já anteriormente referida. Aí, o reconhecido ensaísta espanhol aponta as limitações com que sempre se confrontaram tanto os movimentos, como as escolas ou o discurso teórico em torno do realismo. Nesse sentido, identifica três tipos de realismo, cujas implicações conceptuais diferem entre si, e diante das falácias dos dois primeiros realismos a que podem conduzir, o autor de *Teorías del Realismo* propõe aquilo aquilo que designará como *realismo intencional* (*op.cit.*: 129 e ss.).

A primeira conceção teórica - o *realismo genético* - designa-se pela correspondência entre a realidade observada e a sua reprodução fiel e unívoca no texto literário. Trata-se de uma conceção naturalista na medida em que se baseia numa reprodução objetiva da natureza, parte de uma realidade anterior ao texto. A

este *realismo genético* corresponde o naturalismo de Émile Zola¹ para quem “le sens du réel c’est de sentir la nature et de la rendre telle qu’elle est” (*apud idem*: 44). Para Villanueva, este realismo tem como base o imediatismo, permanecendo o texto literário no campo da aparência, encerrando a linguagem e reduzindo o universo a um conjunto de correspondências formais que ignoram a experiência qualitativa e o sistema arbitrário das suas representações. Com efeito, o *realismo genético*, ao procurar uma linguagem clara e transparente que reproduza fielmente a realidade, poderá conduzir a uma *falácia do realismo conceptual* na medida em que leva a crer que em cada palavra se encontra o objeto designado que lhe corresponde.

Uma segunda concepção teórica – o *realismo formal* – assenta na ideia de que a única realidade existente é a concebida na obra, sendo o texto uma realidade autónoma, isto é, a realidade é imanente ao texto, tem início e fim em si mesmo, negando qualquer essência ontológica que lhe seja exterior. O eu cognoscente, na criação literária, é a única fonte de realidade (cf. *idem*: 70). Isto significa que o que importa a esta concepção de realismo é a relação do autor com o texto, sendo desconsiderada qualquer intervenção da realidade exterior.

Esta teoria manifesta-se no século XIX, com a estética romanesca flaubertiana, e virá a repercutir-se nas tendências formalistas da arte (literária), no século XX. Ao crer-se que o texto literário é uma construção que produz em si mesmo uma realidade, ao invés da transposição de uma alteridade que lhe seria pré-existente, supera-se a falácia genética. No entanto, esta visão do realismo enquanto propriedade imanente ao texto conduz também à sua própria falácia: a desvinculação total entre a obra de arte e o mundo, leia-se a realidade empírica, exterior ao texto.

Esta consciência da desvinculação entre a obra de arte e o mundo leva a que, a partir dos anos 60 e 70, no campo da fenomenologia, se conceda uma importância

¹ A este propósito, Lukács, no ensaio “Narrar ou Descrever”, fará uma comparação entre a abordagem de uma corrida de cavalos por Zola em *Naná* e Tolstói em *Anna Karenina*. A exatidão de detalhes no primeiro, que, na opinião do autor, se assemelha a uma monografia do desporto hípico, relaciona-se apenas de modo superficial com a ação, podendo, inclusive, ser eliminada da mesma. Pelo contrário, em *Anna Karenina*, a queda de Vronski representa um clímax no drama, levando a uma transformação na totalidade do enredo (cf. Lukács 1945: 43-44).

fundamental ao papel do recetor, o que constitui o terceiro realismo proposto por Darío Villanueva (*op.cit.*): o *realismo intencional* que admite, para além para além da competência linguística, uma competência pragmática pela qual o recetor reconhece o sentido do que lhe é apresentado a partir da sua própria experiência do mundo extratextual.

A introdução da questão do recetor vem enfatizar a dimensão da intencionalidade de que nos fala Darío Villanueva (*op.cit.*) e, de certa forma, recuperar a questão da verosimilhança em Aristóteles. Em *Poética* percebemos que uma das conceções fundamentais, para além da *mimesis*, é o conceito de verosimilhança, isto é, a virtualidade do leitor ou, no caso da tragédia, o espectador, acreditar naquilo que a representação artística lhe devolve como sendo verdade, ainda que, na realidade, não se tenha passado assim. Neste sentido, para Aristóteles os poetas não deveriam representar as coisas tal como estas se passaram mas como poderiam ter acontecido ou como fosse verosímil que elas acontecessem.

Partindo do campo da fenomenologia, Husserl alude a algo que é necessário para entender este terceiro realismo: a *co-intencionalidade* (ou a intencionalidade intersubjetiva) (cf. *idem*: 98-99). Para Husserl não existe uma distinção entre a existência do eu e a existência do mundo exterior, uma vez que as experiências se baseiam numa intenção correlacional. Neste sentido, a tese de Darío Villanueva é a de que o realismo literário é um fenómeno essencialmente pragmático (cf. *idem*: 126), e que cada leitor projeta, a partir do texto, uma referência produtiva do mundo. Nas palavras de Susana Reisz:

Esto solo está garantizado cuando el receptor – ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él – está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos (*apud idem*: 127).

Neste sentido, o realismo literário, ao supor uma intenção realista por parte do autor - que será reconhecida pelo recetor ao recorrer a determinadas convenções que correspondem a esse princípio cooperativo, como o *pacto ficcional* e a *suspensão voluntária* instaurada pela *epoché* literária, - permite que este último renuncie ao princípio da verificabilidade, concedendo ao enunciador a capacidade de instauração e criação de um mundo que o recetor, por sua vez, tende a aproximar à sua própria realidade.

Por estas razões, importa-nos concluir que, como refere Marshal Brown, no ensaio “The logic of realism. A hegelian approach”, “works are not intrinsically realistic; rather, they are realistic insofar as we concentrate on those silhouetings that create the effect of reality” (*apud ibid.*) ou, nas palavras de Dámaso Alonso, “arte realista es el que crea en la mente del lector o contemplador una poderosa impresión de la realidad, una poderosa intuición de realidad” (*apud ibid.*)

Interessa-nos ainda considerar o realismo à luz de outras questões, nomeadamente no que concerne à representação estética do real. A defesa de uma objetivação estética fundada no materialismo histórico e dialético de Marx e Engels marca a posição do teórico Lukács cuja tese é traduzida, em termos pragmáticos, pela correspondência mútua entre o sujeito e o objeto. Numa fase mais madura da sua obra, que culminará na sua *Estética*, Lukács defende que a arte não depende apenas de si para se efetivar, mas de uma articulação com o complexo da realidade histórico-social. Assim, para o teórico húngaro, o imperativo no modelo estético realista (considerado por si o método artístico primordial) reside na potencialidade de expressar a dialética entre o individual e o social – o particular e o universal - num contexto histórico particular, pois a manifestação da individualidade humana não pode nunca separar-se da realidade objetiva. Como o próprio afirma: “[el arte] no se limita a fijar simplemente un hecho en si, sino que eterniza un momento de la evolución histórica del género humano” (Lukács 1966: 260).

Neste sentido, a produção artística parte sempre de uma base material – uma determinada realidade particular inserida no seu contexto histórico - que influenciará direta e imanentemente a forma superior da sua objetivação (neste caso em específico a arte) para, em última instância, retornar à sua materialidade, à realidade do homem,

de modo mais enriquecido e contribuindo para a autoconsciência do gênero humano, isto é, o indivíduo ao ver refletida, objetivada, a sua condição enquanto membro integrante de uma determinada sociedade adquire uma autoconsciência que, por conseguinte, lhe permitirá ser parte ativa no desenvolvimento social. Este postulado vai precisamente ao encontro da proposta de um *realismo intencional* de Darío Villanueva, quando o ensaísta espanhol afirma: “hay que subir de la comprobación empírica de los fenómenos concretos a la abstracción, y volver luego a aquéllos habiéndonos ilustrado con los conocimientos adquiridos en la operación precedente” (*op.cit.*: 129).

Deste modo, a veracidade da arte, como Lukács explicita, “es la verdad de la autoconsciencia del género humano, o sea, una verdad que [...] tiene que quedar inseparablemente vinculada al *hic et nunc* histórico” (Lukács 1967: 370-371). Por esse motivo, a grande obra de arte para Lukács é aquela que, partindo do particular, da experiência individual, expresse a totalidade e a complexidade das relações sociais, como o fizeram alguns dos realistas no século XIX - como Balzac, Stendhal, Tolstoi, arquétipos para o teórico -; ao articularem nas suas narrativas o aspeto social (de crítica à ascensão da burguesia e à luta de classes) e o estético.

Neste sentido, enquanto teórico comprometido com o marxismo e em oposição aos modos de ação da sociedade capitalista, o método realista revela-se para Lukács o meio predominante contra a decadência ideológica, a alienação e a fragmentação dos sujeitos face à sociedade capitalista. A arte dispõe, em última instância, de uma função social e revolucionária na medida em que age enquanto instrumento orientador para a emancipação humana².

Ainda no que concerne à objetivação estética da realidade empírica, é necessário abordá-la à luz de uma polémica decorrida no término da década de 30 - o *Debate Sobre o Expressionismo* - que coloca como questão central alguns dos pressupostos teóricos que vinham já a ser discutidos desde os anos 20 em torno do realismo, nomeadamente a questão da forma.

² Sobre esta questão conferir a alínea “La lucha liberadora del arte” do volume 4 de *Estetica* (1967), de Georg Lukács.

Este debate opôs, por um lado, a visão crítica das vanguardas, como era o caso de Lukács, que acusa os vanguardistas de incorrerem em um subjetivismo exacerbado e não traduzirem a totalidade da realidade objetiva, em oposição aos que, como Brecht, reconheciam que as inovações formais permitiam revelar as contradições da realidade, realidade essa que ao ser considerada fragmentada, necessitaria de uma expressão artística que representasse a fragmentação do ser humano e da sociedade.

Para Brecht (cf. Brecht 1970: 131), assim como para os vanguardistas, combater a linguagem artística hegemônica era também lutar contra a sociedade tal como ela se encontrava estruturada. Deste modo, a atitude realista deveria encarar a literatura pela sua própria evolução e complexidade e isto significaria um apelo à renovação da criação artística, ou seja, a admissão de formas e meios técnicos capazes de cumprir esse papel, uma vez que a realidade externa é sempre dialética e está permanentemente em mutação. Optar por um único método capaz de descrever, na sua totalidade, os conflitos sociais seria enclausurar a própria realidade, cristalizá-la no tempo, num determinado contexto histórico e social (se tivermos em consideração que nem o sujeito da produção, nem o sujeito da recepção são a-históricos). Concebê-lo como projeção de uma arte realista futura seria incorrer num risco de esterilidade prática e, por isso, Brecht defende a supressão das formas que impeçam a apreensão plena da causalidade social, pois, “o que é preciso são imagens do homem, mais precisamente do homem desenraizado” (*apud* Barrento 1978: 120). E é por isso que, pela crença de que a antiga técnica já não é capaz de cumprir novas funções sociais como outrora, Brecht insiste na necessidade de experimentação de novas técnicas que se ajustem à realidade contemporânea, num combate à perspectiva totalizadora, fechada e unitária, uma vez que esta “não permite dominar a realidade” (*op.cit.*: 128).

Segundo Brecht, a arte, para ser verosímil e fiel à representação da sociedade e do homem moderno ou pós-moderno, deverá reivindicar novos métodos de representação que permitam encarar a descontinuidade, as ruturas e fragmentos que à sociedade são inerentes. Neste sentido, a montagem, processo que iria ser exponenciado pela gramática cinematográfica, surge como meio técnico capaz de revelar as incessantes ruturas que criam esse efeito de desordem e, pela associação dos elementos nela contidos, uma leitura dialética.

No entanto, Lukács critica no Expressionismo, assim como em alguns movimentos e expressões artísticas do início do século XX, o excesso de abstracionismo e subjetivismo empírico em que estes podem incorrer na abertura ao real e que, deste modo, resultariam num esvaziamento do conteúdo e da própria linguagem em detrimento de uma concretude do real e da sua essência. Neste seguimento e nos termos do materialismo dialético, a totalidade prevê a unificação da essência e do fenómeno, como já havíamos referido, sendo só desta forma plausível a edificação de uma unidade em estreita relação e convivência com a realidade, ao passo que a fragmentação própria do Expressionismo e das vanguardas modernistas, realizadas a partir da montagem, do subjetivismo, do monólogo interior e do efeito de distanciamento, despertam um certo afastamento dessa realidade.

Seria, parece-nos, erróneo, e tal como defende Peio Aguirre (cf. 2010: 47), encarar a teoria de Lukács de uma forma fechada, não dialética, pois, como o teórico reconhece numa fase mais tardia da sua obra (que vai de 1933 a 1971), a arte realista define-se pelo modo como representa, em cada época histórica, a realidade do momento ao articular proporcionalmente o conteúdo com a forma. Nas palavras do teórico húngaro: “é original o artista que consegue captar [...] o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova” (*apud* Cordeiro/Siffert 2016: 35).

Não pretendemos cair num risco de maniqueísmo, nem tão-pouco nos ocupa a pretensão de esgotar esta discussão, até porque, como vimos, o realismo tem sido alvo de vários debates e contradições em toda a produção literária e artística, desde logo porque se apresenta como um problema muito vasto, não só no que à representação artística diz respeito, mas por englobar, no seio próprio da sua essência, questões filosóficas, estéticas e políticas. Parece-nos, no entanto, importante destacar este debate e ter em consideração as diferentes conceções que equacionaram as relações entre a literatura, a arte, e a realidade empírica de modo a encontrarmos algumas diretrizes na análise e reflexão da questão com que nos ocupamos. Tal como demonstra René Wellek, a enorme variedade de opiniões sobre o conteúdo e referência do conceito deve servir-nos como advertência de que, por um lado, não

devemos perder contacto com as teorias da época e com as formas herdadas do passado mas que, por outro, não podemos estar sujeitos pelo estudo da aplicação do conceito numa outra época (cf. Wellek 1968: 180-181).

Apesar das diferenças, devemos ter em consideração que ambas as perspetivas nos dão ferramentas de *modus operandi* para pensarmos o realismo e que cremos serem úteis para uma análise posterior da atividade cinematográfica. Se por um lado, Lukács nos dá o contributo de um entendimento da historicidade da forma, isto é, a constatação de que toda a forma tem um carácter social e historicamente construído, - tal como o cinema o irá comprovar, se pensarmos no modo como a própria experiência cinematográfica é inseparável da experiência da vida moderna -; também Brecht nos mostra, por outro lado, a necessidade de novos meios e técnicas na produção artística que, pela sua força dissidente, possam representar mais fielmente as contradições da sua contemporaneidade.

Independentemente do modo como as diferentes teorias foram abordando o carácter realista das obras de arte, há uma diretriz em comum entre elas (o mesmo ocorrerá, por influência, na arte cinematográfica como veremos de seguida) que é o papel preponderante da arte na sua articulação com a realidade empírica, social. Assim, como defendem Marco Cordeiro e Alysson Siffert, “o realismo deve ser entendido como um método de figuração capaz de incorporar, na própria forma artística, as tendências, os tipos e as relações mais determinantes da realidade histórico-social” (2016: 41).

E é precisamente com esta ideia que chegaremos ao cinema, meio técnico privilegiado, desde logo pela sua condição ontológica, para a representação do real.

1.2 O realismo no cinema

Au petit matin du vingtième siècle - les techniques ont décidé de reproduire la vie -

on inventa donc la photographie et le
cinéma.
Jean-Luc Godard

Pensar o realismo no cinema leva-nos, desde logo, a refletir sobre a própria dimensão ontológica do cinema enquanto técnica (o estatuto de arte foi ainda alvo de muitos debates e apenas mais tarde reconhecido) e o impulso de captação de uma realidade exterior. Ao surgir, nos finais do século XIX, o cinematógrafo enquanto desenvolvimento técnico da fotografia, ao qual pretendia dar a qualidade reprodutiva do movimento - limite com o qual a fotografia se debatia na representação da realidade -; o cinema revelou-se o meio por excelência para captar a realidade empírica e dar, assim, origem a uma nova forma de documentação, até aí reservada à escrita, à pintura e fotografia, tornando possível o relato da vida quotidiana. Os primeiros documentos fixados pelos irmãos Lumière provam a insistência em captar o meio físico imediato, através do retrato das cidades e do quotidiano – as saídas das fábricas, a chegada do comboio, etc., reconstituindo, de modo muito semelhante, a experiência que ocorre na vida real.

Nesta perspetiva, a inscrição técnica permitia aos cineastas, e ainda que o cinema tenha a sua própria linguagem artística e os seus códigos pictóricos específicos, apropriarem-se do sentido de realismo debatido noutros meios artísticos e fazerem aquilo que os realistas quiserem fazer na literatura e na pintura, isto é, levar para o mundo da arte uma certa representação da realidade exterior. Seguindo a potencialidade mimética própria dos mecanismos técnicos e inerentes à fotografia, em que o objeto é apreendido estaticamente e cristalizado, o cinema ao ser o único meio capaz de apreender e incorporar a categoria de tempo-espço e movimento, foi capaz de transmitir o dinamismo da realidade exterior, tornando-se, assim, numa espécie de linguagem universal capaz de representar, pela primeira vez, o homem e a natureza na sua alegada totalidade: “l’infinie diversité du monde offre pour la première fois à l’homme le moyen matériel de démontrer son unité” (Faure 1953: 84-85). Um dos fundamentos ontológicos da estética do cinema é que as imagens surgem com uma

grande ilusão de autenticidade da realidade o que faz com que o espectador, a partir do momento em que as apreende, tenha a percepção de participar nos eventos e fenómenos da própria realidade que ali surge, em rigor, não representada mas, rerepresentada.

Neste sentido, o cinema assume-me como o meio artístico privilegiado de *rendição da realidade física*, nos termos de Siegfried Kracauer, uma vez que a objetiva do cinematógrafo se adapta aos mecanismos da percepção humana. Este efeito é uma experiência percetual do realismo, no sentido de grau mais aturado de ilusão da realidade, para aqui evocar Guy Maupassant quando defendia que os realistas deveriam chamar-se ilusionistas³.

Enquanto no texto literário, por exemplo, o conhecimento é apreendido através de signos verbais, arbitrários, que podem remeter para alguns referentes, no cinema, a imagem tem uma existência própria sem estar sujeita apenas à causalidade da narrativa, criando-nos a ilusão da realidade tal como a experienciamos. Nas palavras de Barthes aplicadas à imagem fotográfica, antecessora do cinema: “dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo o seu referente” (1989: 18-19). E é precisamente nesta força mimética de expressão que também iria residir a maior crítica a esse tipo de imagens miméticas. Com efeito, muitos foram os que acusaram o cinema de se limitar apenas a uma técnica de reprodutibilidade, cuja ausência da marca autoral não permitiria que pudesse ser considerada uma criação artística, uma vez que, ao contrário do que ocorre na pintura e na escultura – para falarmos agora apenas em artes plásticas -, a reprodução da natureza e do mundo real é feita por intermédio de um criador, ao passo que no cinema essa reprodução é, neste entender, fundamentalmente mecânica.

No entanto, percebemos que essa representação da realidade exterior obedece a mecanismos que não se apoiam unicamente na apreensão de fragmentos inalterados da realidade mas - e porque fragmentos - estes implicam uma construção

³ “Faire vrai consiste donc à donner l’illusion complète du vrai [...]. J’en conclus que les Réalistes de talent devraient s’appeller plutôt des Illusionistes. [...]. Et l’écrivain n’a d’autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d’art qu’il a appris et dont il peut disposer (Maupassant 1959: 7).

subjetiva, isto é, apesar da preexistência do objeto dado, a sua apreensão não é meramente uma reprodução, desde logo porque implica a consciência de tomadas de posição - seja pela escolha do ângulo, pela posição da câmara, etc. – o que nos leva a entender o modo como o cinema também acaba por debater-se com a própria reconstituição da realidade, não sendo possível, naturalmente, estabelecer uma explicação unívoca do seu entendimento. Em *A Arte do Cinema*, Rudolf Arnheim, através do exemplo da captação de um cubo por intermédio de uma máquina de fotografar ou filmar, demonstra que a percepção que se pode ter desse objeto depende em tudo do ângulo visual onde opera, quer o olho humano, quer a própria objetiva (cf. Arnheim 1989: 18-19). A par daquele que foi o debate sobre o realismo na arte e na literatura em particular, também no cinema existiram concepções diferentes quanto ao estatuto da nova arte face à realidade, tal como veremos de seguida.

Se retornarmos ao começo da prática cinematográfica, encontramos duas tendências de expressão cinematográfica que têm prevalecido, desde então, no debate teórico do cinema. Por um lado, encontramos uma tendência mais realista, que é tida na linhagem dos irmãos Lumière, por oposição a uma outra, vinda de Méliès, que assenta num cinema mais efabulatório, ficcional, cujos pressupostos dos elementos técnicos e efeitos especiais viriam a ser decisivos para o futuro do cinema. Nesta perspetiva, podemos ter em consideração uma polaridade já consideravelmente estabelecida na história do cinema, por um lado, entre autores que tendem a uma visão realista, cuja interferência autoral é mínima, respeitando a espontaneidade da própria realidade, e outros que apresentam uma visão tendencialmente formativa, em que a marca autoral intermedeia o processo de criação.

Foi sobretudo na década de 20, na Rússia, e a par das vanguardas em outros campos artísticos, que um grupo de teóricos e cineastas, entre os quais Dziga Vertov, Pudovkin e Serguei Eisenstein, fortaleceu a procura por uma teoria e entendimento do cinema através da sua composição formal e das possibilidades técnicas dos meios de expressão, nomeadamente nas questões relativas à montagem, princípio vital básico da estética construtivista, explorando, deste modo, a multiplicidade de sentidos que um discurso, ainda que puramente visual, pode oferecer. A preocupação pelos valores formais e pelas qualidades estéticas foi motivada por um desejo de progresso que

acompanhasse a sociedade moderna e que viria a dar origem a formas fragmentárias de expressar o mundo e a realidade externa, tal como vimos ocorrer em outros campos artísticos.

Após a Revolução de 1917, os apelos a uma estética construtivista começam a ganhar força no paradigma artístico, reivindicando para a arte uma nova construção. O cinejornal fundado por Dziga Vertov, *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade), tinha como objetivo o contacto direto com a realidade social, ao mesmo tempo que se colocava em prática a experimentação de materiais documentais como *O Aniversário da Revolução* (1918), construído por Vertov a partir da montagem de fragmentos, ou *História da Guerra Civil* (1921), sobretudo com o objetivo de democratização da imagem. No seu *magnum opus* documental, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), ao retratar as cidades russas, o movimento e a intensidade da industrialização – manifestamente relacionada com o próprio movimento que se proclamava para o cinema –, percebemos como há uma mediação entre a realidade captada e o meio através do qual esta se reproduz. Não há qualquer intenção, por parte do realizador, em levar o espectador a crer que está perante a realidade tal como ela é; pelo contrário, no final do filme, somos de novo encaminhados a uma sala de cinema, como que a comprovar que tudo aquilo é resultado de uma projeção, de uma intermediação.

É também com Eisenstein que os ideais do construtivismo russo começam a adquirir forma na prática experimental. A montagem torna-se um aspeto primordial no enfoque dado ao papel do recetor, na medida em que, através das atrações dos elementos, ou seja, da justaposição das sequências, o espectador é obrigado a intervir, preenchendo as lacunas entre essas atrações, tendo como resultado a provocação de determinado efeito, aquilo a que Eisenstein denomina por *pathos*⁴. Trata-se, nesta perspetiva, da necessidade de repensar não apenas uma nova conceção de arte mas a

⁴ “A virtude da montagem consiste em que a emotividade e a razão do espectador se insiram no *processus* da criação” (Eisenstein 1972: 149).

edificação de uma nova história da humanidade (cf. Eisenstein 1972: 123), em conformidade com as leis da dialética⁵.

Percebemos desde logo como esta teoria, centrada em grande parte em pressupostos técnicos e formais, e pelos quais é considerada uma teoria formativa (cf. Kracauer 1960: 300) ou “antirrealista”, em muito se assemelha à concepção de Brecht, nomeadamente pela recusa de fórmulas apriorísticas e na apologia de novas formas que acompanhem o progresso social. Valerá a pena ainda notar como muitas das concepções que veremos operar em visões e movimentos tidos como “realistas”, se encontram também na filmografia de Eisenstein e Vertov, nomeadamente na opção por atores anónimos que se pretendiam representativos do “povo russo” (cf. Eisenstein 1972: 74;77) e na atenção dada ao social, sem encenações previamente programadas. Ainda que o postulado formativo tenha como consequência o afastamento da imagem da sua pureza mimética em relação ao real, não podemos descurar o modo como estes cineastas alicerçam e orientam o seu pensamento na relação que a expressão cinematográfica estabelece com o conjunto de circunstâncias históricas e sociais que a determinam⁶.

Foi, no entanto, com o advento do cinema sonoro que se estabeleceu uma tendência estética maioritariamente realista, cujas teses de André Bazin e Siegfried Kracauer foram determinantes, como analisaremos de seguida. Se, como o dirá Kracauer relativamente à representação da realidade empírica através da expressão cinematográfica, “what matters is that those messages are conducive to a symbiosis between them and the cinematic motif of the flow of life” (*op.cit.*: 274), podemos

⁵ “Eisenstein deixa claro que, no seu entender, o processo cognitivo é simultaneamente um processo de participação e de recriação da vida e que o cinema não escapa a essa lei. Não basta olhar para a realidade, é preciso estabelecer as relações de causalidade social ensinadas pela dialética marxista e, em consequência, reinventar o mundo do cinema de modo a que o filme trabalhe o psiquismo do espectador” (Geada 1998: 120).

⁶ Sobre a revolta de Potemkine, em *O Couraçado Potemkine* (1925), diz-nos Eisenstein: “o episódio da revolta do Potemkine engloba na sua intriga, de maneira puramente histórica, uma quantidade infinita de acontecimentos profundamente característicos do «ensaio geral de Outubro». A cena da ponte resume nos seus traços essenciais a crueldade com que o czarismo abafava qualquer tentativa de protesto” (1972: 73).

pensar que, de facto, aquilo que se apresenta como alicerce comum nestas teorias é, na prática, um determinante impulso crítico de configuração da realidade externa e social.

1.2.1 Teorias de André Bazin e Siegfried Kracauer

A teorização de um cinema realista adquire força sobretudo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, evento que viria a influenciar de modo contundente as representações artísticas, particularmente a nível da chamada sétima arte – embora, como já se referiu, este debate remonte aos primórdios do próprio cinema. As principais reflexões da tendência realista pertenceram a André Bazin e a Siegfried Kracauer, cujos pressupostos realistas assentam nas qualidades imanentes do próprio *médium* fotográfico. É curioso notar que nas principais obras de teoria do cinema destes dois autores, *Qu'est-ce que le Cinéma?* (Bazin 1978⁷) e *Theory of Film. The redemption of physical reality* (Kracauer 1960), a fotografia constitui o primeiro objeto de análise, o que, desde logo, demonstra o quanto essas teorias se apoiam numa certa ontologia fotográfica, cuja apreensão da realidade se dá pela relação privilegiada entre a câmara e a realidade empírica. Ao partilharem uma existência comum, não existe na fotografia nem no cinema uma separação entre a matéria e o *médium* pelo qual esta é apreendida. Por outro lado, sabemos que, diferentemente da fotografia nos seus primórdios e para utilizar as palavras de Bazin, “le cinéma est un langage” (*op.cit.*: 17), e será, precisamente, esta a linguagem que procuraremos analisar. Percebemos desde já como para estes teóricos o cinema se afirma pela configuração do real como matéria-prima, veremos ainda como este se afirma pela sua capacidade documental. Neste sentido, teremos em consideração alguns pressupostos que, quer André Bazin, quer Siegfried Kracauer, procuraram esclarecer a propósito da arte cinematográfica e da sua proximidade ao real.

⁷ Data da edição utilizada. Os textos de André Bazin remontam aos anos 40 e 50, tendo sido recolhidos e publicados na obra citada pela primeira vez em 1958.

André Bazin

Num dos seus ensaios reunidos em *Qu'est-ce que le Cinéma?* (Bazin 1978), "Ontologie de l'image photographique" (1944), Bazin vai ao encontro da relação indexical que a fotografia, e *mutatis mutandis* o cinema, estabelece com a realidade empírica e o mundo exterior, estabelecendo, assim, o seu estatuto ontológico de criação de *um universo ideal à imagem do real* (cf. *op.cit.*: 10). O postulado de que a verdadeira essência da fotografia reside na fidelidade à realidade natural exterior explica-se pela analogia entre o objeto que nos devolve a fotografia e o referente para que remete: "tout image doit être sentie comme objet et tout objet comme image" (*idem*: 16).

Para aquele que observa, a imagem funciona como se fosse o próprio referente. O axioma da objetividade vem confirmar o impulso que, desde sempre, existiu nas artes de preservar e transcender a finitude da vida através da criação de representações: "le besoin primitif d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme" (*idem*: 10). Neste sentido, para Bazin, a história das artes, sobretudo das artes plásticas, "est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme" (*ibidem*).

Nesta relação documental que a fotografia e o cinema estabelecem com os seus referentes, há uma outra característica a determinar que o realismo para Bazin não está simplesmente confinado a um realismo purista e que, nos termos de J. Dudley Andrew, pode ser denominado de *realismo psicológico* (Andrew 2002: 116). Esta configuração do realismo psicológico visa a experiência do cinema tendo em conta o espectador. Se tivermos em consideração que o cinema, pela sua própria natureza, materializa o real através de um efeito ilusório, estamos, então, perante o sentido de verosimilhança que leva o espectador a admitir que a identidade do objeto cinematográfico coincide com a do seu referente. Ora, tudo isto implica que essa *ideia de real* seja, na prática e *a priori*, uma convenção que leva o espectador a confiar na veracidade daquilo que lhe surge, explícita e tacitamente, na imagem. Na reflexão que estabelece sobre a influência recíproca das artes, diz-nos Bazin: "s'il est vrai qu'il [le septième art] ne peut guère qu'appréhender son objet de l'extérieur, il a mille façons

d'agir sur son apparence pour en éliminer toute équivoque et en faire le signe d'une et d'une seule réalité intérieur" (*op.cit* : 90).

Assim, admite-se que a especificidade do cinema reside na capacidade de ajuste ao sentido de realidade e que o realismo tem também a ver com um ímpeto psicológico em que a distinção lógica do imaginário e do real tende a abolir-se para o espectador. No ensaio "Théâtre et Cinéma" (1951), reunido na obra que temos vindo a analisar, esta ideia adquire um sentido particularmente expressivo quando Bazin refere: "nous sommes prêts à admettre que l'écran s'ouvre sur un univers artificiel, pourvu qu'il existe un commun dénominateur entre l'image cinématographique et le monde où nous vivons" (*idem*: 162). Em várias passagens como esta, Bazin demonstra uma abertura da noção de realismo: se tudo pode, à partida, ser *artificial* ou *ilusório*, existe, no entanto, uma premissa de que a unidade e o contexto espacial não devem ser corrompidos na produção da realidade cinematográfica. É neste sentido que para Bazin, os filmes mais realistas, ou com qualidades mais cinematográficas, são os que preservam a objetividade espacial. *Citizen Kane*, de Orson Welles é um dos exemplos a que Bazin presta a maior das considerações pela forma como Welles utiliza a profundidade de campo, técnica inteiramente realista, e nos devolve uma realidade do espaço e nos obriga a confrontarmo-nos com determinadas escolhas percetivas, permitindo um processo dialético entre o artista e o recetor.

Neste sentido, interessa-nos não a relação pura que a imagem cinematográfica estabelece ou reproduz da realidade, mas o modo como o espectador tem um papel ativo na configuração e determinação daquilo que é entendido como real. A título de exemplo, a profundidade de campo, ao aproximar-se da visão do olho humano, cria uma ambiguidade na estrutura da imagem que permite que o espectador tenha a liberdade de escolher a sua própria interpretação do evento e a relacionar-se com a unidade natural do mundo. Por este motivo, Bazin critica a técnica da montagem analítica por, precisamente, excluir a liberdade do espectador e reduzir a ambiguidade, inerente à própria realidade do mundo, a apenas um sentido subjetivo, previamente pensado e elaborado pelo realizador para ser colocado em cena. Por outras palavras, a imagem criada pela montagem tende a *significar*, ao invés de *revelar*. Pelo contrário, técnicas como a profundidade de campo, o plano-sequência, a *mise en scène* e a

montagem invisível permitem que o espectador tenha a possibilidade de intervir na realidade e fazer parte dela: “c’est l’esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner, dans l’espèce de parallélépipède de réalité continue, le spectre dramatique particulier à la scène” (*idem*: 271).

Diferentemente daquilo que veremos em Kracauer, cujas ideias assentaram mais num projeto teórico, Bazin tende a tirar as suas conclusões teóricas por via da análise de filmes específicos, vendo neles diferentes formas e tipos de realismo que vão desde o realismo revolucionário de *O Couraçado Potemkine* (1925), de Serguei Eisenstein, ao realismo documentário de *Farrebique* (1946), de Georges Rouquier, e a um realismo estético de *Citizen Kane* (1941). Os dois teóricos partilham, no entanto, uma admiração pelo neorealismo italiano. Neste sentido, propomo-nos a salientar algumas das considerações de André Bazin que se sugerem pertinentes para a compreensão do realismo cinematográfico. Outras serão ainda tidas em consideração na alínea do próximo capítulo correspondente ao neorealismo italiano.

No ensaio intitulado “Le réalisme cinématographique et l’école italienne de la Libération”, Bazin começa por referir o papel determinante do contexto social, moral e económico e a forma como a Resistência e a Libertação italianas influenciaram o conteúdo temático e formal da produção cinematográfica, o que fez com que o cinema italiano se caracterizasse pela sua adesão à atualidade. Neste sentido,

Les films italiens présentent une valeur documentaire exceptionnelle, qu’il est impossible d’en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines. Cette adhérence parfaite et naturelle à l’actualité s’explique et se justifie intérieurement par une adhésion spirituelle à l’époque. [...] le cinéma italien est certainement le seul qui sauve, au sein même de l’époque qu’il dépeint, un humanisme révolutionnaire. [...] tous refusent la réalité social dont ils se servent (*idem*: 263).

Se para Bazin, por um lado, o realismo se identifica, num primeiro momento, com a própria matéria, por outro, vemos como, para o teórico e fundador de *Cahiers du Cinéma*, o realismo no cinema tem, também, a ver com a realidade social e com o modo como os cineastas são capazes de dar forma à problemática contemporânea.

De modo análogo ao romance, o cinema com tendência realista pretende dar ao espectador uma ilusão da realidade, a mais perfeita possível. Assim, em *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, o importante no episódio de “Florença” não é tanto o facto de uma mulher ter perdido o homem que amava, mas o contexto em que esse drama se desenvolve: a época de libertação de Florença. Os seis capítulos que constituem *Paisà* têm em comum um evento histórico e social que lhes confere, num sentido realista, uma unidade extremamente homogénea (ainda que os episódios sejam distantes entre si a nível temático) e num estilo que, em literatura, se aproximaria do romance americano de John Steinbeck, Ernest Hemingway ou William Faulkner, precisamente porque o romance moderno “a accompli sa révolution ‘réaliste’, qu’il a intégré le bahaviorisme et la technique du reportage” (*idem*: 284).

Também em *Ladri di Bicicletta* (1948), de Vittorio De Sica, aquilo que importa no evento que nos é mostrado não é o simples roubo de uma bicicleta, mas o contexto social em que esse evento ocorre. Se por um lado, o evento escolhido é um lugar-comum, por outro, o seu poder reside na capacidade com que sugere o contexto social, histórico e político da atualidade. Nessa sugestão reside a liberdade de interpretação do espectador, pelo que (também) o neorealismo italiano “tend à rendre au film le sens de l’ambigüité du réel” (*idem*: 77), na medida em que deixa liberdade ao espectador para uma interpretação sua. A própria ideia que Bazin, a propósito de *Paisà*, estabelece sobre a *image-fait* é a de que cada imagem que surge no ecrã transporta consigo um fragmento da realidade que existe *a priori* do seu significado, sendo que este último só se revela em relação com outras imagens-evento (*images-faits*), precisamente porque “[les cinéastes italiens] savent y décrire une action sans la dissocier de son contexte matériel et sans estomper la singularité humaine dans laquelle elle est imbriquée” (*idem*: 282). Essa singularidade vai ao encontro da condição humana que transcende quaisquer circunstancialismos, como salienta Ian Aitken, autor de *European Film Theory and Cinema. A critical introduction*:

The type of cinema which Bazin advocates contains substantial empirical information about the world, is discursively indeterminate, and encourages the spectator to gaze long and hard at the diegetic world before him or her. The long hard gaze of Bazinian cinema would also dwell on

those enduring aspects of human condition which transcend the historically, socially and politically contingent (Aitken 2001: 184).

Para Bazin, o paradoxo cinematográfico reside numa dialética entre o concreto e o subjetivo, o que implica a recusa da exteriorização de um discurso unívoco, sendo que a objetividade deverá residir na natureza das coisas e não na imposição de um ponto de vista particular por parte do artista. Isto não significa, no entanto, que o autor não deva transmitir a sua visão do mundo, pelo contrário, a tarefa de potenciar a realidade cabe precisamente a ele: “le néo-réalisme est une description globale de la réalité par une conscience globale. [...]. Il suppose en effet une attitude mentale; c’est toujours la réalité vue à travers un artiste, réfractée par sa conscience” (*idem*: 351).

Importa-nos, pois, o processo pelo qual os filmes têm o poder de tornar visíveis os aspetos sociais e políticos num determinado contexto histórico através, reciprocamente, da implicação do autor e do espectador. Esta ideia fica, sobretudo, confirmada num artigo escrito em 1947 para o jornal *Lettres Françaises*, cujo título é, desde logo, sugestivo: “tout film est un documentaire social”. Nele, Bazin vem defender o realismo no cinema não pelo modo como nos oferece uma cópia exata da realidade empírica mas pela forma como, através dela, permite revelar e documentar a essência que a transcende: “plutôt qu’une analyse, c’est une psychanalyse sociologique qui peut révéler la réalité secret du cinéma [...]. La valeur sociale, politique, morale et esthétique d’un film dépend donc de ses affirmations implicites” (Bazin 1947: 8). Cabe, portanto, ao espectador a função de estabelecer as correspondências entre uma determinada configuração formal e a ideia a ela subjacente. Como sublinha Daniel Edwards na tese intitulada “The Death’s-Head Beneath. Film’s Image of History” (2004):

It is Bazin's contention that the Neo-realist approach requires the viewer to read meaning into the image, rather than being carefully guided through a series of images following a clear path of narrative development. [...] The degree of mental activity demanded of the viewer to draw meaning from the Neo-realist image is, for Bazin, the heart of the movement's particular form of realism (Edwards 2004: 29; 58).

A compreensão que Bazin faz do realismo cinematográfico implica, por isso, uma espécie de convenção que se estabelece na relação entre o autor – imagem – espectador que vai ao encontro da tese de Darío Villanueva de um *realismo intencional*. Se por um lado, cabe ao espectador extrair da realidade empírica a verdade das coisas, por outro, tal como confirma Bazin, “le réalisateur de film découvre réciproquement les moyens d’exciter la conscience du spectateur et de provoquer sa réflexion” (Bazin 1978: 168).

Siegfried Kracauer

Se existe algo de ontologicamente similar no que diz respeito à teorização da relação que se estabelece entre o cinema e a realidade em André Bazin e Siegfried Kracauer é, com efeito, a consciência de que, pela sua gênese fotográfica, mecanicamente objetiva, o impulso do cinema será sempre o de transferir a realidade empírica de um modo direto.

Para Kracauer, o cinema, enquanto *médium* sucessor da fotografia⁸, mantém a mesma relação de vínculo com a realidade empírica, assumindo as mesmas propriedades básicas que permitem revelar a realidade física - Kracauer utilizará o termo *redenção da realidade material física* -, tal como ela se encontra disposta pela própria natureza. O real é aqui encarado como matéria-prima. Isto significa, por outras palavras, que o cinema, na sua base fotográfica, demonstra uma propensão materialística que o torna impulsivamente realista.

No entanto, nas palavras de Kracauer, “the photographer’s selectivity is of a kind which is closer to empathy than to disengaged spontaneity” (*idem*: 16). Ao admitir-se a seleção do fotógrafo – e mais tarde do operador de câmara no caso do cinema -, podemos então inferir que a relação estabelecida entre a matéria e o ponto

⁸ Conforme demonstra Kracauer, “if photography survives in film, film must share the same affinities” (1960: 60) sendo elas: o *não encenado*, o *fortuito*, o *infinito*, e o *indeterminado*. A última característica - “the flow of life”- é propriedade exclusiva do cinema devido à sua possibilidade de reproduzir o movimento.

de vista da sua apreensão está sujeita a variáveis, ou, mais ainda, que ela própria é uma variável. Tal como afirma Gertrude Koch, no ensaio “Exile, Memory, and Image in Kracauer’s Conception of History” (1991), “the optical is the medium, not the thing itself” (Koch: 100).

Se pensarmos, por exemplo, nos filmes históricos, percebemos como existe a possibilidade de uma recriação da realidade histórica. A propósito de *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, o teórico afirma que se trata de um filme que tem como objetivo transformar “the whole of past reality into camera-reality” (*op.cit.*: 80) ou *Vredens Dag* (1943), filme que, nas palavras de Kracauer, “exerts the appeal of authenticity, and the cinematic effect thus produced is sufficiently intense to divert attention from the fact that it has been obtained in the uncinematic area of history” (*idem*: 82). Por conseguinte, a realidade não surge nas imagens fotográficas ou cinematográficas por mera imitação ou decalque de objetos ou ações pré-existentes, pressupondo antes a sua *recriação*⁹ mediada pelos artistas e que o recetor irá ao mesmo tempo apreender e reconhecer. Nas palavras de Miriam Bratu Hansen, em *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno* (2012):

Kracauer’s advocacy of realism remains tied to a historical understanding of physics and a concept of reality that depends as much on the estranging and metaphoric effects of cinematic representation as on the role of the viewer. [...] The concept of realism is therefore less a referential than an experimental one, predicated on the encounter with that world under radically changed and changing conditions of referentiality (Hansen 2012: 37).

⁹ J. Dudley Andrew demonstrou precisamente esta ideia, numa comparação que estabelece com a literatura realista: “A crença de Kracauer de que os filmes deveriam espelhar ‘composicionalmente’ a realidade está na tradição das teorias artísticas da ‘imitação’. [...] Auerbach defendeu um realismo literário sério que, evitando a ideologia e imitando a pluralidade e variedade da experiência do homem, pode liderar o caminho em direcção a uma fraternidade duradoura. A literatura realista valiosa permite ao leitor reconhecer o seu mundo e o mundo do seu vizinho; ao reconhecê-lo, pode criticá-lo na busca de um mundo melhor” (*op.cit.*: 109-110).

Para este efeito, o teórico alemão admite a aplicação de propriedades técnicas, aqui entendidas como aquilo que é acessório ao *médium*, ou seja, as técnicas cinematográficas comumente associadas a uma tendência mais formativa, podendo mostrar-se úteis apenas quando a sua aplicação tenha como função o suporte à revelação da realidade e respeitem a materialidade dialética, excluindo-se a visibilidade do aparato cinematográfico. Neste sentido, o cinema nunca poderá descurar o seu princípio básico de retrato da materialidade da realidade física¹⁰.

Tal como vimos em Bazin, também em Kracauer a profunda análise da ontologia do cinema não fica simplesmente confinada a um materialismo ou essencialismo estético. Partindo da premissa da revelação da realidade física, Kracauer vai mais além ao tentar relacioná-la com a atualidade histórica, e é aí que reside o aspecto primordial da teorização de Kracauer, aspecto que nos importa sublinhar para o percurso norteador desta dissertação.

No epílogo de *Theory of Film*, Kracauer afirma que, face ao exponencial crescimento da ciência e da crescente industrialização, a sociedade moderna encontra-se provida de um vazio e de uma abstração que a separam das questões essenciais do mundo moderno e dos seus núcleos (cf. *op.cit.*: 286). No entanto, através das propriedades básicas que permitem *registar* e *revelar* a realidade física, Kracauer irá sublinhar que: “we actually do not confine ourselves to absorbing them [these images] but feel stimulated to weave what they are telling us into contexts that bear on the

¹⁰ Nas palavras de Siegfried Kracauer, “the only reality we are concerned with is actually existing physical reality – the transitory world we live in. Physical reality will also be called ‘material reality’, or ‘physical existence’, or ‘actuality’, or loosely just ‘nature’. Another fitting term might be ‘camera-reality’. Finally, the term ‘life’ suggests itself as an alternate expression” (*idem*: 28-29). A *câmara – realidade* vai absorver essa realidade física, empírica, a partir de um mecanismo formal, que é o da própria câmara e, por isso, a ideia de realidade aqui subjacente poderá ser entendida enquanto ponto de compromisso entre as condições técnicas de apreensão da realidade empírica e aquilo que ele chama de *the transitory world we live in*, isto é, a realidade sensorial. O que o cinema vai fazer, na sua perspectiva, é unir essas duas dimensões.

whole of our existence” (*idem*: 308). Pela sua propensão materialística¹¹, o cinema atua enquanto ferramenta que permite revelar a realidade da qual estávamos afastados: “Films render visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its *psychophysical correspondences*” (*idem*: 300). Pela consciência de que as imagens afetam instintivamente os sentidos do espectador, comprometendo-o, desde logo, num sentido sinestésico, o cinema é apreendido como suporte de revelação que permite encarar a realidade como uma contingência, apta a fornecer o retorno ao mundo concreto, como sublinha Miriam Hansen na obra já citada: “as media capable of advancing and registering disintegration in a material, sensorily graspable form, of archiving the disintegrated particles, and of reconfiguring them toward a different order (*op.cit.*: 256).

Através de um discurso heurístico apoiado em bases marxistas, Kracauer faz coincidir a sua concepção de realidade material à visão da modernidade fraturada que conduziu ao descentramento do sujeito cartesiano, ao mesmo tempo que destaca a capacidade de o cinema revelar e intervir no mundo, servindo, ao mesmo tempo, como suporte e documento. Socorrendo-nos novamente das palavras de Miriam Hansen:

For Kracauer, the valorization of self shattering shock and sensation in the film experience was fueled by the hope that the cinema could stage encounters with a historical experience marked by rupture and displacement, fragmentation and reification and alternative modes of engaging with the material world (*idem*: 263).

É precisamente aqui que reside a missão sociológica do cinema: partir das propriedades básicas de um realismo fixo, orgânico, *per si*, e ir ao encontro da

¹¹ Nas palavras de Kracauer, “cinema is materialistically minded; it proceeds from ‘below’ to ‘above’” (1960: 309). Mais adiante, citando Lucien Sève, Kracauer explica: “the cinema requires of the spectator a new form of activity: his penetrating eye moving from the corporeal to the spiritual” (*ibidem*).

concretude e da restauração do nosso encontro com o Outro¹². De acordo com a teoria de Kracauer, o valor de um filme reside, portanto, no potencial de redirecionar a atenção do espectador para a contingência humana que havia sido perdida no meio dos discursos abstratos que pretendiam regular a experiência.

Tal como nos demonstra Élie Faure, “le cinéma, victime inconsciente du désordre légal, est l’un des instruments les plus efficaces de l’ordre réel en formation” (*op.cit.*: 113). É neste sentido que, para Kracauer, os filmes neorrealistas souberam demonstrar a desintegração de uma sociedade num contexto de instabilidade, tal como foi a Segunda Guerra Mundial: “to implement the idea that under the duress of war nothing that is tender, human, and beautiful is permitted to grow and subsist” (*op.cit.*: 258).

No último capítulo de *Theory of Film*, Kracauer sublinha o papel do cinema na reativação da memória. Tendo o teórico alemão nascido numa família judia e vivenciado de perto o exílio, a noção de extraterritorialidade, herdada do sociólogo Georges Simmel, está presente em vários momentos da sua obra, seja no romance autobiográfico *Ginster* (1928), seja em ensaios como *Jacques Offenbach and the Paris of His Time* (1937) e *Theory of Film*, onde aborda a representação do genocídio judeu e do poder “redentor” da imagem e o seu papel de integração de experiência histórica na memória coletiva.

Através da lenda de Medusa e Perseu, Kracauer fará uma analogia com o poder do cinema: “we do not, and cannot, see actual horrors because they paralyse us with blinding fear; and that we shall know what they look like only by watching images of them which reproduce their true appearance... The film screen is Athena's polished shield” (*idem*: 305). Neste sentido, os documentários sobre os campos de concentração nazi representaram para ele simultaneamente testemunhos e obras de arte. Da mesma forma que os historiadores organizam os fragmentos do passado para a reconstrução da História, também o cinema opera a partir de fragmentos, resgatando da invisibilidade acontecimentos da História, tornando-se também ele um

¹² Kracauer resume esta ideia na seguinte afirmação: “Were it not for the intervention of the film camera, it would cost us an enormous effort to surmount the barriers which separate us from our everyday surroundings” (*op.cit.*: 300).

modelo cognitivo (cf. Traverso 2019: 210). Tal como afirma Daniel Edwards (2004), citado anteriormente:

Kracauer's investment in film after the war lies in the medium's memorialising possibilities and the hope for 'a kind of survival, which is formed by the reproductive media'. [...] *Theory of Film's* final suggestion that film can redeem the appearance of everyday life from invisibility, and thus unite humankind in a realisation of common experience, is actually a displaced expression of a wished-for solidarity with the past (*op.cit.*: 32; 42).

Com efeito, o cinema impede o espectador de fechar os olhos à realidade histórica e social; estimulando-o a um comprometimento com essa mesma realidade, ou, nas próprias palavras do autor: “the cinema, then, aims at transforming the agitated witness into a conscious observer [...] it keeps us from shutting our eyes to the ‘blind drive of things’” (*op.cit.*: 58). Será também nesta perspetiva que, para si, os filmes do neorrealismo italiano representam modelos significativos de arte cinematográfica ao estimular o envolvimento do espectador de molde a suscitar uma nova abordagem para a memorização da história contemporânea. Daí que o movimento neorrealista só possa ser compreendido à luz das experiências que marcaram a história italiana, como o fascismo e a guerra. O potencial da estética neorrealista emerge da realidade material projetada na tela, de modo a que o espectador reconheça nela os detalhes materiais que invocam um determinado tempo-espaço, isto é, o modo como através da rendição da realidade física se manifesta um momento particular da História e, no caso em específico, da identidade europeia.

Na leitura de Kracauer, o passado só pode ser alcançado através de técnicas cognitivas, como a memória e o cinema, constituindo este último uma espécie de arquivo que, similarmente à tarefa do historiador, recolhe fragmentos da realidade na tentativa de apreender a realidade histórica e levar o espectador a defrontar-se e a refletir sobre ela. Tal como conclui Daniel Edwards:

In such an environment, maintaining an awareness of the past is no longer a prerequisite for change, but an ethical responsibility to the dead who were literally and metaphorically left lying

beneath the ruins of history's 'progress' at the end of the Second World War. Neo-realism is central to Kracauer's post-war conception of cinema because it represents an attempt to memorialise the fallout of Fascism and war, not through the construction of a grand historical narrative, but through an approach to film form in which the viewer is encouraged to engage with, and reflect upon, the trace of a transitory, ephemeral material reality rendered on screen. [...] As the immediate optimism of Allied victory fades, Neo-realism becomes increasingly concerned with showing the human subject existing in an environment where human agency has ceased to have meaning (*op.cit.*: 93).

Como temos vindo a demonstrar, existe na tendência realista do cinema uma determinante preocupação com o comprometimento social da arte no seu contexto histórico e político. Ao contrário do que, num primeiro momento, se poderia supor ser a vocação realista no cinema – a mera cópia da realidade empírica-; vimos como, quer em André Bazin, quer em Siegfried Kracauer, existe um esforço para a compreensão do presente histórico, político e social que, no entanto, a nível do fenómeno cinematográfico, irá estabelecer-se a nível de uma relação triangular que implica tanto a relação do autor como a do recetor do filme, e que constitui, por isso, um teste aos limites de uma teoria de cinema que reduz o conhecimento do real à sua perceção visual.

2. Tradição cinematográfica e realismo

Ce désir puissant du cinéma de voir et d'analyser, cette faim de réalité, est en quelque sorte un hommage concret aux autres, c'est-à-dire à tout ce qui existe.

Cesare Zavattini

2.1 Neorrealismo italiano

É verdade que muitas das influências do neorrealismo tiveram origem em diversos momentos e escolas cinematográficas, nomeadamente a soviética, cujas traduções das teorias de montagem de Eisenstein e Pudovkin foram discutidas no Centro Sperimentale di Cinematografia, assim como no cinema realista francês dos anos 30, particularmente nos filmes de Jean Renoir, René Clair e Marcel Carné - o termo neorrealismo foi, inclusive, primeiramente aplicado por Umberto Barbaro aos filmes do realismo francês (cf. Bondanella 1991: 24). Foi também na literatura que o neorrealismo cinematográfico procurou as bases de um novo modelo para o cinema, nomeadamente na corrente literária verista do século XIX, em particular em Luigi Capuana e Giovanni Verga, pelo modo como retrataram, minuciosamente, as lutas sociais e o quotidiano de camponeses e pescadores sob condições precárias. Em meados dos anos 40, em Itália, a par do que estava a acontecer na literatura com nomes como Italo Calvino, Alberto Moravia e Cesare Pavese, começou a surgir na tela a inquietação artística e social de um grupo de cineastas, entre os quais Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Alessandro Blasetti e Giuseppe De Santis, que viriam a formar um novo movimento – o neorrealista italiano -; impulsionado pela procura de uma nova atitude face à realidade.

Ao contrário de alguns outros movimentos artísticos cujas ideias partiram, essencialmente, de um tronco comum de ideologias assentes numa base teórica, não existiu no cinema do neorrealismo italiano nenhum manifesto ou prescrição teórica com o propósito de circunscrever determinados aspetos e características que orientassem, deste modo, a criação artística. Tal como veremos, o manifesto foi, antes de tudo, o resultado de uma consciência coletiva de poder de ação sobre uma determinada conjuntura histórica e social que levou a que muitos dos filmes deste período atendessem a um realismo cinematográfico como veículo de expressão e tradução de um cenário e destino coletivos. Surgido no final da segunda Guerra Mundial, a evidente devastação deixada pela guerra e pela ocupação nazi fez com que um grupo de realizadores, que sem possibilidades técnicas e meios cinematográficos satisfatórios mas confiante no efeito de empenhamento que a arte cinematográfica poderia alcançar, exprimisse através da imagem o desejo de conhecimento e compreensão do contexto coletivo da atualidade histórica e social. A este propósito, são expressivas as palavras de Cesare Zavattini sobre o próprio movimento neorrealista:

C'était la révélation absolue, je dirais presque éternelle, que la guerre offense toujours les besoins fondamentaux et les valeurs humaines: et cette révélation était à mon avis les point de départ d'un vaste mouvement humain [...] nous voyions s'ouvrir devant nous une étude sans fin de l'homme. C'était la nécessité de connaître, de voir comment ces événements terribles avaient pu avoir lieu, et le cinéma était le moyen le plus direct et le plus immédiat pour cette sorte d'enquête (Zavattini 1954 : 25).

Num momento em que o grande *boom* cinematográfico pertencia, quase exclusivamente, a Hollywood e ao cinema de propaganda fascista¹³, os cineastas do

¹³ Tenha-se em consideração que o regime fascista tinha até então, pelo apoio financeiro fornecido à produção fílmica, influência e controlo ideológico sobre o conteúdo dos filmes produzidos. O próprio Rossellini trabalhou, numa primeira etapa da sua carreira, sob a alçada do regime mussoliano, tendo algumas das suas longas-metragens (*La Nave Bianca*, 1941; *Il Pilota Ritorna*, 1942, e *L'Uomo dalla Croce*, 1943) contado com a colaboração de Vittorio Mussolini, filho de *Il Duce*. Em 1943, durante a Ocupação,

neorrealismo italiano procuravam a desconstrução do cinema vigente e das ordens pré-estabelecidas, trazendo para a tela um cinema, não de evasão pelo melodrama ou pela comédia, mas de uma imagem da realidade social, tão verdadeira quanto possível, ao mesmo tempo que procuravam uma nova linguagem cinematográfica capaz de servir de veículo à tradução dessa realidade.

Assim, e como resultado da destruição de muitos dos estúdios e meios técnicos disponíveis para as filmagens, incluindo o Centro Sperimentale di Cinematografia e a Cinecittà, criados por Mussolini em 1935 e 1937 respectivamente, os cineastas saíram à rua para melhor registarem e refletirem a realidade dos acontecimentos contemporâneos, numa estratégia de humanização do cinema, aproximando a câmara à realidade e seguindo o preconizado por Cesare Zavattini de que: “la vraie fonction de tous les arts a toujours été celle d’exprimer les nécessités de leur temps” (*idem* : 28).

Deste modo, os artistas do movimento cinematográfico neorrealista vão colocar em cena o estado de ânimo, a alienação e a hostilidade geradas pelo fascismo e nazismo, constituindo, assim, uma nova visão da arte cinematográfica enquanto ferramenta social e de consciencialização histórica. Para muitos destes cineastas, a razão da existência de muitos dos problemas sociais devia-se ao clima geral de alienação, pelo que o principal intuito do cinema do neorrealismo era chamar a atenção dos espectadores para os problemas sociais e para a sua própria realidade.

Ainda que *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, tenha sido considerado por muitos teóricos o filme inaugural do neorrealismo italiano, outros afirmam que é em *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, que surgem as primeiras características que conduziram o neorrealismo a afirmar-se com alguma veemência no panorama cinematográfico¹⁴, nomeadamente pela ênfase dada ao conteúdo social; o estilo visual quase documental; a opção pelos cenários exteriores e luz naturais em detrimento do estúdio; o uso de atores não profissionais; a renúncia à introspeção e

Rossellini viria a juntar-se à Resistência e a dar início a um novo tipo de cinema, o neorrealista, que tinha como principal objetivo desviar-se do cinema de propaganda fascista.

¹⁴ O roteirista Mario Serandrei, após ter recebido as primeiras sequências de *Ossessione*, escreve a Luchino Visconti, afirmando que não sabia como descrever e definir o novo tipo de cinema que aquele filme representava a não ser pela palavra “neorrealista” (cf. Re 2003: 104).

ao monólogo interior das personagens e a recusa pelo artifício e manipulação da imagem. Todas estas características técnicas específicas deste movimento cinematográfico fizeram com que existisse nestes filmes uma forte impressão da realidade. O facto de partirem de um impulso de apreensão da própria realidade exterior e social, isto é, de uma realidade que existe *a priori* da sua produção, distingue-os de outras tendências e escolas cinematográficas, cujos elementos apreendidos eram dispostos para servirem o propósito e o objetivo do artista. Deste modo, segundo Amédée Ayfre, no neorealismo estamos perante aquilo que os filósofos designam por descrição fenomenológica que, num sentido próximo ao ditado por Husserl, implica a apreensão do fenómeno na sua originalidade, isto é, “aller aux choses elles mêmes, pour leur demander ce qu’elles manifestent elles-mêmes par elles-mêmes” (Ayfre 1952: 10). Assim, como podemos inferir, o realismo fenomenológico descrito por Ayfre reside no carácter espontâneo do fenómeno apresentado capaz de se tornar, deste modo, verosímil ao espectador. Esta verosimilhança não impede, contudo, que não exista por parte do realizador e dos meios que este aplica um trabalho de ilusão, leia-se de arte, que torne verosímil a realidade apresentada ao espectador:

Le réalisme phénoménologique résulte lui aussi d’une sorte de mise entre parenthèses, « d’époché » – ce qui est à l’intérieur des parenthèses c’est l’œuvre, ce fragment d’univers devant lequel le spectateur aura justement l’impression de n’être pas au spectacle, même pas à un spectacle réaliste. Mais en dehors des parenthèses, il y a cette sorte de moi transcendant qui est l’auteur et qui sait tout le travail d’art que lui a coûté la réalisation de cette impression de réalité, de cette impression qu’aura le public, que lui, l’auteur, n’a jamais mis les pieds à l’intérieur des parenthèses (*idem* : 12).

Outro dos traços característicos apontados por Ayfre refere-se à ambiguidade fundamental criada pelo carácter global com que o fenómeno é apreendido, deixando livre, desta forma, o comprometimento do espectador na sua interpretação, do mesmo modo que, para Bazin, “les événements et les êtres ne sont jamais sollicités dans le sens d’une thèse sociale. [...] C’est notre esprit qui la dégage et la construit, non le film” (*op.cit.* : 300).

A chamada trilogia neorrealista de Roberto Rossellini, *Roma, città aperta* (1945); *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948), constitui o grito de consciência pelas cidades devastadas, tendo Rossellini iniciado as filmagens de *Roma, città aperta* apenas dois meses após as tropas nazis terem deixado Roma, aproveitando, deste modo, as ruínas da cidade como cenários reais. Por este motivo, o filme constitui uma forma de arquivo documental que, utilizando uma retórica claramente anti-fascista, coloca a situação humana, social e económica no centro da representação. A pobreza e destruição provocadas pela guerra tornam-se visíveis em múltiplas referências e imagens: várias famílias a viverem na mesma casa e prédios destruídos, que se associavam a outros elementos como a utilização maioritária de atores não profissionais; a linguagem simples do quotidiano; cenários maioritariamente exteriores e naturais ou estúdios improvisados; técnicas de filmagem como a utilização do plano-sequência e da profundidade de campo. O grande ponto de referência realista não assenta em técnicas de filmagem muito artificiosas, ilusórias, tal como encontramos nos filmes de uma vertente mais formalista mas sim numa atitude moral, no empenhamento expressamente humanista diante da realidade de uma determinada época que marcava um dado país e uma Europa, tal como Rossellini viria, em 1952, a explicar, na revista *Bianco e Nero*:

Tentei explorar e compreender por que sentia que éramos todos responsáveis pelo que tinha acontecido. [...] Defini dois objectivos. Primeiro, a posição moral: observar sem mistificar, tentar fazer um retrato nosso, na altura, e tão honesto quanto possível. [...] O outro objectivo era quebrar as estruturas industriais daqueles anos, conseguir conquistar a liberdade de experimentar sem condições. Uma vez estes dois objectivos alcançados, apercebemo-nos de que o problema do estilo já foi resolvido automaticamente. Quando renunciamos a fingir, a manipular, temos logo uma imagem, uma linguagem, um estilo. Quando, para acabar com as estruturas industriais do cinema, abandonamos o estúdio e filmamos na rua [...] descobrimos que o resultado é possuímos um estilo. A linguagem, o estilo do neo-realismo estão aí: é o resultado de uma posição moral e de um olhar crítico (*apud* Frappat 2008: 28-29).

A título de exemplo, *Germania anno zero* (1948) mostra-nos a realidade dos efeitos sentidos no pós-guerra com o principal intuito de despertar uma nova

consciência moral e de responsabilidade no espectador: a narrativa de *Germania anno zero* desenvolve-se, simbolicamente, a partir da visão de uma criança que surge como testemunha de toda a barbárie e dificuldade daquele tempo. Esta escolha por parte de Rossellini – que havia, aliás, já introduzido a personagem de uma criança, reflexo da inocência, em *Roma città aperta* e *Paisà* e, mais tarde, em *Europa'51* -; mostra bem a insensibilidade e a crueza de uma época aos olhos dessas vítimas inocentes com as quais o espectador se irá identificar. Tal como constata André Bazin sobre o filme que finaliza a trilogia, “nous attendons inconsidérément de ces visages qu’ils reflètent des sentiments que nous connaissons bien parce qu’ils sont les nôtres” (*op.cit.*: 203). Assim, acompanhamos, juntamente com a câmara em plano-sequência, simulando os olhos do espectador, os escombros da cidade de Berlim, num cenário pós-apocalíptico, a vida do jovem Edmund que com apenas doze anos deambula pelas ruas tentando encontrar algum sustento económico para a família mas que, seguindo uma educação ideologicamente distópica e sem valores morais, acaba por seguir o discurso de um antigo professor nazi e envenenar o seu pai. Mais tarde, percebendo a gravidade do seu ato e sem o apoio de nenhuma entidade, acabará por se suicidar. Nas palavras de Daniel Edwards,

Edmund's suicide at the end of *Germany, Year Zero* evokes the shadow of Nazism and the Holocaust, not through a direct representation of the dead, but through a depiction of the breakdown of human agency in the face of a such overwhelming ruination and death. This breakdown of agency can be read as a broader thematic reflection upon the loss of faith in history as a process of progressive dialectical change. In this sense, the absence of a belief in agency and change in the Neo-realist cinema is shadowed by the literal absence of millions of lives following the war and Nazi genocide. It is worth noting in this regard that all three films in Rossellini's war trilogy end with the death of one or more of the central protagonists (*op. cit.*: 93)

O mesmo ocorre na principal filmografia de Vittorio De Sica, como em *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) em que as personagens infantis representam também o ato de sobrevivência num mundo hostil, do qual são vítimas – lembramos que a técnica da utilização da perspectiva de uma criança com o objetivo de obter uma

resposta sentimental por parte do espectador constitui uma técnica também explorada na literatura italiana da época, como é exemplo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) de Italo Calvino. Em *Ladri di biciclette* acompanhamos a história de Antonio Ricci, desempregado a quem, numa das habituais filas para procura de emprego, lhe é oferecido um trabalho a colar cartazes, sendo que para a sua execução necessita de uma bicicleta que, após ter conseguido com muito custo, lhe é roubada no seu primeiro dia de trabalho. Partindo deste evento trivial, a narrativa, que adquire uma importância dramática, desenrola-se em torno da procura desesperada de pai e filho pelo veículo e pelo conseqüente furto de uma nova bicicleta, indispensável ao sustento económico familiar. Se há característica notável nos filmes do neorealismo e, sobretudo, em De Sica é o quanto eles revelam, subliminarmente, a conjuntura económica, social e o desespero e pessimismo da atualidade histórica. A ação do filme não apresenta, ao contrário dos anteriores filmes italianos de propaganda e iconografia fascista, uma causa-consequência, antes, o protagonismo é dado ao mundo hostil em que as personagens se encontram: vemos as longas filas na procura de emprego; a falta de saneamento nos prédios; crianças a tocarem na rua por dinheiro, etc., que traduzem o contexto da época ao mesmo tempo que contrastam com os cenários idílicos e com a ideia de paraíso hollywoodiana.

A banalidade da história de Ricci traduz-se na universalidade de muitos cidadãos cujas histórias de vida se assemelham a esta. Pouco a pouco no filme, Ricci, isola-se (leia-se *exila-se*) do mundo e dos seus contemporâneos, recusado e ignorado pelas instituições cujo objetivo é a prestação de auxílio aos cidadãos – a sequência do comissariado e do sindicato exemplificam-no com notoriedade. Ricci acaba por se sentir numa espécie de *no man's land*, tal como bem refere Henri Agel: “il se heurte soudain à un monde qui semble l'ignorer. Il devient sans comprendre pourquoi un paria et, à la limite, il sent confusément qu'il est un intrus dans cet univers où il n'y a pas de place pour lui” (1955 : 82). Absorvido pela indiferença universal, a personagem de *Ladri di biciclette* retrata o isolamento do indivíduo no mundo moderno, a mesma experiência que, aliás, Vittorio De Sica irá reproduzir em Umberto Domenico Ferrari, antigo operário que luta pela sua sobrevivência durante a aposentadoria e cuja única

companhia é o seu cão, amizade que surge em contraste com a falta de empatia e solidariedade humana, e a empregada da pensão.

Antonio Ricci e o filho Bruno sentem-se intrusos numa sociedade que os marginaliza. Todas as sequências em que o protagonista tenta acercar-se dos seus semelhantes é afastado e expulso – vejamos as cenas da Igreja, da multidão que o afasta quando o ladrão da sua bicicleta é capturado, etc., demonstram a indiferença do coletivo face ao particular. No final do filme, Ricci e Bruno desaparecem, num plano-sequência que confirma o anonimato e a indiferença, no meio da multidão. Numa carta a Georges Sadoul, publicado em *Les Lettres Françaises*, a 29 de novembro de 1951, De Sica escrevia:

Ce qui nous frappa, au lendemain de la guerre, Zavattini et moi, ce fut la solitude humaine. Qui tient tant de place pour nous dans *Le voleur de bicyclette* à propos duquel on put évoquer Kafka. Bien à tort, puisque la solitude n’y était pas métaphysique, mais toujours socialement expliquée (*apud* Leprohon 1966 : 111).

A ideia de que a solidão humana se explica *socialmente* vai ao encontro da visão da modernidade fraturada que conduziu à alienação do sujeito mencionado por Siegfried Kracauer (cf. supra: 38). A consciência da solidão que o filme exprime é impressa através das técnicas realistas utilizadas no filme: avenidas e ruas quase desertas (em parte, consequência da destruição da guerra) e filmadas com a técnica de profundidade de campo onde Bruno e Ricci se situam quase sempre afastados da multidão, como se a vanidade da procura pela bicicleta se traduzisse no vazio espacial e em que a densidade temporal – a diegese decorre em dois dias¹⁵ -; traduz esse sentimento da infinita adversidade na vida de Ricci. Os detalhes quotidianos favorecem do mesmo modo a impressão de realidade, tais como a montagem discreta,

¹⁵ A este propósito, Peter Bondanella faz uma pertinente análise temporal: “The film time that elapses progresses from Friday to Sunday, a cycle of time with particular resonance for Italian culture, referring ironically not only to the death and resurrection of Christ but also to Dante’s journey through Hell, Purgatory, and Paradise towards salvation. Ricci’s bicycle is a brand called Fides (Faith), and his failure to locate such an item is intentionally ironic” (*op.cit.*: 61).

a raridade de grande-planos e o uso frequente de panorâmicas, o granulado da imagem e a utilização de atores não profissionais (Lamberto Maggiorani nunca tinha trabalhado como ator e encontrava-se, efetivamente, desempregado na altura em que foi selecionado para o papel de Antonio Ricci), tudo isto confere um grau apurado de realismo, ao mesmo tempo que reflete uma dilacerante crítica social.

Os filmes de Luchino Visconti são também um marco neorrealista da época. Visconti havia sido assistente de Jean Renoir, em quem se inspirou na aplicação de técnicas realistas como a *mise en scène* e a utilização de espaços exteriores. A partir de 1940 começa a escrever na revista antifascista *Cinema* e após ter realizado aquele que foi considerado por muitos críticos o filme iniciante do movimento neorrealista, *Ossessione* (1942), de revolta contra o fascismo e inspirado no romance de James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice* (1934), Visconti alia-se à Resistência, tendo sido, por esse motivo, preso pela Gestapo. Partidário e militante do Partido Comunista, a obra fílmica de Luchino Visconti tem uma forte vertente marxista, de luta pela classe operária como em *La Terra Trema* (1948), inspirada também num romance literário verista, *I Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga, e que constitui uma tentativa de revolta dos pescadores de uma aldeia piscatória em Sicília, Accitrezza. É através da perspectiva da família Valastro que assistimos à insurreição dos pescadores contra os proprietários e comerciantes locais pelo facto de estes lucrarem com a maior porção das vendas, deixando os pescadores em condições precárias. Logo no início do filme é-nos dada a informação de que esta situação sempre ocorreu do mesmo modo, de geração em geração.

Enquanto militante das teses marxistas, Visconti retrata no ecrã a luta da classe trabalhadora contra o sistema e os ideais revolucionários fortemente relacionados com a conjuntura comunista no pós-guerra aqui representado pela personagem de 'Ntoni que se insurge contra os comerciantes. O filme foi, inclusive, recomendado e financiado pelo Partido Comunista Italiano. *La Terra Trema* apresenta um vigor documental pelas técnicas realistas empregadas: a autenticidade do ambiente siciliano com cenários naturais, tanto exteriores como interiores – a casa dos pescadores –; o dialeto siciliano, testemunho natural da comunidade piscatória daquela zona; os atores são verdadeiros pescadores, reduzindo as personagens a uma entidade social;

não existe qualquer efeito de justaposição de imagens; a profundidade de campo é utilizada de forma quase fotográfica com planos de duração de três/ quatro minutos. Tal como refere André Bazin na obra já citada, “l’histoire se déroule indifférent aux règles du suspense; pas d’autres ressources que de s’intéresser aux choses elles-mêmes, come dans la vie (*op.cit.*: 287).

Perante aquilo que era considerado como um estado de alienação do mundo moderno e, em particular, da sociedade do pós-guerra, os realizadores neorrealistas procuraram uma nova forma de narrativa. Ao transportarem uma nova visão do mundo para os ecrãs, pretenderam questionar e contestar o desinteresse do espectador perante a sua própria realidade, constituindo o cinema neorrealista uma ferramenta de mudança social e arma de consciencialização. Apesar desse objetivo promissor, o movimento neorrealista acabaria por declinar ao longo da década de 50. As mudanças sociais trouxeram novos elementos cinematográficos¹⁶ e muitos investidores, bem como o governo italiano da época, entenderam que estes filmes passavam uma mensagem pessimista ao invés de apostarem numa mensagem de prosperidade. No entanto, o neorrealismo italiano viria a deixar marcas em toda a história cinematográfica, como na futura *Nouvelle Vague* francesa, no *Cinéma Vérité* e no Cinema Novo brasileiro, bem como nas suas cinematografias satélites.

O realismo destes filmes reside no modo como, seguindo os preceitos de André Bazin e Siegfried Kracauer mencionados no capítulo anterior, se cria um universo cinematográfico à imagem do real, abrindo lugar a uma nova relação entre o espectador e a imagem cinematográfica, em que os cineastas vão fazer coincidir a necessidade dramática com o carácter de contingência, de modo que o espectador vai comungar da experiência das personagens como se estivesse na realidade com elas. As personagens destes filmes constituem, a par daquilo que para Lukács era tido como relevante nos romances realistas, personagens-referência, capazes de articular as contradições da sociedade em que se inserem. Das suas tragédias particulares, nasce o drama histórico de milhares de cidadãos daquela época. Foi com este intuito de

¹⁶ O próprio Roberto Rossellini confirmava a impossibilidade da continuidade do movimento, numa entrevista com Maurice Scherer e François Truffaut, em 1954: “On ne peut pas tourner éternellement dans des villes détruites” (apud Scherer, *Maurice / François Truffaut* 1954: 1).

esperança num destino coletivo que os filmes neorrealistas abriram uma nova janela para o mundo onde nela encontramos algo de nós próprios. Como disse Jean-Luc Godard em *Histoire(s) du Cinéma*, “on a oublié cette petite ville et ses murs blancs cerclés d’oliviers mais on se souvient de Picasso, c’est à dire de Guernica” (1998: 148). Do mesmo modo, podemos esquecer as intempéries daqueles sombrios anos da Europa, mas nunca nos esqueceremos dos rostos de Irene, representada por Ingrid Bergman em *Europa 51*, de Rossellini, ou de Antonio Ricci, representado por Lamberto Maggiorani, em *Ladri di Biciclette*, de Vittorio De Sica.

2.2 Realismo social britânico

The task I’m trying to achieve is above all to
make you see.

John Grierson

Ao contrário do que ocorreu em Itália, com o neorrealismo italiano, na Grã-Bretanha, a tradição realista sempre se afirmou com mais veemência no contexto cinematográfico, desde os anos 20 e 30, onde o papel do documentário adquiriu grande centralização de produções cinematográficas e em que John Grierson, cineasta escocês, surge como figura primordial. Nas palavras de Geoff Brown, fazendo alusão ao nascimento do cinema com Lumière: “in Britain, cinema began in the same way that Grierson reported in France. It observed the world” (Brown 1997: 187). Em 1902, ano em que Georges Méliès lançava *Le Voyage dans la Lune*, James Williamson abria caminho para a tradição realista no contexto britânico e para um entendimento do valor do realismo enquanto protesto social. *A Reservist Before and After the War* (1902) oferece-nos um retrato de um homem desempregado, que tenta sobreviver ao contexto de pobreza, vendo-se forçado a cometer um crime para poder alimentar a

sua família, conteúdo que se assimila a filmes neorrealistas como *Ladri di Biciclette* evocados na alínea anterior.

O movimento documentarista dos anos 20 e 30 inaugurado por John Grierson desenvolve-se a partir de uma estética realista que vem possibilitar o entendimento do potencial cinematográfico enquanto ramo socialmente responsável e abrir caminho para aquele que seria um cinema do *realismo social britânico*. Foi em fevereiro de 1926, no jornal nova-iorquino *The New York Sun*, que, atribuído ao filme *Moana* (1926) do realizador norte-americano Robert Flaherty, John Grierson utilizou pela primeira vez a palavra *documentário* pelo valor fotográfico com que Flaherty retrata o quotidiano de uma família polinésia (cf. Winston 2006: 8). No texto de Grierson, *First Principles of Documentary* (1926), o filme documentário é entendido como “the creative treatment of actuality” (*apud* Rotha 1952: 70), o que nos possibilita um entendimento da arte documental de modo similar ao que temos vindo a demonstrar em torno da estética realista.

Se, por um lado, para Grierson, o documentário parte do empirismo e da atualidade, por outro, há nele o *creative treatment* que se dá pela *reconstrução* e pela participação do agente criador nessa atualidade, tal como sublinha Manuela Penafria, em *O Filme Documentário. História, identidade, tecnologia*:

Quando no texto ‘First principles of documentary’, Grierson afirma que o documentário trata os seus temas de um modo mais ‘real’, não se refere, obviamente, a um realismo empirista mas àquele a que a criatividade do documentarista nos dá acesso [...]. Com Grierson ficou clarificado que, para chamar documentário a um determinado filme, não basta que o mesmo mostre apenas o que os irmãos Lumière nos mostraram: que o mundo pode chegar até nós pelo olhar da câmara. É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de um outro olhar: o olhar do documentarista que se constitui como ponto de vista sobre determinado assunto (Penafria 1999: 54-55).

A capacidade técnica do *médium* é, por isso, secundária se tivermos em consideração que não se tem tanto em atenção a mera documentação do evento, mas sim, como afirma Ian Aitken, o papel que esta poderá ter na sociedade: “Grierson

believed that film, and documentary film in particular, could play a crucial role within society by providing an effective medium of communication between the state and the public” (*op.cit.*: 162). Esta tomada de posição por parte de Grierson foi desenvolvida durante a sua visita à América entre os anos 1924 e 1927, onde fez parte de um programa de investigação sobre o impacto da imigração na sociedade americana, chegando, assim, à conclusão de que a democracia poderia tornar-se eficaz se o público fosse devidamente informado das questões cruciais da sociedade. O documentário seria, então, o meio primordial enquanto veículo informativo pela vantagem determinante com que transporta e facilita a criação de imagens mentais que, ao invés de produzirem no público uma análise racional e cognitiva da informação recebida, atuam ao nível da intuição, e que Grierson acreditava ser o melhor método de transmissão da informação (cf. *idem*: 163).

Para Grierson, o filme documentário tem o potencial de servir de elemento de ligação entre os vários setores da sociedade e os cidadãos e, deste modo, cumprir o seu objetivo principal: o de ser um objeto socialmente responsável. Partindo deste propósito, a atualidade histórica, para Grierson, é dominante na medida em que permite revelar a condição humana num determinado contexto e permite, nas palavras de Samantha Lay, em *British Social Realism. From documentary to brit-grit*, “to forge a sense of national identity and belonging [...] the documentary movement brought issues and representations to British screens which had not been featured before” (2002: 40).

Deste modo, o movimento documentarista britânico de finais dos anos 20 e 30, muito mais do que ter como linha diretiva determinados princípios estéticos que orientassem a vertente realista, embora não os ignorasse, estabeleceu, no âmago da sua construção e seguindo um sentido hegeliano de *zeitgeist*, o expresso por Paul Rotha, também ele documentarista britânico, de que: “above all, documentary must reflect the problems and realities of the present” (*apud* Winston, *op.cit.*: 28). No entanto, tal como refere Samantha Lay, o propósito didático presente no movimento documentarista fez com que este fosse criticado nas décadas subsequentes por apresentar um teor propagandístico (cf. *op.cit.*: 43), crítica essa, aliás, comum à arte realista em geral.

Seguindo a tradição realista no contexto britânico, os finais dos anos 50 marcaram o fortalecimento da corrente documentarista conhecida como *Free Cinema*, termo que ficou assinalado pela libertação do cariz propagandístico do movimento documentarista dos anos 30 e do período pós-Segunda Guerra, bem como pela independência da realização destes filmes face à indústria cinematográfica, sobretudo americana, apresentando, por isso, condições e técnicas amadoras e contando apenas com o financiamento diminuto dos seus criadores ou de pequenas doações, como foi o caso do British Film Institute – Experimental Film Fund. Fundado por Lindsay Anderson, juntamente com Karel Reisz, Tony Richardson e Lorenza Mazzetti, o movimento *Free Cinema* foi o título dado a uma série de seis programas de pequenos documentários, exibidos no Nation Film Theatre, em Londres, entre 1956 e 1959. Entre os cineastas britânicos que fizeram parte das programações, foram ainda exibidos filmes de cineastas estrangeiros como Claude Chabrol e François Truffaut. Para além de representarem uma nova atitude face ao cinema britânico tradicional, aqueles cineastas comungavam entre si a vontade de retratar o quotidiano da classe operária, ao mesmo tempo que defendiam a liberdade de o cineasta expressar a sua opinião pessoal nos filmes, fazendo deles assim autores sociais e politicamente comprometidos.

De modo similar ao que ocorreu com o neorealismo italiano, os cineastas britânicos do *Free Cinema* levaram as suas câmaras de filmar para a rua, com o objetivo de se envolverem com a realidade que lhes era contemporânea. Filmes como *O Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson; *Together* (1956) de Lorenza Mazzetti; *Momma Don't Allow* (1955) de Karel Reisz e Tony Richardson pretendiam conquistar um espaço na tela para os aspetos da vida contemporânea da Grã-Bretanha, documentando os sinais de alienação e de falta de comunicação de uma sociedade que se sentia, social e politicamente, claustrofóbica. Um desses exemplos é o filme de Robert Vas, *Refuge England* (1959), que retrata o sentimento de isolamento na chegada de um refugiado húngaro a Londres, sem conhecer o idioma do país de chegada e com poucos recursos económicos para fazer face às suas necessidades. A autenticidade do filme reside na sua vertente testemunhal, quase autobiográfica, uma vez que Vas, de nacionalidade húngara, chegara à capital inglesa há pouco, em rigor,

três anos antes da estreia do filme. Durante a jornada deste estrangeiro pela paisagem da capital londrina, a música que soa de fundo é uma música tipicamente húngara, acentuando o efeito contrapontístico do exílio, nos termos de Edward Said (cf. Said 2013: 192), experienciado pelo indivíduo no deambular por uma cidade distante das suas origens.

Outro exemplo é o filme *Together* (1956) que retrata o dia a dia de dois surdos-mudos que trabalham num porto fluvial em Londres e a sua tentativa de adaptação à sociedade. O facto de Mazzetti ter escolhido como protagonistas dois surdos-mudos é significativo da vontade de transmitir a experiência de falta de voz, leia-se falta de afirmação e de representação que sentem enquanto mudos, e que faz deles indivíduos marginalizados. Outro índice demonstrativo do isolamento sentido pelas personagens é a paisagem industrial, com as gruas, as ruínas dispersas e o ritmo lento da vida.

Terminado em 1959, o *Free Cinema* deu origem ao que viria a ser conhecido como a *New Wave* britânica, nos finais dos anos 50 e inícios dos anos 60. Os antigos cineastas que fizeram parte do anterior movimento documentarista dos anos 50 voltam-se para a ficção e, a par do que ocorreu na literatura, em especial com os romancistas Alan Sillitoe, John Braine e David Storey e os dramaturgos Arnold Wesker e John Osborne, conhecidos como “angry young men” por desafiarem a ordem social vigente e criticarem a alienação social, criam na tela um espaço de solidariedade para com as classes proletárias. Em 1958, Tony Richardson estreia *Look Back in Anger*, adaptado da peça teatral de John Osborne, em 1960, Karel Reisz lança *Saturday Night and Sunday Morning*, adaptado do romance de Alan Sillitoe e, três anos mais tarde, em 1963, estreia *This Sporting Life*, filme de Lindsay Anderson, adaptação literária da obra, também com o mesmo nome, de David Storey. O facto de se tratar de filmes com poucos equipamentos, privilegiarem lugares reais e as personagens serem, no geral, operários de fábricas, levou a que estes ficassem conhecidos como *kitchen-sink dramas*. O uso de atores regionais foi também, de modo análogo ao cinema do neorealismo italiano, uma prática estabelecida pela *New Wave* britânica e os problemas sociais reduzidos a uma micro realidade, muitas vezes ao ambiente familiar

e doméstico das personagens, ao invés de serem explorados a um nível mais alargado socialmente.

Nas décadas subsequentes, cineastas como Ken Loach e Mike Leigh abordam o impacto de questões sociais mais amplas na vida individual e familiar da população, enaltecendo com veemência o realismo social britânico no contexto cinematográfico que, como o crítico Raymond Williams observa no ensaio “A lecture on realism”, tende, cada vez mais, a um movimento “towards social extension” (*apud* Hill 2006: 250), ampliando, deste modo, a atenção a grupos marginalizados que, no contexto britânico, surge muito ligado à classe proletária. Neste contexto, os filmes da década de 60 vêm representar a classe trabalhadora, na expectativa de confrontar o espectador com as crises do seu tempo.

Inteiramente politizado e comprometido com a contemporaneidade histórica do seu tempo, a atenção dada ao social e a personagens colocadas à margem pelas sociedades capitalistas tem sido, ao longo dos anos, a problemática central da cinematografia de Kenneth Loach, inclusive nos seus filmes mais recentes, *I, Daniel Blake* (2016) e *Sorry, we missed you* (2019). Seguindo um ímpeto realista, as características formais deste cineasta britânico vão ao encontro de ambientes reais e de um estilo dialógico que nos parece, enquanto espectadores, quase improvisado. Um dos seus primeiros trabalhos televisivos, *Cathy Come Home* (1966), aborda a vida de um casal que fica desempregado e à espera do nascimento do seu primeiro filho. Por falta de recursos económicos, veem-se obrigados a deixar o apartamento arrendado em que viviam e a diegese desenrola-se em torno da procura, fracassada, por uma casa onde possam viver com os seus três filhos, acabando por ficarem instalados numa caravana e, mais tarde, num abrigo local temporário. A espera inglória por uma habitação faz com que os filhos de Cathy e Reg sejam levados pelos serviços sociais. O uso, por parte de Ken Loach, de uma estética a preto e branco; da narrativa em *voice over*; de atores não profissionais e de um *travelling* observacional que se aproxima à filmagem de uma câmara amadora e se assemelha à visão do olho humano, tornam *Cathy Come Home* uma fusão entre documentário e ficção. A propósito, John Caughie, autor de *Television Drama. Realism, modernism, and british culture*, anotou: “the documentary fragments [...] give Cathy's experience its

sociological meaning. But the principle of montage still applies, leaving a gap which only the spectator can fill between” (*apud* Forrest 2009: 139).

As problemáticas em ambientes pessoais e familiares são uma constante nos filmes de Ken Loach, como em *In Two Minds* (1967); *Poor Cow* (1967); *Kes* (1968); *Days of Hope* (1975); *Riff-Raff* (1991); *Raining Stones* (1993); *Ladybird Ladybird* (1994), ambiente em que é abordado o desemprego, flagelo que encontrou o seu auge nos anos durante e subsequentes à subida ao poder da primeira ministra britânica Margaret Thatcher, como é o caso de *Raining Stones*; *Ladybird Ladybird* e *Riff- Raff*, estes dois últimos contando ainda com o tema dos refugiados e dos migrantes, com dificuldades para sobreviver no local para o qual se deslocam e muitas vezes à margem das políticas sociais e económicas do governo britânico. A título de exemplo, *It's a Free World* (2007) centra-se na personagem Angie que, em conjunto com uma amiga e aspirando a um futuro com melhores qualidades, é corrompida pela ganância e exploração e cria uma empresa de recrutamento laboral temporário, aproveitando-se da situação de muitos trabalhadores imigrantes (maioritariamente polacos) que tentam sobreviver, de forma desesperada, à sua situação de imigrantes ilegais.

Do mesmo modo, *Riff-Raff*, enquanto narrativa que encara a mudança sócio-política provocada pelas políticas de Thatcher, retrata a situação precária, com condições de trabalho inseguras, de muitos operários que se encontram a trabalhar na construção civil, em específico, e simbolicamente, numa obra de um antigo hospital que será convertido em apartamentos de luxo. O discurso das personagens é, subjacentemente, construído fazendo referências à política governamental de Thatcher, nomeadamente no discurso sobre a política habitacional da personagem Tommy, e à ascensão do mercado empresarial de uma sociedade capitalista. O estilo observacional de Loach é evidente na distância que coloca entre a câmara e as personagens. Durante o filme, a câmara mantém-se a uma distância relativamente longínqua, não fazendo uso da técnica de *close-up*. Este distanciamento permite criar um efeito de observação ao invés de um efeito de envolvimento. O mesmo ocorre em *Raining Stones* que reproduz a luta de um pai desempregado que, após ver a sua carrinha roubada, procura conseguir dinheiro para comprar um vestido de comunhão para a filha. Tal como em *Ladri di Biciclette*, de Vittorio De Sica, esta procura

desesperada explica-se pelo contexto social e económico, recorrendo a personagem a diferentes recursos de sobrevivência, nomeadamente a pedidos de empréstimos.

É neste sentido que Ken Loach coloca como foco central da sua cinematografia as dificuldades de pessoas comuns e em especial da classe trabalhadora, tornando os seus filmes numa esfera de denúncia política e sendo a voz de uma consciência social que permite que o espectador se reveja de alguma forma na realidade filmada que, podendo não ser a sua, é semelhante àquela que o rodeia. Por isso mesmo é que um crítico como Geoff Brown pode escrever: “Loach’s realism is realism with a cause” (*op.cit.*: 195). As suas personagens atuam como símbolos de consciência social e política, cujos discursos pessoais deixam entender uma certa ideologia social e política que se exprime ao longo da narrativa cinematográfica. O comprometimento político de Loach motiva os discursos das personagens, orientando-as numa visão crítica, ao mesmo tempo que adota um estilo documental de modo a consolidar as suas credenciais realistas: filmagens em locais sem iluminação artificial; o uso de atores não profissionais, e valorização de um discurso improvisado.

Posto isto, o cinema britânico empenhou-se desde cedo em retratar a realidade social, com o objetivo de chamar a atenção dos espectadores-cidadãos para as problemáticas mais prementes da sociedade contemporânea, nomeadamente a exploração da classe operária; a crise económica; o desemprego; o capitalismo e as migrações, incidindo numa crítica às políticas públicas como forma de protesto social.

2.3 Outros realismos europeus

Tal como temos vindo a demonstrar, existe na tradição cinematográfica do realismo um grande impulso central de projeção, não apenas da realidade empírica, *per se*, mas de um quadro social e histórico da realidade contemporânea, captada pelos autores filmicos e que, simultaneamente, é partilhada pelos espectadores. A par daquilo que vimos ser o *leitmotiv* de orientações cinematográfica como o Neorrealismo italiano e o Realismo Social britânico, outros movimentos se formaram

em torno de uma reflexão sobre a realidade exterior e respetivos contextos sociais e políticos, como é o caso do Realismo Poético francês dos anos 30 que, face ao exponente crescimento de políticas ditatoriais na Europa e a par da criação, em 1935, do movimento da Frente Popular, transportou para o plano cultural, em especial para a arte cinematográfica, as temáticas sociais que refletiam o espírito da época, articulando de modo criativo a conjuntura política e social. Figuras como Jean Vigo, René Clair, Jean Renoir e Marcel Carné fizeram parte desta demanda de um cinema realista em filmes como *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, que, com recurso a elementos próximos do documentário e, ao mesmo tempo, do poético, retrata o ambiente social da época, como é exemplo a sequência em que a personagem Juliette procura emprego e encontra, na mesma situação, uma multidão de desempregados.

Já nos anos 50, o movimento da *Nouvelle Vague*, apesar de dar preferência a um estilo técnico mais descomprometido com os fundamentos do realismo, isto é, de apresentar como base da sua plasticidade a própria desconstrução da imagem - através do recurso a técnicas como a montagem e justaposição de imagens -; procurava um certo minimalismo da *mise en scène*, com cenários e iluminação reais; a utilização de atores não-profissionais e a primazia dada à trivialidade da vida quotidiana. A atenção dada à conjuntura política e social vem confirmar o comprometimento deste movimento com a realidade da sua época. Exemplos disso são os filmes *Hiroshima Mon Amour* (1959), com roteiro de Marguerite Duras e realizado por Alain Resnais; *Le Petit Soldat* (1960) e *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard; para além dos inúmeros filmes que se seguiram e que continham na sua essência a agitação dos acontecimentos do maio de 68.

Também a partir dos finais dos anos 60 até meados dos anos 80, época de grandes mudanças sociais e políticas, sobretudo na Europa, as reivindicações e contestações contra os partidos de direita e a luta por uma democracia mais liberal e menos centralista na Alemanha Ocidental, assim como o desejo de um cinema renovado, fizeram com que surgissem novos géneros estéticos no cinema, como foi o caso do denominado Novo Cinema Alemão que, não obstante as diferenças temáticas e formais entre os filmes que deste movimento fizeram parte, apresentavam características comuns: todos os seus realizadores nasceram no período da Segunda

Guerra e, por conseguinte, assistiram à divisão do território alemão. Neste sentido, os filmes pertencentes a este grupo de cineastas, influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neorrealismo italiano, partilhavam a preocupação em retratar a realidade contemporânea da Alemanha e impulsionar a consciência crítica nos seus espectadores. Filmes como *Nicht versöhnt* (1965) de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, baseado num romance de Heinrich Böll, é uma crítica à Alemanha Ocidental no período pós-guerra e ao militarismo alemão; *Abschied von gestern* (1966), de Alexander Kluge, retrata a migração de uma jovem judia alemã que parte da Alemanha de Leste para a Alemanha Ocidental e a sua tentativa de integração numa nova sociedade apresentada como distópica. A história da Alemanha; os fantasmas da guerra e do Holocausto surgem sempre como névoa que paira sobre a realidade social das personagens.

Já antes, no final da Segunda Guerra Mundial, tinha surgido na Alemanha, um subgénero cinematográfico designado por Heimatfilm que se baseava na representação do deslocamento, da desintegração das personagens (o termo¹⁷ Heimat designa, justamente, a terra natal) e que atinge o seu paroxismo quando, em 1984, Edgar Reitz realiza a trilogia de *Heimat*, cujos episódios acompanham o quotidiano de três famílias através de uma estrutura polifónica de pequenas narrativas que retratam a vida numa aldeia rural da Alemanha entre os anos 1919 e 2000. A crítica de Reitz à introdução gradual de um modelo de sociedade capitalista, bem como à industrialização do mundo moderno, serve de pano de fundo a este conjunto de filmes que, pelo facto de representarem pequenos fragmentos das vivências das personagens, vão ao encontro do sentido de “texture of everyday life” preconizado

¹⁷ No século XIX, sobretudo com o romantismo e o nacionalismo alemão, o termo *Heimat* caracterizava o patriotismo baseado numa ideia nacionalista. A terra natal e a pátria eram idealizadas, levando a que, até finais da Segunda Guerra, o termo tenha sido instrumentalizado pelo nazismo com uma conotação assente na ideologia de “solo e sangue”, levando, conseqüentemente, à expulsão de povos não germânicos. Já no período pós-guerra, a ideia de *Heimat* surge intimamente ligada à experiência da expulsão e desintegração de milhares de cidadãos alemães do país natal, tendo sido, por isso, retratada em vários filmes posteriores à queda da ditadura nazi. Também no campo da literatura, alguns dos autores exilados, como Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Thomas Mann, refletiram sobre o conceito de *Heimat*, a partir do ponto de vista das suas experiências de exílio.

por Kracauer. Filmado maioritariamente a preto e branco, num estilo que o aproxima do documental, a série de episódios de Reitz segue ainda a tendência realista do cinema ao incluir, na versão final, entrevistas aos habitantes locais da província de Hunsrück, conferindo, deste modo, um maior grau de autenticidade.

Em 2013, Reitz dá continuidade a este projeto com uma pré-sequência intitulada *Die Andere Heimat, Chronik einer Sehnsucht* (em português, *Outras pátrias, crónica de uma nostalgia*), que retrata os anos de 1840 e que encena, para além das parcas condições de vida da Alemanha em meados do século XIX, o fluxo migratório de cidadãos alemães para o Brasil, na esperança e ilusão de melhores condições, através do recrutamento do Estado português com vista à colonização do país sul-americano. Estamos, por conseguinte, diante de um filme que equaciona a ideia de Heimat, a partir do ponto de vista da emigração.

À semelhança daquilo que aconteceu em outros países da Europa, a atenção dada à realidade contemporânea mantém-se também na antiga União Soviética. Ainda que a tendência de realismo socialista nas artes tenha tido início nos anos 30, após 1953, com a morte de Estaline, verifica-se um progressivo relaxamento da censura na indústria cinematográfica (ainda que alguns cineastas tenham continuado a ser alvo dela), resultando na libertação de preceitos artísticos que influenciaram diretamente um ponto de vista crítico sobre a realidade exterior. Um dos exemplos é o filme de 1957, *Letyat zhuravli*, de Mikhail Kalatozov que manifestava, com o apoio do uso da câmara subjetiva e do recurso ao plano-sequência, um retrato da Segunda Guerra e da invasão alemã.

Em especial na Polónia, em meados dos anos 70, o abrandamento das políticas regulamentares cinematográficas e da censura permitiram o surgimento de um cinema socialmente crítico e que deu origem ao movimento designado por, em português, “Cinema da Inquietação Moral”. Andrzej Wadja foi um dos precursores deste movimento ao explorar temas como as greves da classe operária pela reivindicação de direitos dos trabalhadores e mudanças sociais em filmes como *Czlowiek z zelaza* (1980), que reunia na sua estrutura o recurso a *flash-backs* e extratos documentais das greves dos trabalhadores de finais dos anos 60 e inícios dos anos 70. Outros dois

importantes realizadores deste movimento foram Krzysztof Zanussi e Krzysztof Kieślowski, com filmes como *Spirala* (1978) e *Przypadek* (1981).

Em Espanha, à semelhança do que ocorreu em outros países da Europa, durante o período governado pela ditadura franquista, o cinema era regulado pelo Estado e os filmes produzidos partilhavam na sua maioria uma imagem nacionalista altamente regrada pela visão de um passado heroico, como a expansão colonialista e a Guerra Civil espanhola, tendo como objetivo preliminar a defesa da ideologia do regime. A ausência de um comprometimento de cariz cultural e artístico relativamente aos problemas contemporâneos, e pela influência daquilo que se produzira em Itália com a emergência do neorealismo italiano¹⁸, fez com que alguns realizadores espanhóis procurassem inovar a produção cinematográfica nacional. A partir desta premissa, filmes como *Calle mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, ou *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, - ainda que este último apresentasse uma perspetiva falangista -; aplicaram técnicas adquiridas dos neorealistas italianos, ao mesmo tempo que imprimiram na tela uma imagem mais próxima da realidade social e contemporânea. Esta tendência de um realismo mais comprometido manter-se-ia ainda nas décadas seguintes, em filmes como *Los días del pasado* (1977), de Bygone Days e Mario Camus; *En el corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón, e *La guerra de los locos* (1987), de Manolo Matji.

Em relação àquilo que foi o realismo no cinema português, debruçar-nos-emos no terceiro capítulo desta dissertação.

2.4 O documentário

No âmbito desta apresentação da vertente realista na arte cinematográfica, sem dúvida que o filme documentário merece um espaço próprio pela adesão que estabelece com a realidade registada *in loco*. Uma das discussões que mais tem

¹⁸ Em 1951, o Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, em Espanha, organizou um evento semanal cuja iniciativa se apoiava na mostra de filmes italianos, entre os quais constavam os filmes neorealistas como *Paisà*, *Ladri di biciclette* e *Roma città aperta*.

proliferado em torno do cinema documental, desde a sua origem, é a relação fronteira que este poderá estabelecer com a ficção. O facto é que uma das características inerentes à produção fílmica em geral prende-se com a necessidade de construção, seja pela seleção do ângulo escolhido; pela hierarquização dos planos; ou pelo recorte daquilo que é captado da realidade. Se, por um lado, tal como defendia Bazin em *Qu'est-ce que le cinéma?* (1978), o cinema toca a realidade e é, por isso, documental na sua essência, por outro, todo e qualquer filme é, podemos dizer, subjetivamente construído e depende sempre de um determinado olhar sobre a realidade que se capta. Nas palavras de Manuela Penafria, “o documentário é um espaço onde existe e deverá existir sempre a possibilidade de construção de significados a partir das imagens e dos sons do mundo que nos rodeia” (*op.cit.*: 113).

A fronteira entre documentário e ficção é, por esse motivo, esbatida, na medida em que estão ambos sujeitos, em maior ou menor medida, à manipulação da imagem. Neste sentido, tomámos como assertiva a ideia de que a manipulação técnica é já um indicador de que o olhar cria o objeto e que, seguindo uma das teses propostas por Saguenail, em *Documentira. A construção do real*, não existe hiato entre aquilo que designamos como documentário e aquilo que apelidamos de ficção (cf. Saguenail/Guimarães 2008: 44).

No que diz respeito ao filme de ficção de tendência realista e ao filme documental, existe em ambos o impulso de registar o mundo, isto é, da criação de uma unidade orgânica entre a imagem e uma dada realidade exterior. Ambos contêm a marca da época em que foram realizados, apresentando, por isso, um valor ou vestígio documental. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1885), a que já antes nos referimos, foi o primeiro filme com teor documental, ao registar na sua génese, num tempo e espaço reais, um fragmento da realidade exterior, ainda que só nos anos 30 do século seguinte, o documentário se viesse a afirmar como género cinematográfico.

Com Flaherty e Dziga Vertov, o documentário deu os primeiros passos da sua formação e abriu caminho à reflexão sobre a importância de captar o homem no seu meio social, consideração que se consolidaria cerca de uma década mais tarde com o documentarismo britânico dos anos 30 e, em especial, em John Grierson (cf. alínea 2.2) que, além de reconhecer o documentário enquanto género e assumir que estaria

indelevelmente submetido a um tratamento criativo da realidade e a uma interpretação, isto é, a uma determinada leitura do mundo, com ênfase dada à intervenção do documentarista, atribui-lhe uma dimensão social, nomeadamente a temática da luta pela sobrevivência em sociedades onde se verificam desigualdades sociais e económicas. Tal como demonstra Manuela Penafria, “o documentário griersoniano é inovador por insistir que, antes de mais, o documentário deve reflectir os problemas e realidades do mundo presente e por, pela primeira vez, colocar no ecrã ‘a vida e histórias vividas’” (*op.cit.*: 52).

Nas décadas de 50 e 60, a evolução técnica das câmaras portáteis e a possibilidade de sincronização entre som e imagem viriam a colocar o género documentário ainda mais próximo da realidade empírica, o que levou a um crescimento exponencial de filmes com carácter documental: o aparecimento do *Free Cinema*, em Inglaterra, o *Cinéma Vérité*, em França, *Candid Eye*, no Canadá, e o *Direct Cinema* nos Estados Unidos.

Em especial, o *Cinéma Vérité*, além de fomentar uma compreensão tecnicista que atribuía às novas máquinas o poder de captar o real, o criador do movimento, Jean Rouch, defendeu que o realizador deveria intervir, mostrando o seu ponto de vista nos filmes. Numa entrevista de 1969, Jean Rouch afirma: “from the moment that I’ve chosen to look in one direction or another, I’ve made a choice – which is a subjective process”, afirmação que vem confirmar a ideia de que o documentário é um género que permite diferentes olhares sobre o mundo, aproximando-o da ficção. Jean Rouch acrescenta ainda: “you ask the audience to have confidence in the evidence, to say the audience, ‘this is what I saw. I didn’t fake it, this is what happened. I looked at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place’” (*apud* Penafria *op.cit.*: 265). Esta posição vai ao encontro de um ponto de vista importante que também define a ficção e que tem a ver com o pacto de leitura que exige ao espectador, segundo o qual ele vai aderir ao que está a ver como sendo verdade.

Pela crescente proliferação de meios digitais disponíveis, que permitem o registo de imagens *in loco*, e pela atenção cada vez mais empenhada em torno da realidade social, que aliás está intimamente ligada, em geral, ao combate do regime de

censura e ao estabelecimento de políticas mais liberais, o género documentário tem vindo a crescer exponencialmente nas décadas mais recentes.

2.5 Cinema em duplicado movimento: migrações e exílio

Em termos conceptuais, quer a migração, quer a arte cinematográfica, são, *mutatis mutandis*, entendidas enquanto manifestações do movimento e têm sido teorizadas como conceitos-chave das dinâmicas da Modernidade. Ainda que os movimentos migratórios e o fenómeno exílico tenham feito parte da realidade social e da condição humana desde sempre, a verdade é que ao longo do século XX e do século XXI, assumiram proporções inéditas, com enormes e variados fluxos de indivíduos, provocados pelos confrontos bélicos, pelo fim dos impérios coloniais e pelas mudanças que se seguiram à queda do Muro de Berlim.

Enquanto ferramenta também de ótica da sociedade, o cinema acompanhou, desde os seus primórdios, as dinâmicas de deslocamento do mundo contemporâneo, desde logo pela experiência pessoal de muitos realizadores que, por motivos como os de censura, de perseguições políticas, ou conduzidos pela esperança de melhores condições económicas, se deslocaram para outros lugares do globo, sobretudo para a América, lugar privilegiado para a produção cinematográfica, contribuindo para o interesse de muitos destes realizadores pelas dinâmicas das migrações e exílios, como também ocorreu, aliás, na literatura.

O cinema dava os seus primeiros passos quando, em 1917, Charles Chaplin, também ele conhecedor da experiência da emigração e por ela impulsionado, produz a curta-metragem *The immigrant*: um retrato que, por trás do tom humorístico, revela os aspetos dramáticos da emigração, ao mostrar a viagem de barco dos emigrantes de Londres (situação vivida pelo próprio Chaplin) que na chegada aos Estados Unidos, e ao avistarem a Estátua da Liberdade – símbolo de esperança -; veem-se confrontados com operações de controlo e desembarque, assim como com inúmeros obstáculos que têm de ultrapassar no país de acolhimento – exemplificado pela sequência no

restaurante -; dando assim visibilidade às dificuldades vividas pelos imigrantes dos EUA, onde – não por acaso- o filme viria a ser censurado.

Desde a data do filme de Chaplin até à atualidade, mais de um século depois, é vasto o número de filmes que, direta ou indiretamente, se interessaram pela temática da emigração e exílio, sob os seus vários aspetos, e os problemas que afetam essas desterritorializações que implicam fronteiras, não só geográficas, como linguísticas e culturais, e que, muitas vezes, conduzem o sujeito migrante e/ou exilado a um sentimento de exclusão e a experiências de marginalização.

Perante a multiplicidade de discursos oficiais e mediáticos sobre este fenómeno, que muitas vezes remetem o drama pessoal destes indivíduos para a esfera do abstrato, enclausurando-os numa massa anónima que não permite a transparência, o comprometimento da arte, e aqui em concreto do cinema, com a realidade social, possibilita um olhar crítico, mais atento e pessoal, permitindo dar voz e visibilidade a essas “minorias” que, no entanto, são cada vez mais numerosas. A atenção dada à representação da realidade social contemporânea, que se insere na linha da tradição do realismo no cinema, levou a que muitos realizadores se debruçassem sobre a problemática migratória, um pouco por todo o globo.

Filmes como *Emigrantes* (1948), de Aldo Fabrizi, que retrata a emigração italiana rumo à Argentina; o drama realista de *Rocco e i suoi fratelli* (1960), de Luchino Visconti; *America, America* (1963), de Elia Kazan, que, apoiado na experiência pessoal da sua família, retrata a emigração de gregos para os Estados Unidos; *Moi, un noir* (1957) e o documentário *Jaguar* (1967), ambos de Jean Rouch; *Bako, l'autre rive* (1979), de Jacques Champreux, que incide, sobretudo, na emigração clandestina, *L'assedio* (1998), de Bernardo Bertolucci, sobre a emigração africana para Itália; *La haine* (1995), de Mathieu Kassovitz, sobre a discriminação racial por parte das autoridades num *banlieue* de Paris, *Apo tin akri tis polis* (1998), de Constantine Giannaris, e *Dirty pretty things* (2002), de Stephen Frears, ambos a retratar a exploração de imigrantes envolvidos no mundo do tráfico de órgãos, drogas e prostituição; e, mais recentemente, filmes como o docudrama de 2002, *In this world*, de Michael Winterbottom; o documentário *De l'autre côté* (2002), de Chantal Akerman, filmado na fronteira entre o México e os Estados Unidos; e o documentário

Das schönste Land der Wel (2018), do cineasta Želimir Žilnik, são alguns dos exemplos que refletem o modo como o universo dos e/imigrantes tem vindo a refletir-se no cinema, dando origem a movimentos como o cinema *Beur* e cinema de *Banlieu* em França; Black and Asian British Films no Reino Unido; e o movimento Turkish German Cinema, na Alemanha.

Tendo o cinema a virtualidade de se aproximar do estado real do mundo – pelos motivos que começámos por apurar –; capaz de articular a nossa visão da realidade social, é também uma ferramenta de aproximação ao *Outro*, tal como destaca Gareth Jones, no ensaio “Future Imperfect. Some onward perspectives on migrant and diasporic film practice” (2010), ao escrever: “it may well prove that migration has brought about a revolution in the way we see ourselves, and that film is one of the first, most sensitive indicators of this societal shift” (Jones 2010: 290).

3. Cinema português: do realismo às migrações

Como em todos os cinemas nacionais, a história do cinema português manifesta uma afinidade indelével com a própria identidade nacional revelando ser, como considerou João Bénard da Costa, “um magnífico espelho daquilo que vivemos” (*apud* Monteiro 2004: 24). Tal como a arte literária contribuiu para uma reflexão identitária da imagem e consciência nacional, como brilhantemente analisou Eduardo Lourenço, na década de 70, em *O Labirinto da Saudade*, também o cinema puxou a si esse objetivo, sempre que refletiu e continua a refletir imagetivamente sobre a realidade em Portugal, sobretudo após a Revolução de 1974, onde o fim da censura permitiu uma maior liberdade de expressão artística.

A primeira produtora portuguesa, fundada em 1898, tinha o nome de “Portugal Filmes”, seguindo-se, em 1909, a “Portugália Filmes”, o que, implicitamente, demonstra o caráter vinculativo de todo o motor cinematográfico a uma ideia de nação. O artigo 11º da lei de 1948, de proteção ao cinema nacional, referia que apenas se consideraria como português um filme que fosse “representativo do espírito português”, e, mais tarde, em 1971, a lei que irá inaugurar o Instituto Português de Cinema, acrescenta que filmes portugueses são os que espelham “a alma colectiva” (*cf. idem*: 31).

Como seria de esperar, o surgimento do cinema português começa por evidenciar um olhar atento sobre a tradição cinematográfica internacional. Aquele que foi considerado o primeiro filme português, *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896), de Aurélio da Paz dos Reis, é uma replicação do documentário feito pelos irmãos Lumière, que abriu caminho à implementação do realismo no cinema. A porosidade das influências recebidas do exterior terá o mesmo impacto em momentos como o do neorrealismo e o Cinema Novo em Portugal, nomeadamente do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa.

Apesar de, durante as primeiras décadas, os filmes produzidos apresentarem uma relação com a realidade exterior, como é o caso de *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro e Max Nosseck, que reuniu artistas alemães que fugiam da

perseguição do regime de Hitler (fluxo que justifica o intercâmbio de muitas influências no cinema europeu), ter sido considerado, em conjunto com filmes como *Os Lobos* (1923), de Rino Lupo, e *Maria do Mar* (1929), de Leitão de Barros, inaugurador da tradição do realismo português (cf. Hagener 2007: 33), a maioria dos filmes das primeiras décadas do cinema apresentava um teor propagandístico e uma visão conservadora de defesa do Estado, ao mesmo tempo que manifestavam um registo escapista pelo recurso à comédia populista; à adaptação de textos literários do século XIX e ao filme histórico-patriótico, baseado na exaltação nacionalista de figuras heroicas¹⁹.

É na década de 50, com o surgimento de uma nova corrente na cinematografia nacional, cuja concretização coube a Manuel Guimarães, que a atenção dada à realidade social adquire destaque no panorama nacional.

Face ao fortalecimento do regime ditatorial e da consequente censura aplicada pelo visionamento prévio da Inspeção Geral dos Espetáculos, o cinema nacional, que dependia sobretudo do apoio estatal, retraiu-se. A decadência dos géneros que vigoravam até esse período fez suscitar, no entanto, a intenção de uma renovação no panorama cinematográfico e a apologia de um cinema de cariz realista que refletisse a realidade nacional, sem os desvios da propaganda de Estado, e acompanhasse as tendências neorrealistas que, à época, imperavam na literatura. Daí que a renovação do cinema se manifestasse em publicações vinculadas ao neorrealismo, tais como a *Imagem*, *Vértice* e *Seara Nova*. É exemplo dessa tendência o artigo “Bravo, Manuel Guimarães!”, publicado por Fernando Namora nas páginas do nº 18 da revista *Imagem*²⁰.

¹⁹ Como paradigmas deste género de filmes podemos nomear *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937) pelo teor propagandístico, com sequências documentais, como o discurso de Salazar; *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933); *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941); *O Costa do Castelo* (1942) e *O Leão da Estrela* (1947), ambos de Arthur Duarte. No género histórico, *Bocage* (1936), *Inês de Castro* (1944) e *Camões* (1946), os três de Leitão de Barros; *Amor de Perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950), ambos de António Lopes Ribeiro.

²⁰ Outro exemplo que podemos aqui aplicar é o texto de Manuel da Fonseca, na revista *Imagem*, número 24, de 1952: “O cinema hoje tem que viver dessa verdade, abandonando a inverosimilhança, o ‘pré-fabricado’ em que os americanos são mestres. Aqui, no nosso País, há que saber encontrar a justa

Tal como na literatura, a atenção dada ao proletário e a representação das desigualdades sociais e económicas, conquistavam espaço no quadro cinematográfico, reclamando-se uma arte socialmente comprometida, motivo pelo qual os filmes da altura se centram em personagens marginalizadas pela sociedade e tendem a representar sempre um herói coletivo ao contrário do protagonista melodramático que era o mais convencional. O romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, cuja epígrafe anuncia que seria, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo, deu visibilidade às camadas rurais, instaurando como repto para o cinema a temática do quotidiano das populações mais afetadas pelo *status quo* à época, marcado pela dureza e pela injustiça social. Assim, como sublinha Michelle Sales em *Em Busca de um Novo Cinema Português* (2010):

Os neorealistas depositaram na literatura uma funcionalidade histórica, ou seja, depositaram a missão de conscientizar e ‘informar’ os leitores. De certa forma, é por isso que o personagem principal dos romances neo-realistas será o ‘povo’, o grupo social a quem foi resguardado o dever da Revolução (Sales 2010: 63-64)

Também no cinema, Manuel Guimarães, o grande representante do neorealismo português, produz, em 1951, *Saltimbancos*, adaptado do romance *Circo* (1946) de Leão Penedo, cujo enredo se centra numa família circense, marginal, em confronto com uma realidade dura, de pobreza extrema. A opção por personagens marginalizadas surge também nos filmes *Nazaré* (1952), adaptado de um romance de Alves Redol e onde contrastam cenas de ficção e de registo documental, e *Vidas sem Rumo* (1956), o primeiro atento à vida dos pescadores e o segundo a uma população urbana ausente, até então, do cinema – como mendigos, prostitutas, contrabandistas, entre outros.

Os filmes do neorealismo traduziram desde cedo um espírito empenhado, voltado para a vida real e o quotidiano. Pretendia-se, sobretudo, um cinema de denúncia e reflexão social em detrimento do cinema que vigorava anteriormente e

medida, sem cair nos excessos e procurando colocar o espectador perante uma história que pudesse ter acontecido” (*apud* Sales 2010: 118).

que ambicionava, em grande medida, uma imagem-tipo do *ser português*, estimulada por uma determinada ótica de propaganda. A década de 50 empenhou-se, por isso, em construir uma arte eminentemente social e de resistência ao regime, onde se compunha uma realidade coletiva, de uma micro-sociedade excluída, como designou Leonor Areal (cf. *op.cit.*: 309).

Apesar das motivações que levaram ao surgimento do neorrealismo cinematográfico em Portugal, a crítica especializada atribuiu-lhe uma visão demasiado limitada do ponto de vista formal, acusando-o de uma raiz classicista que privilegiava o conteúdo em detrimento da forma e de um didatismo que se apoiava exclusivamente em vinculações ideológicas (cf. Sales 2010: 121 e Areal 2011: 351)²¹. Este pressuposto viria a culminar no debate para a criação de um novo cinema que articulasse a experimentação formal e, partindo do terreno criado pelos pressupostos neorrealistas, a fusão entre a vida e a arte: foi ele, o denominado Cinema Novo, em grande medida por analogia à novidade representada pela *Nouvelle Vague* em França.

Em linhas breves e gerais, o Cinema Novo português, que contou com filmes como *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa; *Os Verdes Anos* (1963), *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha; *Belarmino* (1964) e *Uma Abelha na Chuva* (1971), ambos de Fernando Lopes, influenciado pelas novas vagas de cinema europeu (muitos destes

²¹ Paralelamente, no campo da literatura o neorrealismo foi alvo das mesmas críticas, como sublinha Michelle Sales: “ao neo-realismo foi atribuído o mito de que o compromisso em representar a história a fim de conscientizar os homens e transformar a sociedade limitaria o campo do exercício formal e experimental. Porém, o que veio a se confirmar, seguindo o pensamento de António Pedro Pita, ao apontar para a heterogeneidade formal do grupo neo-realista português, é exatamente o contrário: há por parte de alguns artistas, como Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, uma constante busca de aperfeiçoamento da linguagem, representando o desejo de buscar a melhor forma de representação do real, ou a forma que melhor é capaz de representar a realidade” (*op.cit.*: 115). Da mesma opinião parte Mário Dionísio, para quem a estética neorrealista surge de um “novo objetivismo”: “novo porque nasce da síntese de duas atitudes opostas perante o real, um novo objetivismo – eis a novidade, no qual entra, necessariamente, e também, um ‘conceito’ que o artista deve assumir, ou ter, de ‘sociedade’, ou ‘o modo de encarar as relações indivíduo-sociedade e, portanto, de observar e de aproveitar os personagens’ num sentido aberto de interpretação artística ideologicamente atuante. E também ‘entra’, obviamente, uma formalização através de valores estéticos, ‘elementos sem os quais não existe arte’ (*apud idem*: 116).

cinastas tinham beneficiado de bolsas de estágio em países da Europa), afirma-se como um cinema de rutura, quer no campo da resistência social e política, quer no campo das inovações estéticas. Diferentemente do neorrealismo mais convencional ou doutrinário, o Cinema Novo pretendeu dar visibilidade à condição do Homem na sociedade moderna e, por esse motivo, o coletivo tende a ser relegado a favor do indivíduo isolado. Como afirma Leonor Areal, “este cinema torna-se existencial, subjectivado; as suas personagens não estão inseridas num devir histórico que as condiciona – como no neo-realismo – mas estão já à margem desse mundo que as faz sentir alheadas da sua função social” (*op.cit.*: 373-374).

Em *Os Verdes Anos*, por exemplo, através do conflito entre campo e cidade, há uma inversão dos pontos de vista relativamente ao estatuto social. A narrativa é construída por justaposições e descontinuidades que preveem a resolução trágica da personagem Júlio, provocada pelo confronto e desadaptação à realidade social e inacessibilidade aos bens de consumo do mundo moderno. Ainda que o filme não faça nenhuma referência explícita ao Estado Novo e à ditadura (estratégia de fuga à censura), o retrato da desigualdade social é visível em aspetos como a exploração dos trabalhadores pelos patrões, os ordenados precários e o desejo de emigração para outros países da Europa.

Outro marco deste Cinema Novo é a docuficção *Belarmino* que apresenta afinidades temáticas com o filme de Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, e com o cinema *Vérité* ou o cinema direto, pelo recurso à entrevista, conduzida por Baptista Bastos. A longa-metragem segue uma personagem real, que acabou marginalizada pela sociedade, o pugilista e engraxador de sapatos Belarmino Fragoso, que narra a sua trajetória pessoal. Esta longa-metragem constituiu uma revelação estética no cinema nacional pelo recurso ao documentário (com António Campos como nome principal), metodologia que adquirirá um maior impacto após o 25 de abril, pelo interesse em registar uma realidade social, política e económica em profundas transformações, em filmes como *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia* (1976) de António da Cunha Telles, cujo momento paradigmático se dá quando, no final, o realizador regista os testemunhos dos pescadores, fazendo passar o microfone entre eles – técnica que

vem confirmar o propósito de dar voz e visibilidade a indivíduos até então à margem, tanto da sociedade como do cinema.

Perante um vasto caminho que vinha já a ser percorrido no que diz respeito à afirmação de questões identitárias no cinema português, os apoios dados à arte cinematográfica, pela entrada de Portugal na CEE e pela criação de um Ministério da Cultura em 1995, fez emergir, nos finais dos anos 80 e na década de 90, uma nova geração de realizadores, entre os quais Pedro Costa e João Canijo, que se estreiam com *O Sangue* (1989) e *Três Menos Eu* (1988), respetivamente, e Teresa Villaverde com *A idade maior* (1991). A grande particularidade desta geração, e que nos importa especificamente neste estudo, é a de trazer para a tela o confronto com realidades sociais e, muito em concreto, a atenção conferida a situações de migração e exílio, dando assim conta de mudanças significativas na sociedade portuguesa das últimas décadas, bem como no seu imaginário coletivo.

Se, por um lado, Portugal foi historicamente um país de várias e massivas vagas de emigrantes, com o fim do Império colonial e da entrada na CEE, em 1986, tornou-se também um país de imigrantes, sobretudo nas duas últimas décadas do século XX e primeiros anos deste século. Nesse sentido, a nova realidade de transfiguração social motivou muitos dos novos realizadores a tratar esta temática através dos meios cinematográficos.

No retrato da emigração de portugueses, sobretudo para França, o filme de Christian de Chalonge, assistente de Jean Renoir, *Le Saut* (1967), é paradigmático por se inspirar em factos autênticos, de notícias que chegavam sobre a morte de vários portugueses nos Pirinéus quando tentavam fugir clandestinamente para França. Filmado durante o período da guerra colonial, *Le Saut* reflete o carácter inóspito da vivência nos *bidonvilles* nos arredores de Paris, onde habitava grande parte dos portugueses emigrados. Manuel Madeira, em *Crónica de Emigrados* (1979), regista durante dois anos o quotidiano dos emigrantes portugueses residentes numa região dos subúrbios de Paris, enquanto refletem sobre o passado do regime ditatorial que os levou a emigrar e sobre as expectativas no país de acolhimento. Outros filmes, como *Immigration portugaise en France, mémoire des lieux* (2006), dos lusodescendentes Pierre Primetens e Irene dos Santos, filmado entre França e Portugal e *Ganhar a Vida*

(2001), de João Canijo, refletem também o drama de deixar o país de origem e a adaptação, por vezes traumática, ao país de acolhimento.

Pedro Costa, em especial, dedicou a maioria dos seus filmes ao retrato dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal, em filmes como *Casa de Lava* (1994), que introduziu no cinema a figura do trabalhador africano emigrante, com recurso a atores não-profissionais; o documentário *No Quarto da Vanda* (2000) que retrata a marginalização da segunda geração de imigrantes no bairro das Fontainhas (que Pedro Costa conheceu através da correspondência que trouxe da Ilha do Fogo para Portugal, enquanto filmava *Casa de Lava*), ainda que a ligação às raízes surja diretamente apenas numa sequência em que se ouve uma voz em off, em língua crioula; em *Juventude em Marcha* (2006), acompanhamos o olhar de Ventura (uma das personagens recorrentes na filmografia de Pedro Costa), um reformado imigrante cabo-verdiano que vê o bairro onde vive destruído e, conseqüentemente, assim se dilui também o sentimento de unidade da comunidade imigrante que ali se havia instalado durante anos. Quer Vanda, quer Ventura, habitantes do bairro das Fontainhas, passam por um processo de decadência pessoal pela condição de marginalidade a que estão submetidos, análoga à deterioração do espaço. Nos filmes mais recentes, o documentário *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), Pedro Costa continua a dar visibilidade às figuras reais que têm habitado alguns dos seus filmes anteriores, como Ventura e Vitalina, para de algum modo as redimir do esquecimento e da marginalização de uma cidade/sociedade que, embora os tenha recebido por virem de territórios que em tempos integraram a nação portuguesa, nada mais lhes deu a não ser a invisibilidade miserável das margens.

Outros casos paradigmáticos são os filmes de Teresa Villaverde que, tendo-se iniciado com *A Idade Maior* (1991), onde os efeitos da guerra colonial são contados a partir da perspetiva do filho que experiencia a ausência do pai durante o período de serviço militar, realiza, em 1998, *Mutantes*, onde optou por incluir, numa das três personagens de adolescentes institucionalizados, leia-se marginalizados, um descendente africano que, entregue à sua sorte pelas ruas de Lisboa, acaba por morrer espancado. A particularidade em grande parte dos filmes de Villaverde é a opção por personagens adolescentes que, nas palavras da própria realizadora, “têm muito a ver

com uma geração sem perspectivas, com um mundo confuso, cheio de incertezas e com jovens que não sabem o que devem fazer para serem felizes” (apud Barroso/Ribas 2008: 149). Na perspetiva de Carolin Overhoff Ferreira, em *O Cinema Português através dos seus Filmes*:

A alegoria do adolescente nos filmes portugueses dos anos noventa resulta sobretudo de uma perspetiva pessimista sobre um Portugal pós-colonial com enormes dificuldades em se tornar adulto. [...] De facto, *Os Mutantes* sugere que a identidade europeia de Portugal, como uma democracia moderna e progressiva, é inatingível para os jovens marginalizados (Ferreira 2007: 225; 230).

Esta temática de uma segunda geração de imigrantes em Portugal (designação já de si marginalizante, uma vez que se trata de indivíduos que, em geral, já nasceram em Portugal) é também trabalhada por Leonel Vieira em *Zona J* (1998). Outros filmes como *Cinco dias, cinco noites* (1996), de José Fonseca e Costa, *Viagem a Portugal* (2011), de Sérgio Tréfaut, e, muito recentemente, *Listen* (2020), de Ana Rocha de Sousa, dão continuidade ao propósito de trazer a realidade da migração para a tela e de fazer do cinema um instrumento de revelação da realidade social.

No campo do documentário, *A Dama de Chandor* (1998) de Catarina Mourão e *Natal 71* (2000) de Margarida Cardoso evocam as memórias do período colonial durante o regime ditatorial português; *Emigrantes...e depois?* (1976), de António Pedro Vasconcelos; *Swagatam* (1998), de Catarina Alves Costa, que retrata a comunidade hindu a viver em Lisboa; *Outros bairros* (1999), de Inês Gonçalves, Kiluanje Liberdade e Vasco Pimentel, protagonizado por adolescentes de origem africana nascidos em Portugal; *Entre muros* (2002), dos realizadores José Ribeiro e José Filipe da Costa, sobre a vida de dois ucranianos clandestinos a viver em Portugal; *Le pays où l'on ne revient jamais* (2005), de José Vieira; *Dundo, memória colonial* (2009), uma memória autobiográfica sobre o regresso da realizadora Diana Andringa ao local onde nasceu, num confronto com as suas origens, depois de ter vivido por muitos anos em Portugal; e *Fantasia Lusitana* (2010), de João Canijo, são exemplos de filmes que abordam a problemática migratória a partir de um ponto de vista interno, da

subjetividade destes migrantes e exilados, periféricos reais ou metafóricos, suspensos na ponte entre o país de origem e o país de residência.

Da nossa parte, e em linhas mais concretas, é precisamente essa vertente que nos propomos explorar, utilizando como *corpus* de análise, e como já antes anunciámos, os filmes de ficção *Transe* (2006) de Teresa Villaverde e *Tabu* (2012) de Miguel Gomes e o documentário *Lisboetas* (2004) de Sérgio Tréfaut.

3.1 – Análise fílmica

3.1.1 *Lisboetas* (2004) – Sérgio Tréfaut

Meu pai, os teus lábios diziam:
pensei que viveria mais um pouco e que juntos veríamos
outra vez na Primavera a cerejeira em flor.

Sérgio Tréfaut

Argumento e vozes narrativas

A diegese de *Lisboetas* é constituída por várias narrativas que traduzem as experiências de vários imigrantes. A opção por parte de Tréfaut em dar a palavra direta aos imigrantes, em vez de narrar indiretamente as suas histórias, permite que os seus testemunhos sejam recebidos pelo espectador de um modo mais próximo e realista, e para que este possa colocar-se no lugar do Outro. O recurso à voz *off* pauta também o documentário, dando conta de algumas informações referentes à realidade da vida dos imigrantes em Portugal. Um desses exemplos é a emissão de um programa

radiofónico, o jornal Luso-Romeno Diáspora, através do qual temos conhecimento da detenção de vários estrangeiros sem documentos num mercado negro “onde todas as manhãs os empresários da construção civil procuram mão-de-obra barata e disponível, sobretudo composta de imigrantes ilegais” [parte 3: 2’40]. Através destes discursos em voz *off*, o espectador adquire consciência da situação que muitos destes imigrantes têm de enfrentar. É justamente pela observação da condição diaspórica de cada um destes indivíduos que vamos percorrendo uma nova Lisboa, com uma realidade contraditória que, nós espectadores, desconhecíamos ou que apenas conhecíamos superficialmente e que o cinema nos permite (re)descobrir, devolvendo uma representação da cidade diferente da difundida pelos discursos dominantes sobre estas questões. A propósito desta ideia, Patrícia Martinho Ferreira, em “Quem são estes Lisboetas? Um retrato da experiência imigrante em Lisboa” (2014) sublinha:

É significativo notar que tanto a voz *off*, quanto os testemunhos em primeira pessoa que compõem o documentário estejam nas línguas dos próprios imigrantes, [...] causando no espectador português um efeito de estranhamento que, embora de forma ténue, se pode equiparar ao sentimento de se ‘ser estrangeiro’ num país cuja língua não se entende e/ou não se fala [...] [Por outro lado,] o realizador escolheu traduzir e decidiu incluir legendas nos momentos em que as falas não são em português, cumprindo dois objetivos: oferecer uma imagem realista da diversidade cultural e linguística que se vive em Lisboa e dar espaço a vozes que nunca ou raramente se ouvem (Ferreira 2014: 5).

Para além das técnicas do discurso narrativo, os eixos temáticos que correspondem a diferentes momentos do dia e experiências dos imigrantes levam o espectador a comungar de alguma forma desse quotidiano de indivíduos ao mesmo tempo estrangeiros e lisboetas.

Há em todo o documentário e, em particular, nas histórias pessoais de muitos destes imigrantes, um sentido de perda irreversível que fica, sobretudo, saliente quando uma imigrante refere que “muitas pessoas deixam na terra crianças ou pais idosos. Às vezes, quando os pais morrem, os filhos não podem ir ao funeral, ou por não terem visto, ou porque o patrão não os deixa ir” [parte 7: 0’42]. Este sentimento de perda e rutura do contacto com a solidez pessoal torna-se ainda mais evidente na

partilha, em voz *off*, de um sonho que uma imigrante tivera com a mãe, já falecida: “- estás no fim do Mundo e queres encontrar algo no quintal dos outros; - não vou ficar aqui muito tempo, mãe. No próximo inverno já volto para casa. Quem sou eu, mãe?; - saberás a resposta quando voltares para casa” [parte 9: 1’40]. Esta sequência testemunha manifestamente a fratura sentida pela condição de desenraizamento que se traduz nas palavras “quem sou eu, mãe?” e que provém, em última análise, da sensação de se estar num local onde não se pertence, *no quintal dos outros*.

Ângulo da câmara

Numa das sequências iniciais filmada no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), cenário do processo habitual de receção aos estrangeiros, que seriam à partida rituais de acolhimento, vários de estes imigrantes são-nos mostrados em grande plano, de frente para a câmara, como se fôssemos nós, espectadores, a entrevistá-los, ao mesmo tempo que os vemos confrontados com várias dificuldades, nomeadamente a barreira linguística: é notório que, para alguns a língua portuguesa constitui um entrave à integração social e profissional no país de chegada, situação que se torna ainda mais evidente no contraste com a fluência linguística dos funcionários do SEF.

À predominância do foco da câmara nos rostos destes imigrantes, que traduzem o sentimento de desorientação e fragilidade, subjaz a dificuldade dos processos burocráticos com que têm de lidar, num labirinto que lembra o processo kafkiano, e que constitui um outro entrave de integração, uma vez que, para muitos destes imigrantes, o facto de não entenderem a língua do país de chegada torna quase impossível a compreensão das legislações a que estão sujeitos. Isso mesmo acontece com a sequência inicial do imigrante ucraniano: esteve fora de Portugal por mais de dois meses, infringindo a lei que diz que os estrangeiros residentes em Portugal apenas podem permanecer dois meses seguidos fora do país.

Enquanto espectadores, somos inevitáveis testemunhas dos seus obstáculos enquanto imigrantes. O *close-up* dos seus rostos, não obstante colocá-los numa

posição de contracampo em relação ao espectador - desse outro lado da fronteira que é determinada pelo ecrã e que produz, pela sua condição orgânica, um inevitável distanciamento -; aproxima-os, por outro lado, do próprio olhar do espectador. É ainda possível verificar que por detrás deles, num plano filmado de acordo com a profundidade de campo, uma massa heterogénea de outros imigrantes surge em segundo plano à espera de serem atendidos, figurativo da numerosa população imigrante que se encontra na mesma situação (cf. fig.1 e 2).

O espectador convive de forma próxima, desde este primeiro momento, com a realidade a que estes imigrantes estão expostos, que veem, por alguns momentos, a sua liberdade e privacidade atingidas – situação que fica ilustrada quando a funcionária do SEF questiona a um dos imigrantes o que o fez demorar-se no país de origem: “o que é que esteve a fazer tanto tempo na Ucrânia?” [parte 1: 6’55].



Fig.1 *Lisboetas* [parte 2: 0’13]



Fig.2 *Lisboetas* [parte 1: 6’26]

De um modo distinto, na sequência seguinte, a câmara coloca-se com uma abertura de plano maior – que salientará, não só o espaço exterior bem como, o afastamento destes imigrantes em relação a um cidadão comum na procura por trabalho, sendo confrontados com ofertas de trabalho precárias e ilegais, vendo-se muitas vezes forçados a aceitar tais ofertas pela necessidade de obtenção e prorrogação de um visto para permanecerem no país.

Por outro lado, como observa Patrícia Martinho Ferreira (cf. *op.cit.*: 7), a ideia de movimento surge em vários momentos ao longo do documentário: na sequência em que uma imigrante da Europa de Leste faz uma viagem de autocarro com o filho ao

colo; o plano fixo da viagem de metro de um imigrante paquistanês; o desembarque dos passageiros no cais; o regresso da praia de várias crianças no autocarro; e o *travelling* que acompanha o casal de imigrantes à maternidade pela baixa lisboeta. Estes movimentos, modelares da arte cinematográfica, não apenas dão conta das movimentações urbanas e perirurbanas destes imigrantes em Lisboa, como sugerem a sua condição de instabilidade permanente.

O que é interessante notar neste documentário - e porque os documentários são também uma construção que parte de um ponto de vista, muitas vezes crítico, que os compromete socialmente, como demonstramos no final do capítulo precedente -; é o facto de Tréfaut ter a intenção, muito evidente, de nos aproximar do rosto e de salientar a identidade de quase todos estes imigrantes, sobretudo crianças: nome, idade, o que desejam fazer no futuro. A opção pelo *close-up* torna estes rostos mais próximos dos espectadores o que constitui um meio de proximidade e envolvimento em relação e por parte do espectador. Note-se que a preocupação de Tréfaut foi sobretudo filmar os rostos das pessoas e não propriamente os espaços de Lisboa, mostrando assim a presença interpeladora daqueles e daquelas que normalmente passam invisíveis e mudos pelo quotidiano da capital portuguesa. Desta forma, o modo de filmar de Tréfaut configura um gesto ético de acolhimento ao outro estrangeiro.

Esta aproximação obriga o espectador a confrontar-se não com uma ideia abstrata do indivíduo imigrante, estranho à cidade/país, mas sim com rostos concretos que a câmara acolhe para dar a conhecer e a reconhecer como também habitantes de Lisboa, ou seja, como lisboetas. O facto de estas personagens verídicas, em concreto, de estes migrantes nos serem apresentados como indivíduos singulares, de terem nome próprio, de alimentarem sonhos, medos, de possuírem uma história, um percurso de vida particular; enfim, de não serem apenas um número, uma categoria socio-económica, permite-nos ter a consciência de que vivemos alheados da realidade a que estes imigrantes estão sujeitos: a burocratização dos processos; o trabalho precário; a dificuldade de compreensão da língua; a instabilidade futura...tudo isso irá acentuar ou atenuar a perceção que cada espectador tem do funcionamento das instituições públicas e privadas. Trata-se, em última análise, de dar uma voz e um rosto à invisibilidade social e política a que estão sujeitos estes imigrantes.

De acordo com as modalidades do registo documental identificadas por Bill Nichols, a câmara em *Lisboetas* obedece, de um modo geral, à modalidade observativa, que surge com o *Cinéma Vérité*, na medida em que a câmara procura reproduzir a realidade em curso, isto é, a observação direta da vida quotidiana destes imigrantes, sem que ocorra o envolvimento do realizador com o meio, o que permite, por sua vez, ao espectador relacionar-se diretamente com aquilo que lhe é mostrado e formar a sua opinião, sem que haja uma componente explicitamente didática por parte do realizador (cf. Falconi 2016: 247), não obstante existir algum didatismo explícito²² no compromisso ético e político que manifestamente preside ao cinema de Tréfaut.

Enquadramento

Tal como mencionamos anteriormente, há uma preocupação por parte de Tréfaut em dar visibilidade aos rostos destes imigrantes em detrimento dos espaços e mesmo quando os enquadramentos dão primazia aos espaços estes estão sempre relacionados com a realidade dos imigrantes, como demonstraremos de seguida.

Nas sequências cujo enquadramento evidencia os imigrantes em primeiro plano, os rostos surgem sempre centralizados na imagem (cf. fig. 1 e 2), técnica que poderá sugerir uma forma de inclusão por parte do realizador. A aproximação aos rostos, os timbres melancólicos, bem como o jogo de luz e sombra sublinham o sentimento ambivalente de pertença / não-pertença à sociedade de acolhimento, a perda irreversível do passado, como nas sequências em que dois imigrantes partilham o seu testemunho (cf. fig. 3 e 4). O primeiro, cuja metade do rosto é interpelada pela

²² Ainda que não exista um didatismo explícito, é verdade que existe por parte de Tréfaut uma preocupação em dar a conhecer esta realidade dos imigrantes a um público vasto, como é o caso do público do cinema, tal como refere numa entrevista: “Quando digo que este é um filme político, tenho uma visão que não corresponde propriamente à dos bons e dos maus [...] que é tratada normalmente no jornalismo. Política é dar a informar, é criar formação sobre um assunto. Estou muito contente por ter permitido a pessoas que não eram tão sensíveis ao assunto, abrirem os olhos” (https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/904/1/sergio_trefaut.pdf).

sombra e a outra pela luz, reconhece que “quem sai do seu país para vir para Portugal ou para qualquer sítio não sabe o que o espera realmente. [...] Já não penso voltar. Provavelmente ninguém se lembra de mim, já ninguém me conhece. Nostalgia... não sei. [...] esta vida não nos pertence” [parte 8: 5’22]. Este sentimento de incerteza quanto ao presente e futuro em Portugal é partilhado também pelo segundo: “vim para cá pensando encontrar um trabalho fixo e ganhar mais dinheiro. Mas enganei-me. [...] No futuro, penso em ficar em Portugal mas ainda não sei que hipóteses tenho de trabalho e legalização” [parte 6: 0’09].

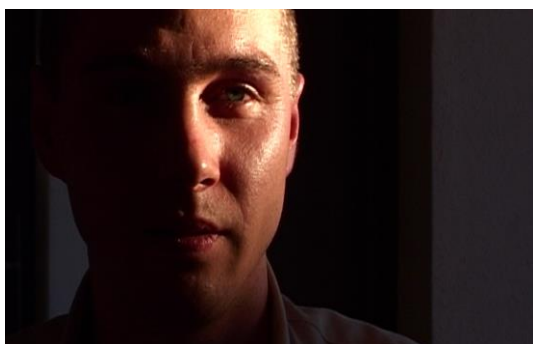


Fig.3 *Lisboetas* [parte 8: 5’22]

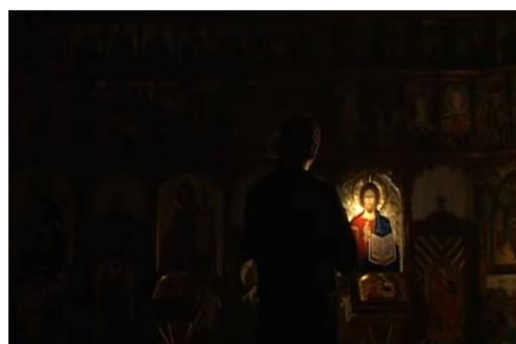


Fig.4 *Lisboetas* [parte 6: 1’05]

Já nas cenas cuja distância é enfatizada no enquadramento, como a sequência já mencionada da procura por trabalho no Campo Grande ou as filas de imigrantes à porta do SEF, a forma fílmica reforça a ideia de que a procura por trabalho e de legalização coloca estes imigrantes numa situação de afastamento e vulnerabilidade face à vida regular de um lisboeta.

Para além das sequências filmadas em espaços exteriores, o documentário é também marcado por cenas em espaços interiores. Nelas, é onde fica mais evidente a tentativa de manter, no país de chegada, uma ligação com a terra e cultura de origem como forma de combater o desenraizamento, por um lado, e estabelecer o sentimento de pertença comum, por outro. É possível verificar em sequências como a festa de imigrantes, na casa do Brasil de Lisboa, associação criada por brasileiros residentes em Portugal com vista à integração dos imigrantes, que para além da música tradicional brasileira, a bandeira nacional surge em segundo plano estendida sob uma das

paredes, enquanto símbolo que reforça a identidade coletiva e os laços culturais daquela comunidade.

Do mesmo modo, é também notório que nos planos filmados da capital predominam os espaços interiores dedicados às diversas práticas culturais e cultos religiosos que funcionam, deste modo, como forma de combater o desenraizamento pela manutenção de alguns laços de pertença a uma comunidade religiosa ou cultural, como é o caso da mesquita improvisada onde os imigrantes de origem muçulmana celebram o ritual de celebração do dia de Jummah, com uma oração proferida em língua árabe, que funciona como momento de união entre a comunidade. Ainda nesta sequência, Tréfaut opta por filmar o ato destes muçulmanos se descalçarem, assinalando uma prática que, sendo em princípio estranha à maioria dos espectadores em Portugal, faz parte de um código de conduta religiosa que assim é dado a conhecer ou a desmistificar. Assim, como sublinha Patrícia Martinho Ferreira no ensaio acima citado, “nas cenas em que se mostra os locais de culto destas comunidades, o ‘velho lisboeta’ que visiona o filme não poderá deixar de se sentir estrangeiro na sua própria cidade, ao descobrir no ecrã estes lugares que lhe são completamente estranhos” (*op.cit.*: 9).

A solidão destes imigrantes torna-se, sobretudo, evidente nos ambientes noturnos, onde surgem, por diversas vezes, centralizados na imagem sem nenhum elemento que os circunde. Paradigmática é a sequência em que um imigrante paquistanês percorre o metro ao fim de um dia de trabalho. Na imagem (cf. fig.5), à medida que se prepara para descer a escada rolante, apenas duas pessoas surgem na direção oposta. Este movimento descendente é simbólico na medida em que sugere a condição de exclusão a que este imigrante está sujeito, sobretudo se tivermos em conta que se ouve em voz *off* uma emissão radiofónica do jornal russo Slovo, que dá conta da história de um imigrante que ficou sem abrigo nas ruas de Lisboa.



Fig.5 *Lisboetas* [parte 4: 9'38]

Planos e sequências

Se, numa primeira abordagem, o título do documentário nos levaria a pensar que se trata de um filme sobre os moradores e sobre a cidade de Lisboa *tout court*, de uma Lisboa turística, movimentada e urbana, como nos habituámos a vê-la, sobretudo, nas décadas mais recentes, é com algum estranhamento que olharemos a sequência de abertura que acompanha o trabalho de um imigrante num matadouro – metáfora da desumanização e exploração (repare-se que as cores do uniforme deste trabalhador e das carnes apresentam uma tonalidade homogénea), similar à de Serguei Eisenstein em *A Greve* (1925) -; que simboliza o ambiente, um tanto inusitado, com que iremos percorrer as ruas de Lisboa, ao mesmo tempo que nelas observamos as novas identidades que surgem, porosas, habitualmente anónimas. Trata-se, pois, dos inúmeros imigrantes que chegavam a Lisboa sobretudo nos anos 90 e primeiros anos deste século, vindos em particular da chamada Europa do Leste, a seguir à Queda do Muro de Berlim, mas também do Brasil e das antigas colónias portuguesas em África, em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida.

A partir desta sequência, acompanharemos os vários momentos da tentativa de integração destes imigrantes no país de chegada: desde a aprendizagem da língua nas aulas de língua portuguesa; ao desemprego e às situações dos imigrantes que acabam por ficar numa situação de sem-abrigo e que anseiam por voltar a casa mas não têm possibilidades económicas para o fazer; o facto de trabalharem sob condições

precárias, muitas vezes na construção civil, e estarem numa situação de clandestinidade que não lhes permite ter seguro de trabalho nem usufruir do Serviço Nacional de Saúde e, como tal, dos serviços hospitalares públicos, o que faz com que tenham que recorrer a unidades móveis de saúde, como vemos na situação de um imigrante ucraniano que recorre a uma unidade gratuita dos serviços de Médicos do Mundo. Vemos as assimetrias e desigualdades que os imigrantes encontram em burocracias estatais, como é o caso de Irik, uma imigrante russa a quem é negada, nas instituições bancárias, a obtenção de um livro de cheques por ser estrangeira. Notamos a exclusão a que eles são votados no país de chegada, como acontece na sequência em que um paquistanês está a vender flores na esplanada de um restaurante na baixa lisboeta e é desprezado pelas pessoas de quem se aproxima, chegando a ser, inclusive, expulso daquele local por um funcionário do restaurante.

A opção por parte de Tréfaut em escolher sequências que traduzem as dificuldades e a realidade hostil a que estes imigrantes estão sujeitos por estes imigrantes confirma que o registo documental não está naturalmente isento de um ponto de vista narrativo por parte do realizador.

Para além das sequências representativas da marginalização que impregnam a existência destes estrangeiros em Lisboa, outras sugerem ainda a dificuldade de rutura com a terra natal, antes de mais, com os seus familiares, pelo que se pode entender as várias cenas de chamadas telefónicas dos imigrantes como um verdadeiro *leitmotiv* de todo o documentário (cf. fig. 6-9). Nas palavras de Isabel Pires de Lima trata-se de uma “espécie de ponte que se lança entre cais de partida e chegada e [que] no filme funciona como uma metáfora da espera dos que cá estão e dos que lá ficaram” (Lima 2011: 76).



Fig.6 *Lisboetas* [parte 4: 1'44]



Fig.7 *Lisboetas* [parte 7: 6'26]



Fig.8 *Lisboetas* [parte 6: 3'18]



Fig.9 *Lisboetas* [parte 7: 6'40]

Ainda que as sequências de cada um dos intervenientes e testemunhas neste documentário não apresentem ligações diretas entre si, as sequências escolhidas por Tréfaut evidenciam um sentimento de partilha ou de transversalidade de situações que fica explícito através de certas linhas temáticas comuns que evidenciam o desenraizamento e a solidão a que estes imigrantes estão sujeitos, quer pelas barreiras linguísticas; o desemprego e conseqüente procura por trabalho; a ausência de círculos familiares próximos; ou pelas ruturas com o sistema social, institucional e económico. Alguns elementos de transição entre sequências são também simbólicos, tal como demonstra Patrícia Martinho Ferreira no artigo já citado:

São vários esses elementos de transição entre cenas e entre sequências.1) o jogo entre gesto e palavra – na passagem entre a cena em que uma mãe põe o filho no berço e a cena da sala de aula, onde um imigrante lê uma frase que descreve precisamente esse gesto; 2) o elemento “água” – na passagem entre a sequência das crianças a brincar numa fonte no Martim Moniz e a sequência das crianças na praia; e 3) a janela – na passagem entre a sequência em que as crianças observam o Tejo e Lisboa dentro do autocarro e a cena em que surge um imigrante russo a engomar roupa dentro de casa junto a uma janela com vista para o rio e a ponte (*op.cit.:12*).

Ao longo destas sequências, é-nos mostrada a realidade do quotidiano e da sobrevivência destes imigrantes que tentam integrar-se na sociedade do país de chegada em detrimento de imagens turísticas de Lisboa. Como salienta Manuela Penafria e Eduardo Baggio, em “Lisboetas”, “em princípio, as ações que nos são mostradas seriam banais, o cúmulo do quotidiano; mas diante da condição diaspórica

de cada um deles, tornam-se intensas e, por vezes, tensas” (Baggio / Penafria 2018: 155). Por outro lado, como observa Isabel Pires de Lima, existe também em *Lisboetas* “um lado solar” que é veiculado pelas crianças, *os novos lisboetas*, que habitam este documentário. A título de exemplo, a autora sublinha duas sequências (*op.cit.*: 76) em que este sentimento de esperança no futuro da geração mais nova é mais evidente: na primeira, um “homem negro está preso pelo fio do telefone a um outro espaço e porventura a outro tempo, ao mesmo tempo que a criança negra ao lado rapidamente se desinteressa do telefone e abandona-o em troca do mundo que a chama” e, em segundo lugar, a cena em que um outro negro carrega uma mala de viagem e subitamente olha a sola dos sapatos, olhando, talvez, para os caminhos que percorreu e deixou para trás. Do outro lado, um grupo de crianças de várias etnias brinca alegre na fonte, ao mesmo tempo que se ouve a música “Asa Branca” de Caetano Veloso.

Lisboetas deixa um caminho aberto e uma chamada de atenção para a possibilidade de mudança, o apelo a uma nova instância de progresso social, mais humana, numa sociedade como a portuguesa, entretanto mais híbrida, multicultural, marcada pela presença de novos cidadãos, neste caso lisboetas. Se é verdade que a crítica de Tréfaut ao modo como, em geral, são tratados os migrantes, é bastante direta, tornando-se ainda mais incisiva no filme de ficção (baseada num caso verídico) *Viagem a Portugal* (2011), também é certo que *Lisboetas* (ao contrário do que acontecerá no referido filme de ficção) termina com uma nota de esperança, uma vez que o *ius soli* por que se rege a atribuição de nacionalidade em Portugal, faz com que a criança que nasce, no final, filha de um casal de ucranianos, represente uma nova vaga de *lisboetas*, ou seja uma nova era em que todos são igualmente cidadãos.

3.1.2 *Transe* (2006) – Teresa Villaverde

Exile is a *mind of winter*
in which the pathos of summer and autumn
as much as the potential of spring are nearby but unobtainable
Edward Said

Argumento e vozes narrativas

O universo diegético de *Transe* move-se em torno de um processo gradual e irreversível de degradação a que a personagem migrante, Sonia, é sujeita, paralelo à sucessiva passagem de fronteiras. Movida pela ambição de encontrar no mundo ocidental melhores condições de vida e uma maior liberdade (o facto de ser proveniente de um país como a Rússia, cujas liberdades civis são restringidas, parece ser relevante neste caso), o destino desta migrante materializa-se no oposto: vê-se confrontada com uma rede de tráfico humano e prostituição que a priva dos direitos humanos mais elementares. Neste sentido, como sublinha Júlia Garraio, no artigo “Prostituição forçada de migrantes de Leste no cinema europeu contemporâneo” (2011):

A redução do corpo feminino a mercadoria ocorre no contexto de uma ordem política que barra as fronteiras a certos grupos de indivíduos enquanto seres humanos, tornando-os ilegais e assim desprovidos de cidadania. Nestes filmes sobre a fronteira e a desterritorialização do indivíduo é estabelecida uma inequívoca correlação entre o estatuto de ilegal e a vulnerabilidade extrema: é por medo de uma rusga policial, que levaria à sua expulsão da Alemanha, que Sonia entra no carro de um traficante russo, momento que a condena a uma existência como mercadoria (Garraio 2011: 95)

A metamorfose do corpo do migrante em simples mercadoria torna-se evidente quando Sonia é entregue pelo primeiro raptor ao seu segundo traficante e este, com olhar minucioso, avalia Sonia como se tratasse, de facto, de uma mercadoria. Neste

âmbito, citamos Fabrice Schurmans, em “A representação do migrante no cinema contemporâneo. Efeitos e cenas de fronteira” (2014), quando o investigador afirma que “talvez os filmes que representem os percursos das mulheres destinadas à prostituição clandestina sejam os que melhor conseguem retratar a súbita transformação de um sujeito em mercadoria” (Schurmans 2014: 103). Não podemos deixar de sublinhar, como refere Garraio no extrato supra citado, a indelével relação que a redução do corpo feminino a mercadoria estabelece, em *Transe*, com a própria noção de fronteira que surge aqui como delimitação e marco simbólico entre o cidadão legal e o cidadão estrangeiro ou mesmo clandestino. A autonomia e a identidade do migrante são, portanto, moldadas na fronteira, espaço de segregação por excelência. Assim, o sujeito exilado obriga-nos a ver os outros lados da nação e da comunidade de nações. Neste sentido, como denota Júlia Garraio num outro artigo intitulado “Espaços de exclusão e desamparo. Sobre alguns filmes de Teresa Villaverde” (2009):

Transe apresenta-se como uma radical contra-narrativa à celebração da Comunidade Europeia. A Europa sem fronteiras, promessa de prosperidade económica, oportunidades, liberdade, dignidade e direitos humanos materializa-se para os mais desprotegidos numa “outra Europa”, num mundo de exploração, violência, humilhação e escravatura (Garraio 2009: 91).

Este ponto de vista torna-se explícito no filme quando após Sonia ser violada pelo seu raptor, este lhe diz: “Don’t be afraid. Right now, war is between people. Everyone has a mission. The strongest against the weakest. Wars between countries don’t matter anymore [...]. You had bad luck. Wrong place, wrong time. From what I know, you don’t stand a chance. You have no choice” [00’51’43]. O facto de ser salientando que a guerra se efetua entre pessoas é muito eloquente na medida em que nos permite pensar que esta experiência de exílio da protagonista pressupõe também uma situação de conflito internacional, não propriamente os habituais conflitos bélicos, mas a subalternidade e a luta por um espaço próprio que caracterizam a experiência do(a) exilado(a).

Outra das sequências que vai ao encontro desta perspectiva é quando, chegados a Alemanha, e com a ajuda de um tradutor, os migrantes são confrontados pelas autoridades locais com um interrogatório, pedindo-lhes que justifiquem o motivo da sua chegada, manifestação não apenas dos limites entre Estados, mas, sobretudo, do sentimento de estranhamento e desconfiança daqueles que chegam de fora. Tal como denuncia Schurmans no ensaio acima citado, a propósito de *Transe*, e desta cena em particular, “ali não se traduz para ir ao encontro do outro, mas porque se desconfia dele. Neste ‘entre-lugar’ pouco importa a identidade do indivíduo” (*op.cit.*: 99).

Outro dos obstáculos que o migrante experiencia é a barreira linguística que em *Transe* surge pelo uso de quatro idiomas distintos: russo, alemão, italiano e português. A incomunicabilidade é um dos *leitmotiv* do filme visível em sequências como em Itália, onde Sonia é entregue a uma casa de prostituição. A primeira pessoa com quem contracenava diz-lhe: “I don’t understand you” [01’05’53], traduzindo a impossibilidade de comunicação com o Outro, de criar uma ligação coesa o que acaba por salientar a sensação de solidão e de estranhamento da personagem exilada, uma vez que é a única que, naquele contexto, é capaz de compreender e de se comunicar na sua língua materna.

O conflito entre línguas ocorre à medida que a personagem transita entre os espaços geográficos, onde cada uma das restantes personagens tem a possibilidade de se comunicar na sua língua de origem. Lembramos que, numa das sequências iniciais, Sonia mostra-se consciente da existência de fronteiras, e aqui a noção de fronteira não surge apenas como conceito geográfico, que delimita o território de cada um, mas como barreira cultural que estabelece uma relação disruptiva entre indivíduos, o que vai precisamente ao encontro da afirmação de Schurmans de que “a passagem da fronteira material não significa para a personagem do/a migrante clandestino o fim da sua situação de ser fronteiriço” (*op.cit.* 103). A par desta questão da incomunicabilidade, é também pelo silêncio, quebra da plenitude da lógica de ação, que a personagem Sonia metaforicamente comunica, tal como acontece na sequência com o cliente brasileiro, demonstrativa da perda de contacto com a realidade que a envolve e da sensação de desadaptação e segregação sentidas.

Numa outra sequência, após ter sido agredida e se encontrar num estado visivelmente frágil, Sonia profere a palavra “Ice” [01’14’58], recurso memorialístico que a transporta ao passado, à sua terra de origem e, sobretudo, à sua condição inicial, no entanto, é-lhe novamente dito “I don’t understand your language” [01’15’03], colocando-se novamente em visibilidade o estado de incomunicabilidade que deixa Sonia ainda mais sensível ao distanciamento e à sua condição de estrangeiro. É sobretudo nesta impossibilidade de comunicar com o Outro, de estabelecer um diálogo, que *Transe* adquire a sua força ética, criando assim a impossibilidade de Sonia se integrar num lugar outro, permanecendo continuamente marginalizada. Como refere Ela Bittencourt, em “To Accept the Unacceptable. Reflections on three films by Teresa Villaverde” (2012):

From the moment Sonia is brought to the Italian whorehouse, the narrative pace slows down; the takes become longer, mirroring Sonia’s disintegrating sense of time. The language barrier between Sonia, her captors and her clients breaks down the narrative even further. Since no effective dialogue is possible, Sonia is reduced to silence [...]. Banned from language and from meaningful human contact, and immersed in a harrowing routine, Sonia retreats into a daze (Bittencourt 2012: s.p.)

Após ser vendida a uma família italiana, Arturo, o filho mais novo, dirige-se à habitação onde Sonia permanece enclausurada, e é aqui também simbólico o facto de Sonia lhe responder em língua italiana – tal como irá falar em português quando emigrar para Portugal -; o que nos leva a nós, espectadores, a crer que ali se encontra há bastante tempo. “Never daydream again” [01’42’53] são as palavras que diz a Arturo e a quem pede que a deixe escapar. É curioso notar que é Arturo, também ele, pela sua condição psíquica, marginalizado pela sociedade, quem a liberta do tráfico em que se viu enredada. No entanto, Sonia acaba por voltar, no outro lado da fronteira da Europa, em Portugal, à mesma situação clandestina, num estado de *transe* psíquico que a conduz ao delírio e em que também o espectador se prende no hiato entre aquilo que é realidade e o que é ficção, partilhando com a personagem a mesma sensação vertiginosa. Teresa Villaverde suspende a realidade referencial para nos permitir entrar no imaginário onírico de Sonia, numa experiência que passa a ser

radicalmente alienante. Deste modo, para além da distanciação geográfica, Sonia encontra-se, paralelamente, longe do estado psíquico inicial.

Neste sentido, vamos ao encontro da observação de Edward Said, em *Reflections on Exile*, segundo a qual o *pathos* do exílio está implicitamente relacionado com essa perda de contacto com a solidez, conduzindo o indivíduo exilado a um *estado descontínuo do ser* (cf. *op.cit.*: 183): a corrosão do gelo no plano inicial do filme parece adquirir relevo neste sentido. É por via do sonho que Sonia repete, já na fase final, o seu nome como último grito de resistência à aniquilação, não apenas física mas, também, psicológica e identitária, que sofreu durante toda a sua viagem, enquanto procurava uma vida melhor. Como sublinha Júlia Garraio, “o sofrimento da jovem é filmado como um calvário, em que o corpo se torna testemunho da violência [nódoas negras como chagas de Cristo] e da morte insinuada [por três vezes, uma Sónia em transe pede água]” (2009: 94).

Em entrevista ao LEFFEST (2016)²³, em conjunto com a atriz Ana Moreira, Villaverde refere que a ideia de *Transe* surgiu de uma notícia numa revista espanhola sobre uma mulher que foi encontrada em Madrid, num contexto muito similar ao de *Transe*, sem se recordar de nada sobre si própria. Do mesmo modo, na sua passagem por Cannes, Villaverde mencionou: “Para mim, é hoje impossível fazer uma obra que nada tenha a ver com o que o mundo me dá, não consigo ser indiferente àquilo que vejo à minha volta” (*apud* Garraio 2009: 96). Este comprometimento com um conteúdo de carácter social, como havia já sido trabalhado pela realizadora em *A Idade Maior* (1991); *Os Mutantes* (1996) e *Cold Wa(te)r* (2004), reflete um discurso paradigmático da sociedade contemporânea, que coloca em visibilidade e dá voz aos mais desprotegidos, aos que ocupam um lugar marginal na sociedade.

Enquadramento

Desde as sequências iniciais que o constante aprisionamento da protagonista é possível de ser apreendido pelo espectador através da constituição da *mise en scène*.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=PduL6JGhuoc>

Sonia surge frequentemente em espaços fechados (cf. fig. 1 e 2), limitados, evidenciando o seu isolamento social e a falta de relações afetivas. Uma das sequências paradigmáticas desta situação é quando, perto do final, após a passagem pela casa de prostituição, Sonia é vendida a uma família italiana, ficando encarcerada e limitada a apenas uma divisão, onde lhe é dito: “this room will be your home” [01’29’15], acentuando o sentimento de aprisionamento que a rodeia, terminando mesmo por, já em Portugal, ver o seu espaço limitado a um contentor.

A pouca ou nenhuma luminosidade dos espaços interiores permite intensificar o caráter claustrofóbico e hostil que acompanham a viagem da migrante, como ocorre em uma das sequências [00’26’10] ainda antes de se ver explorada numa rede de tráfico humano, cuja tensão entre luz e sombra transmite ao espectador a mesma sensação simbólica de instabilidade, própria ao caráter exílico.

Esta sensação de instabilidade é também simbolicamente reproduzida na sequência em que é abandonada na floresta pelo seu traficante, lugar normalmente associado ao perigo e à escuridão, e que surge pelo presente contexto como espaço sem referência de direções. A resistência por parte de Sonia face à adversidade, que afirma “I don’t cry” [00’39’30], normal manifestação psicossomática de desconforto, reflete a vontade em persistir com a solidez emocional que lhe resta, o que contrasta, no entanto, com as imagens de árvores a serem abatidas mais adiante. O olhar intenso de Sonia traça um paralelo entre a morte das árvores e a nossa percepção do seu destino. A representação cinematográfica permite, deste modo, dar uma imagem palimpséstica da situação: por um lado, o que é dito e a ação das personagens e, por outro, o que é mostrado no cenário, com possibilidades de informações que contradizem, que complexificam os sentidos da experiência migratória.

O enquadramento da personagem escolhido por Villaverde em vários momentos contribui para a ideia de uma existência vivida à margem, sobretudo na sequência após o duche (cf. fig. 3 e 4), em que a protagonista é deixada, nua, pelo seu traficante fechada numa casa de banho. A pouca profundidade de campo, técnica que é usada por norma para evidenciar os rostos, é utilizada neste plano, ao invés, para enfatizar o distanciamento da posição central. Neste sentido, a lateralidade do posicionamento de Sonia, acentuada pelo ângulo *plongée*, favorece, aqui, a situação

de vulnerabilidade e desconforto que minimizam a personagem. Os tons frios do plano – recorrentes em todo o filme –; salientados pela sensação cromática de opressão provocada pela cor da parede, da água, pela nudez e pelo gelo no início do filme funcionam como um importante auxiliar semiótico, contribuindo para esta ideia de segregação e desadaptação.



Fig.1 *Transe* [01'16'22]



Fig.2 *Transe* [01'56'22]



Fig.3 *Transe* [47'56]



Fig.4 *Transe* [48'38]

Ângulo da câmara

Neste filme, o espectador partilha em muitos momentos o ponto de vista subjetivo da protagonista, sendo obrigado a experienciar o mesmo labirinto geográfico e a degradação a que a personagem é sujeita ao longo do filme, acabando por perder o contacto com a realidade que a envolve. A câmara trémula e os planos desfocados na sequência em que Sonia é abandonada na floresta por um dos seus raptos são

exemplos do recurso à câmara subjetiva que coloca o espectador na posição de testemunha e de confronto com este destino trágico.

Sobretudo na parte inicial, em que existe ainda um sinal de esperança por melhores condições de vida – motivo que leva Sonia a querer abandonar a sua terra de origem –; há uma maior consistência de planos abertos, em que a personagem surge rodeada pela natureza, em particular durante a sequência da viagem de barco com destino à Alemanha: nesta sequência a câmara é colocada num ângulo de contra *plongée*, em que observamos, em *travelling*, várias árvores, símbolo da vida e da ascensão vertical em direção ao céu, que poderá, neste contexto, simbolizar ainda o desejo e a esperança de renovação de Sonia.

Por outro lado, nas sequências em que a personagem é sujeita à exploração sexual, prevalecem cenas interiores e a técnica de *close-up* aproximado o olhar do espectador ao rosto da personagem, obrigando-o a testemunhar de muito perto o caráter inóspito e a degradação física e psicológica da personagem. Aqui, o ângulo da câmara surge em *plongée*, o que, seguindo alguns propósitos semióticos, vem acentuar precisamente a vulnerabilidade de Sonia e vincar a sua subjugação: a sensação de fraqueza, inferioridade, perda e até humilhação, como nas sequências em que é tratada como uma mercadoria na fronteira (cf. fig.6 – vd. o muro criado pela vegetação seca); a sequência em que é violada ou quando a sua nudez é exposta na sequência do banho de água fria (cf. fig.5).



Fig.5 *Transe* [45'50]



Fig.6 *Transe* [01'03'46]

À medida que Sonia vai esgotando a sua resistência, física e emocional, os planos tendem a adotar um ângulo mais fechado, sugerindo o aumento da tensão dramática e a sensação de encerramento e opressão. Do mesmo modo, o espectador partilha com a protagonista a sensação de atordoamento, o caos e a incompreensão perante as forças que a aprisionam. Uma das sequências paradigmáticas desta perspectiva ocorre quando, desmaiada e sem força, é levada pelo traficante russo, e a utilização da câmara-subjetiva permite ao espectador ver através dos olhos de Sonia e assim ter acesso ao universo interior da protagonista. A lente surge desfocada próxima do rosto do traficante, mimetizando assim o olhar da personagem (cf. fig.7). A pouca profundidade de campo e a ausência de foco parecem indicar como a sua solidez física e emocional, assim como a sua resistência perante as forças que a dominam se desvanecem, ao mesmo tempo que, através do posicionamento do ângulo oblíquo, se sugere o estado anímico vertiginoso e a instabilidade da personagem.

Por outro lado, na sequência após a violação de Sonia, Teresa Villaverde coloca, desta vez, a câmara e, por conseguinte, o olhar do espectador, numa posição oposta, desta vez do lado do traficante, envolvendo-o e colocando-o em cena, ao mesmo tempo que cria uma sensação de incómodo uma vez que deixa de existir intermediário entre o corpo de Sonia e o espectador (cf. fig.8). Na opinião de Júlia Garraio: “o que esta tensão parece sugerir é uma vontade de colocar o espectador como testemunha que observa de muito perto a exploração a que são sujeitas essas mulheres e que não presta qualquer auxílio, tornando-o assim cúmplice dessa violência” (Garraio 2011: 86-87). O deslocamento da câmara em dois polos distintos, num contínuo jogo de contrários, transporta o espectador para o centro da ação, fazendo-o ocupar o lugar da personagem em termos percetivos, obrigando-o a sentir-se implicado, a não poder ignorar nem se conformar com a indiferença. Nesta perspectiva, como afirma de novo Garraio:

Villaverde estabelece uma cumplicidade desconfortável com o espectador. Enquanto no início o deixava partilhar com a protagonista a expectativa de uma vida melhor, na segunda parte, a fim de o responsabilizar como testemunha, coloca-o frente a Sonia na posição de alguém que observa muito de perto a sua degradação (Garraio 2009: 93).



Fig.7 *Transe* [43'40]



Fig.8 *Transe* [55'02]

Planos e sequências

Enquanto sujeito que surge, desde a sua condição inicial, fraturado – registo que surge em *Transe* pelos planos aproximados da protagonista e pela quebra no gelo por onde Sonia caminha - símbolo tipicamente russo e dos países de Leste e que acentua, neste contexto, a sua desadaptação ao país de origem – decide partir, numa postura que é de um certo otimismo, para a Alemanha em busca de melhores condições de vida, ainda que consciente de que as fronteiras constituem uma fonte não só de tensão e separação mas também de resistência por parte das autoridades estatais, - “we’ve always been luckier because we were always told that war existed and we were never allowed to forget there were borders” [00'12'20]. A lentidão do plano-sequência da viagem de comboio; a sensação de atordoamento da viagem de autocarro – onde estão, inclusive, crianças -; manifestam o carácter inóspito do abismo que a personagem terá de enfrentar, colocando o espectador na mesma posição de incerteza quanto ao futuro daqueles migrantes.

Em todo o encadeamento de planos ao longo do filme, o espectador vê-se diante de uma diversidade de mecanismos simbólicos que o levam a dar conta do caminho tortuoso que a protagonista percorre durante toda a viagem e que, num primeiro momento, escaparia à compreensão imediata. O mesmo plano inicial de Sonia, fechada num lugar escuro, num estado que sugere o transe da personagem, é recuperado num dos planos finais, quando Sonia é violada. A viagem da protagonista é

deste modo apresentada de um modo cíclico que leva a que a experiência da migração acentue ainda mais o caráter de desadaptação que nunca alcança o seu fim. Tal como se pode ler na apresentação do filme do Festival Caminhos, em 2007:

Uma das formas curiosas de afirmação deste universo é a forma como as cores acompanham o percurso pela Europa. Assim, despertamos para o filme no branco russo, onde todas as coisas tendem a se dissolver. Descobrimos o amarelo apenas na Alemanha, pontuada pelo verde das batas que as empregadas usam. E o percurso decadente de Sónia é completado pela sua passagem por Itália, marcada de forma violenta por azul bolorento que brota das paredes abandonadas, da maquilhagem imposta e dos próprios olhos de Sónia que por esta altura já não dispõem de alma para os animar. Estas são também as outras cores da outra Europa que Teresa Villaverde quis retratar²⁴.

Presas neste estado de suspensão, a sequência em que Sonia, ao ser transportada para a fronteira italiana, olha, simbolicamente, para trás, como se a distância constituísse uma perda irreparável e irreversível, sensação habitual à experiência do exílio, apresenta-se como um gesto figurativo: o indivíduo exilado vê a sua condição existencial suspensa, marginalizado, num trânsito permanente e contraditório, numa espécie de espaço-tempo duplo, entre o seu local de origem e o novo meio em que se encontra. O cinema afirma-se deste modo pela capacidade de manifestar em absoluto a condição do sujeito migrante, não apenas através de um determinado argumento ou dos diálogos entre as personagens, mas recorrendo também a uma série de outras componentes que tornam, pelo menos visível e audível, a dor da ausência e da distância provocada pelo exílio.

A violência a que a protagonista é sujeita surge, no entanto, em muitos momentos pela via da alusão ao invés de ser explicitamente demonstrado. Observe-se (cf. fig. 9 e 10), por exemplo, a sequência em plano fixo no bordel em Itália quando Sonia surge de frente para a câmara, saindo de cena durante uns breves momentos para voltar de novo já com a maquilhagem desbotada e o cabelo despenteado. É através da competência pragmática que, dado o contexto, o espectador deduz a violação sexual a que Sonia esteve exposta.

²⁴ <https://www.caminhos.info/2007/transe-de-teresa-villaverde/>



Fig.9 *Transe* [01'17'00]



Fig.10 *Transe* [01'18'26]

Neste sentido, como refere Schurmans, muitos filmes que retratam o processo migratório neste contexto, como *Transe*, “contém uma sequência evidenciando o corpo esgotado ou ferido do migrante, pois é naquele momento que melhor transparece o seu estatuto de mercadoria descartável” (*op. cit.*: 102).

Algumas sequências são, no entanto, de um realismo e violência radical: a título de exemplo, quando, já em Portugal, Sonia é violentamente agredida, drogada e, com o auxílio de um animal, violada. Tal como Sonia, também outras mulheres se encontram na mesma situação, o que vem confirmar que Sonia não é um caso isolado, representado, desse modo, um coletivo de migrantes, sobretudo mulheres, que se veem subjugadas a um esquema de tráfico de seres humanos e exploração sexual, numa conjuntura histórica que as situa e enquadra como sujeitos vulneráveis expostos aos modos de ação da sociedade capitalista, grande motor de ação e das relações sociais e humanas. Esta premissa vai ao encontro de uma tese fundamental sobre a conceção de uma arte realista, como vimos no primeiro capítulo, que é a da representação de uma experiência particular que expresse a totalidade de um coletivo social.

3.1.3 *Tabu* (2012) – Miguel Gomes

*He thought he saw a Rattlesnake
That questioned him in Greek:
He looked again, and found it was
The Middle of Next Week.
"The one thing I regret," he said,
"Is that it cannot speak!"*

Lewis Carroll

Argumento e vozes narrativas

O argumento de *Tabu* apresenta uma dialética da identidade portuguesa a partir da sua relação com a migração para África e que manifesta, como observa Ana Cristina Pereira no ensaio “Alteridade e identidade em *Tabu* de Miguel Gomes” (2016): “uma reflexão sobre o discurso da exclusão e sobre a *diferenciação* que é responsável por (re)construir e por (re)produzir a alteridade, desenhando de forma clara ‘o outro’ de maneira a que este surja identificável e paradoxalmente (in)visível” (Pereira 2016: 327). Esta afirmação é sobretudo evidente quando, no prólogo, o explorador se atira ao rio para ser devorado por um crocodilo e se segue, similarmente àquilo que seria um documentário etnográfico, um ritual de dança africana, enfatizando a imagem-comum do indígena africano, categorizado enquanto grupo homogéneo distinto do *intrépido explorador*.

O facto de *Tabu* ter sido filmado a preto e branco, para além de salientar o carácter nostálgico próprio da experiência exílica, constitui uma homenagem²⁵ cinematográfica ao filme homónimo de F.W. Murnau em colaboração com o documentarista britânico Robert Flaherty, *Tabu, a Story of the South Seas* (1931), adquirindo uma dimensão metacineamatográfica que permite a contextualização da experiência do exílio (pós) colonial e que ganha ainda mais relevo com a evocação

²⁵ De notar também que Murnau tem um filme intitulado *Aurora* (*Sunrise*, 1927), nome de uma das personagens centrais em *Tabu* de Miguel Gomes.

implícita a *Out of Africa* (1985), de Sydney Pollack, quando, a dar início à segunda parte da narrativa, Gian Luca diz a Pilar e a Santa “Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu” [50’22].

Da história de Aurora conheceremos a vida ociosa que se traduz pelo extravagante presente oferecido pelo marido: um pequeno crocodilo a que Aurora dará o simbólico nome romântico de *dandy*. A mesma pretensão de existência diletante tem-na Gian Luca que, saído da casa paterna em Génova, viaja pelo Extremo Oriente, Paris e Lisboa, onde *fez dinheiro fácil e gastou-o sem esforço*. Narrado em voz *off* por Gian Luca, também ele emigrante em África juntamente com Aurora, os nativos são quase sempre excluídos do seu discurso. Ainda que estejam presentes nas ações, não temos acesso à fala direta destas personagens, que surgem apenas como agentes passivos. Como adianta Carolin Overhoff Ferreira, em “Imagining Migration. A panoramic view of lusophone films and *Tabu* (2012) as a case study” (2014): “Gomes thus uses the storytelling of an Italian migrant to make perceptible the self-indulgence of colonial society that still makes life difficult for present-day migrants from the PALOP” (Ferreira 2014: 38).

Neste contexto, não é por acaso que no Portugal contemporâneo, o atributo de Santa é silencioso. A condição social de Santa em Portugal, apesar do diminutivo que apela a um ser de estatuto superior, transcendente, surge-nos marcada pela assimetria e mesmo pela subalternidade. Santa trabalha para Aurora no presente, sendo apresentada, na maior parte da diegese, enquanto agente passivo, à margem, mostrando-se indiferente às categorizações culturais da patroa que a acusa de praticar macumbas contra si. O facto de Aurora depender de Santa e a temer ao mesmo tempo, acreditando ser *prisioneira de um monstro* [00’28’00], é motivado pelas memórias traumáticas de África e pelos preconceitos relativamente à cultura tradicional africana.

A posição subordinada de Santa, ainda que num contexto já de pós-colonialismo, pelo menos político, ou seja, de independência do seu país natal, assenta também em grande medida no seu analfabetismo. Curiosamente, o livro com que surge a tentar aprender a ler e a escrever é *Robison Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, que funciona como uma *mise en abyme*, uma vez que a relação entre Aurora e Santa

retoma em certo sentido a relação de Robinson com o Sexta-feira. Sobre uma das cenas do filme, Maria do Rosario Lupi Bello, em “De l’exil comme histoire à l’exil comme condition. Les figures féminines dans *Tabu*, de Miguel Gomes” (2017), comenta:

La table que la caméra focalise, où se trouvent les restes des crevettes, le paquet des cigarettes et l’édition pour jeunes de *Robinson Crusoé*, fait la synthèse symbolique de ce personnage féminin, fruit du croisement de ses racines africaines avec l’influence d’une civilisation occidentale et européenne, ou la place qu’elle occupe n’est pas encore celle d’une maturité pleine et juste. L’exil de Santa est culturel et inévitable, raison pour laquelle elle doit démarquer son espace à travers une position de distance émotionnelle (Bello 2017 : 348).

Santa é também uma desterrada, vive num país estrangeiro sem familiares e amigos, celebrando o seu aniversário de forma melancólica apenas com a presença de Aurora e Pilar, com quem não tem nenhuma afinidade. Segundo Ana Cristina Pereira, no artigo já citado:

Este método de construção de personagens é também uma forma de construir identidade e alteridade dentro e fora do filme. Santa não expressa opiniões nem desejos. As falas desta personagem relacionam-se sempre com as suas funções de criada e enfermeira de Aurora. Fica assim sublinhada a ideia de que “o outro” africano não tem voz no Portugal contemporâneo que, por sua vez, não sabe quem aquele é, nem o que sente ou pensa (*op.cit.*: 320)

Articulando deste modo o passado e presente, *Tabu* leva-nos a refletir sobre o modo como certas dinâmicas e representações sociais construídas durante o período colonial se mantêm na sociedade portuguesa contemporânea.

A presença do fantasma de África na vida de Aurora, motivada pela relação adúltera e pelo crime que cometera, reveste-se na forma de um tabu. Na última carta que escreveu a Gian Luca pede-lhe que abandone aquelas terras e os impassíveis montes, pois “à semelhança deles, também o senhor é testemunha do meu óbito, e como eles, nada dirá. Pois se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é

eterna, e a ela ninguém poderá escapar” [01’46’35]. Se, por um lado, este é um tabu que envolve um triângulo amoroso que conduziu a uma morte, é também o tabu da relação dos portugueses com África, de um passado colonial que se pretendeu silenciar, como refere Maria do Rosario Lupi Bello no ensaio supra citado:

Aurore incarne la femme qui est le résultat de la circonstance historico-sociale et culturelle du colonialisme. Il ne s’agit cependant pas seulement d’un colonialisme réduit à sont poids politique et factuel [...] mais plutôt d’un imaginaire en rapport avec l’univers mental produit par une certaine idée de l’Afrique, une image idéalisée de la période de la colonisation, d’une façon de vivre simultanément attrayante, irresponsable et vide. [...] Cette condition va assumer une importance inattendue, en représentant les conséquences négatives, au niveau personnel et national, des erreurs commises dans le cadre d’une Afrique en phase finale du colonialisme (*op.cit.* : 346-347).

Tal como bem observa Mariana Duccini no ensaio “O passado inabordável e a necessidade de imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes”: “se a medida justa da violação de um tabu é frequentemente uma espécie de banimento, torna-se compreensível por que Aurora, na velhice, pode ser vista como uma exilada – e, não sem ironia, assim se converte justamente quando retorna à origem: a pátria portuguesa” (Duccini 2015: 34)

Aquilo que procuramos com a análise de *Tabu* é estar atentos a uma questão da representação da experiência exílica, não só enquanto fenómeno social e demográfico, mas a forma como também trata a experiência individual do estar desterrado. Em *Tabu* podemos encontrar a representação dessa condição em dois planos distintos, duas épocas, indo resgatar uma situação que está intimamente ligada à História portuguesa: a experiência migratória, de deslocação e desterro²⁶. O facto de

²⁶ Também a personagem Pilar poderá ser enquadrada na condição de exiliência que percorre todo o filme. No entanto, por não estar diretamente ligada à experiência de migração, não a analisaremos mais em particular. Ainda assim, parece-nos importante sublinhar a opinião de Maria do Rosario Lupi Bello acerca desta personagem: “Du point de vue symbolique, ces trois figures féminines représentent trois formes d’exil, vécu par chacune d’elles de différentes manières (la philanthropie, l’angoisse, le silence). [...] L’exil de Pilar est moins déterminé d’un point de vue historique ou social. Nous pouvons par contre affirmer que Pilar représente une certaine condition de la femme

Miguel Gomes apresentar uma estética fílmica que dialoga intimamente com o filme de Murnau é já um sinal do cinema dialogar com a experiência migratória e a experiência fílmica.

Enquadramento

Para a perspectiva do retornado de África, representado aqui por Aurora ou Gianluca, o presente é o paraíso perdido que dá acesso ao paraíso do passado colonial. Na primeira parte, que ocorre na Lisboa contemporânea, o tempo presente surge irremediavelmente ligado a um tempo e a espetros do passado, em que todos os detalhes apontam para os fantasmas de um passado colonial, esse *paraíso* de uma nostalgia perdida que encontra em Santa, simbolicamente, o prolongamento de uma relação colonial vivida no presente - a prova literalmente viva, e ao mesmo tempo temida e desejada, de um passado em África. São os detalhes como o apartamento de Aurora repleto de vegetação; os sons selváticos; as palmeiras e a girafa no Parque das Nações e, sobretudo, o ambiente exótico no café onde vão Pilar, Santa e Gian Luca Ventura que mimetizam, através de um efeito *kitsch* e de um imaginário de lugar-comum, a utopia de África e do passado colonial.

Na primeira parte, o exílio das personagens, que vivem num estado de melancolia e apatia, traduz-se na formalidade das relações e na paisagem urbana que se reveste de uma sobriedade fria. Em primeiro lugar, e como referimos no primeiro ponto relativamente à análise de *Tabu*, as personagens surgem sempre afastadas, não

contemporaine, dans la mesure où la contemporanéité exhibe les marques de l'Histoire et de certains de ses traumatismes, parmi lesquelles on peut citer l'échec des idéologies en tant qu'idéaux ou utopies possibles dans lesquels on projette un espoir personnel. [...] Dans la caractérisation de cette femme généreuse, bien intentionnée, mais solitaire et pas très heureuse, Gomes va plus loin, risquant un portrait de l'exil qui, sans perdre son caractère historique et son côté «portugais», est surtout existentiel. C'est l'exil en tant que lieu d'une condition réalisé de manière incomplète, lieu que nous appelons monde, «demeure» temporaire et incomplète, signe tangible ou promesse d'une «Demeure» ineffable et totale" (*op.cit.* : 346 ; 349).

mantendo nenhuma relação de proximidade. Aurora vive alienada do seu presente em Portugal, assomada pelos fantasmas e traumas do tempo vivido em África. Permeadas pela luz e pela sombra (cf. fig. 1 e 2), são raras as vezes em que aparecem juntas no mesmo plano. Ainda que Aurora dependa dos cuidados de Santa, não obstante cria uma relação de separação e até de repúdio com ela, tal como ocorrera em África.



Fig.1 *Tabu* [20'26]



Fig.2 *Tabu* [20'32]

Ainda que ambas as partes sejam filmadas a preto e branco, os cenários filmados em Lisboa ocorrem maioritariamente durante a noite, em planos mais fechados e circunscritos (cf. fig. 3) o que contrasta com a luz natural e a sobriedade das paisagens africanas da segunda parte (cf. fig. 4). A presença de planos escuros e o contraste entre luz e sombra no presente do tempo diegético estabelecem uma ligação com a reminiscência do passado.



Fig.3 *Tabu* [25'10]



Fig.4 *Tabu* [53'10]

Neste sentido, a caracterização dos espaços funciona como um instrumento importante para a contextualização da condição exílica das personagens. Tal como sublinha Ana Cristina Pereira:

São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte. Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada. [...] Tal como acontece com os edifícios arquitetónicos, também as construções ideológicas têm alicerces profundos que influenciam a forma como se desenvolve o tecido social (*op.cit.*: 322).

Pelo contrário, na segunda parte, a memória reconstrói o paraíso africano através dos planos de paisagens, de sequências que seguem as expedições e a caça, as festas e o quotidiano ocioso dos europeus em África.

Outro elemento que traduz a experiência de isolamento, de gueto dourado, dos europeus em África é o facto de a banda sonora desta comunidade ser composta por músicas europeias ou norte-americanas da época, como “Be My Baby” (Jeff Barry, Ellie Greenwich, Phil Spector) cantada em espanhol; a música cantada pela banda de Gian Luca e Mário “Cosi Come Viene” (Remo Germani); “Lonely Wine” (Roy Orbison) e “Baby I Love you” (Ramoness), sem nenhuma influência africana, o que vem salientar a falta de comunhão com as tradições culturais locais.

Ângulo da câmara

A condição de exílio patente neste filme começa por estar associada, num primeiro plano narrativo, às duas personagens que vivem sozinhas num pequeno andar da cidade de Lisboa, limitadas às suas memórias e em grande medida alheadas do tempo e do espaço presente. Num outro plano narrativo que corresponde ao *flashback* da história de uma outra personagem – Gianluca -, a narrativa fílmica coloca-

nos perante uma outra experiência exílica, desta feita daqueles que iam para África e que lá viviam como se estivessem na Europa, alheados e desintegrados da(s) cultura(s) locais.

Nesta conjuntura, ainda que o ângulo e o posicionamento da câmara não sejam primordialmente reveladores do sentimento de exílio experienciado por ambas as personagens, como ocorre nos dois filmes anteriores, existe uma clara divisão, logo na primeira parte, entre as personagens portuguesas e Santa. Desde logo porque Pilar, vizinha de Aurora e ativista de causas sociais, surge pela primeira vez, numa sala de cinema, de frente, centrada, enquanto Santa é filmada de costas para a câmara (e para o espectador) a engomar (cf. fig. 5 e 6). Note-se como a falta de profundidade de campo no plano de Pilar contrasta com o plano médio de Santa que permite ressaltar os detalhes *kitsch* africanos (como as plantas penduradas no teto) da decoração da casa onde Santa trabalha para Aurora, vendo-se cercada pelas referências à sua terra de origem. O preenchimento do fundo neste plano permite, deste modo, chamar a atenção do espectador para o contexto do filme.

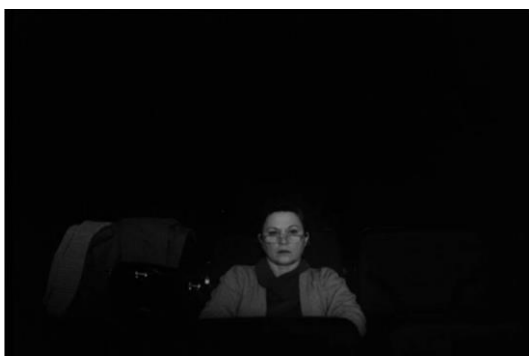


Fig.5 *Tabu* [05'36]



Fig.6 *Tabu* [07'50]

A utilização do ângulo dos planos através da técnica de campo – contracampo, juntamente com o recurso ao grande plano, é comumente aplicada para indicar os diferentes pontos de vista narrativos, ainda que, neste contexto, se possa pensar numa antagonismo entre as personagens que surgem assim em campos opostos do discurso, realçando o afastamento, e até a dissonância entre elas (note-se que as situações de diálogo são possíveis de ser filmadas no mesmo plano, sem que ocorra a mudança

radical de ponto de vista através do ângulo filmado). Neste sentido, as personagens raramente aparecem filmadas no mesmo plano, oferecendo ao espectador a mesma sensação de solidão e do vazio que as rodeia. Esta ideia, possível de se verificar logo na primeira parte, adquire ainda maiores contornos na segunda parte, passada em África, no “Paraíso”. Aí, há uma clara divisão entre os colonizadores e colonizados, os que chegam a África e lá vivem criando as suas comunidades e os nativos.

Em todas as sequências, o nativo é filmado à margem, numa posição periférica e/ou de subjugação, face aos europeus que adquirem os destaques de praticamente todas as cenas, surgindo frequentemente em primeiro plano e em *close-up*. Em nenhuma sequência há interação direta entre colonos e nativos, cabendo apenas a estes últimos o papel de empregados (condição que se mantém na contemporaneidade com Santa). Mesmo nas sequências em que os nativos surgem junto dos colonos, estão posicionados sempre atrás, em segundo plano, como nas sequências em que Aurora recebe o crocodilo oferecido pelo marido ou nos momentos em que vai à caça. Em todas estas sequências não há nenhuma interação com os nativos, ainda que estes estejam presentes, figurando apenas como parte da paisagem africana. Um exemplo significativo é quando Aurora está a dar explicações a uma criança africana mas é possível perceber que o faz completamente alheada do momento, desviando por alguns instantes o olhar da criança que a fita aguardando a correção. Outra cena que representa esse desinteresse em relação aos nativos dá-se quando um jovem africano segura um asno em frente a Aurora para que ela o desenhe. Quando a câmara se aproxima do desenho, o espectador percebe que Aurora apenas desenhou o animal, deixando o jovem fora do seu campo de visão.

É apenas nos últimos momentos, aquando do crime cometido por Aurora que dispara contra o melhor amigo do seu amante, que os nativos surgem em plano principal, de frente para a câmara (cf. fig.7) e passam assim a ser testemunhas diretas, mas silenciosas, de um duplo tabu: o crime diretamente associado ao adultério, por um lado, e pelo outro, o próprio tabu da vida dos portugueses nas colónias. Não curiosamente, diz-nos o narrador que “no dia seguinte seria divulgado um misterioso comunicado sobre a morte de Mário que hoje é tido como um dos factos marcantes para o começo da Guerra Colonial” [01’44’00]. Após o nascimento do filho ilegítimo de

Aurora, é anunciado na rádio a revolta dos movimentos de libertação africana e é a primeira vez, em toda a segunda parte vivida em África, que ouvimos a voz de um nativo ao mesmo tempo que as crianças africanas correm alegres em direção à câmara e a silhueta de Gian Luca vai ficando para trás (cf. fig.8).

A alienação em que vivia a comunidade de colonos portugueses, ou mais abrangente, de europeus representados no filme, tão distantes da sua terra ou cultura de origem, como distanciados dos hábitos locais, torna-se mais evidente quando recebem a notícia de que os negros estariam a preparar uma milícia e Gian Luca vocaliza essa divisão entre europeus e africanos: “à luz da pacatez da **nossa** comunidade, as notícias [da revolta] pareciam-nos exageradas, se não mesmo irreais” [01’16’36].



Fig.7 *Tabu* [01’39’40]



Fig.8 *Tabu* [01’43’50]

Planos e sequências

O prólogo de *Tabu* inicia-se com a imagem estática – fotográfica -; de um explorador do período monárquico, fazendo emergir assim o diálogo com o tema central do colonialismo português em África ao mesmo tempo que instaura a ideia propagada durante séculos de que o colonialismo português foi resultado de um projeto exclusivamente científico e humanista.

O encadeamento sequencial de *Tabu*, construído a par de um exercício memorialístico e rejeitando, por isso, a linearidade convencional, divide-se em duas

partes principais – “Paraíso Perdido” e “Paraíso” (que Gomes irá retomar do filme de Murnau, em sentido inverso). A macroestrutura do filme dispõe o presente e o passado em dois planos temporais distintos, numa dualidade que rememora o processo de colonialismo entre os anos 1950 e 1960, obedecendo a um efeito de *flashback* que resulta do discurso memorial de uma das personagens na contemporaneidade, diegese que marca o plano temporal da primeira parte do filme. Deste modo, Gomes dá uso à possibilidade que existe no cinema, tal como na literatura, de aceder no plano narrativo principal a uma representação da realidade passada a partir da perspectiva de uma personagem no tempo presente, mediada pelo recurso da memória.

O formalismo e rigidez dos planos da primeira parte (permeado pelas figuras geométricas do espaço contemporâneo), que manifestam a condição solitária e errante que encerra a existência de cada uma das três personagens, contrasta com a liberdade das sequências do Paraíso, cujos *establishing shots* da paisagem africana conduzem a essa ideia de espaço aberto e liberdade, acentuado pelas festas, concertos de música e a atividade da caça para os europeus que viam no país de chegada um mundo de facilidades em oposição aos nativos que surgem em várias sequências a trabalhar.

Em todos os planos narrativos da *mise en abyme* temporal de *Tabu* coexistem sempre europeus e africanos, sendo que o papel dos últimos aparece sempre relegado a uma condição de subjugação em relação aos primeiros. A micro relação pessoal simboliza assim a macro relação sociopolítica. Na única cena de “Paraíso” em que um negro se destaca – o cozinheiro que via nas vísceras dos animais o futuro das pessoas –; não lhe chega a ser dada uma identidade. Aparece apenas como representante da alteridade, cujos poderes sobrenaturais são condenados por Aurora que o expulsa de sua casa – motivo que a faz acusar Santa na contemporaneidade de praticar macumbas contra si.

A figura do crocodilo surge enquanto *leitmotiv* de toda a narrativa, aparecendo em diversas sequências. Se África reveste-se de imagem de reino utópico para os europeus, a fratura dá-se quando o pequeno crocodilo de Aurora se esconde em casa de Gian Luca, dando início ao romance entre ambos. Aqui, evocamos o final da

primeira parte para lembrar a epifania de Aurora quando, no hospital antes de morrer, pede a Santa que vá espreitar o crocodilo, “não vá o maroto meter-se outra vez em casa do senhor Ventura” [00’41’16]. O mesmo sonho mediado pela simbologia da vida selvagem ocorre na cena inicial da primeira parte, quando Aurora está com Pilar no casino. O pequeno crocodilo, apelidado de *dandy*, coloca-se frequentemente em fuga sendo, no entanto, todas as vezes aprisionado pelo casal, exceto após a retirada de Aurora e Gian Luca de África.

Tabu termina assim com a imagem do crocodilo a caminhar livre sobre a sala, representação que, inserida no contexto colonial, poderemos interpretar enquanto figura do explorado e do colonizado que tenta libertar-se daqueles que o aprisionaram, sobretudo se tivermos em consideração o prólogo, em que o explorador é devorado pelo animal. Sendo um animal que tem como característica viver por um longo período de tempo e, desse modo, tendo assistido a todo o processo colonial, surge como testemunha desse *tabu* que se pretende ocultar e silenciar (Aurora esconde de Santa e Pilar que viveu em África e pede a Gian Luca que rasgue a sua última carta e oculte os crimes que viveram): do mesmo modo, caberá ao cinema, e à arte em geral, enquanto mecanismo mediador, o papel de lembrar, de eternizar a fratura do período colonial e reconhecer a prevalência das mesmas relações assimétricas num Portugal contemporâneo – daí que Pilar surja, no início do filme, em frente a um ecrã numa sala de cinema -; e nós, espectadores, seremos testemunhas do mesmo relato.

Considerações Finais

O ponto de partida desta dissertação foi o de explorar até que ponto alguns daqueles filmes portugueses contemporâneos que se têm debruçado sobre a problemática das migrações e do exílio, prolongam (ou não) os traços fundamentais do realismo na arte, em particular da vertente realista na tradição cinematográfica.

Para tanto, o nosso percurso de investigação começou por estabelecer uma articulação entre aqueles que foram os vetores realistas na literatura e no cinema. De especial contributo para a aceção de realismo que aqui nos guiou foi a noção de *realismo intencional* proposta por Darío Villanueva (2004) que, se não aplicada apenas à literatura, supõe um cruzamento entre uma certa visão do mundo produzida pela obra e a projeção que nela opera também o recetor quando suspende a descrença e projeta a sua própria experiência empírica da realidade naquela que é representada. Nesse sentido, a proposta deste autor vai ao encontro da leitura de M.H. Abrams quando este defende a visão do realismo como um efeito no leitor:

It is more useful to identify realism in terms of the effect on the reader: realistic fiction is written to give the effect that it represents life and the social world as it seems to the common reader, evoking the sense that its characters might in fact exist, and that such things might well happen. [...] the selection of subject matter and the techniques of rendering in a realistic novel depend on their accordance with literary convention and codes which the reader has learned to interpret, or naturalize, in a way that makes the text seem a reflection of everyday reality (Abrams 1999: 260-261).

O mesmo podemos observar nos filmes que abordam realidades sociais e que se inscrevem numa determinada tradição realista pelo modo como, desviando-se da sugestão de mundos outros, distantes ou imaginários, se preocupam em levar para a tela uma determinada representação da realidade social que o espectador reconhece como próxima ou verosímil e, deste modo, identifica como sendo o mundo real, seu conhecido, ainda que se trate de uma construção, de uma obra de arte.

Por este motivo, as teorias de André Bazin e Siegfried Kracauer foram sobretudo importantes ao determinarem que o cinema, não ficando confinado a um mero decalque da realidade exterior, tem a potencialidade de transportar para a tela uma realidade que permite desvelar o contexto e as problemáticas sociais contemporâneas, sendo o cinema neorrealista, em meados do século XX, aquele que se tornaria o mais paradigmático a esse nível.

É precisamente neste sentido que, como vimos, os cineastas dos movimentos mais significativos da tradição realista no cinema operam: pela intenção de levar para a tela uma problemática da realidade exterior, reconhecível, ao mesmo tempo que procuraram despertar consciências através de um cinema que assume um papel crítico, testemunhal, que pretende dar voz e rosto àqueles que, ao longo da História, foram sendo colocados à margem.

Pese embora as diferenças circunstanciais entre cada um destes movimentos ou tendências realistas da tradição cinematográfica, existe algo em comum a todas essas cinematografias: todas encontram no cinema um importante mecanismo estético e cultural de dar visibilidade a problemáticas contemporâneas que definem a sociedade e a vão alterando. Neste sentido, o contexto coletivo, social e cultural, de uma determinada sociedade é o principal referente para os cineastas destes movimentos que procuram na realidade exterior um impulso para as suas criações. Assim, como comenta Pedro Alves no ensaio “Cinema e História. Perspectivas e caminhos” (2017):

O Cinema apresenta um inegável potencial de averiguação, representação e reflexão sobre a realidade, implicando não apenas na comunicação e expressão autoral de determinadas perspetivas metafóricas e universos referentes ao nosso mundo, mas também na vivência significativa dos mesmos por parte dos espectadores, que neles e através deles conquistam oportunidade de analisar as condições e os estados da sua vida individual e coletiva (Alves 2017: 79).

O *corpus* fílmico analisado, não obstante as diferenças entre si, permitiu-nos pensar de que modo o cinema se tem relacionado com uma realidade externa e uma

problemática histórica e social, ao mesmo tempo que se repensa enquanto arte cinematográfica, mostrando que existe, de facto, uma ligação entre algum cinema contemporâneo e a tradição do realismo no cinema, ambos preocupados em desvelar e alertar o público-espectador para as circunstâncias sociais e coletivas, na luta contra diferentes formas de alienação.

A problemática migratória em particular é uma questão que tem vindo a ser representada desde os primórdios do cinema; basta pensar, como pudemos aqui lembrar, a investigação levada a cabo por Grierson sobre o impacto da imigração na sociedade americana e que o levou a concluir que, se o público fosse devidamente informado dos problemas dominantes da sociedade, esta tornar-se-ia mais democrática e igualitária. Para Grierson, o documentário seria o método privilegiado para essa consciencialização, uma vez que possibilitaria um entendimento mais intuitivo e senciante da informação transmitida.

Do mesmo modo, no *corpus* fílmico analisado nesta dissertação, os migrantes são-nos apresentados, não apenas por imagens e planos externos, mas também a partir de um ponto de vista interno que explora a subjetividade dessas personagens, verídicas ou verosímeis; que expõe o seu percurso de vida; as suas limitações e emoções – facetas que ficam quase sempre ausentes ou subestimadas noutro tipo de discursos. Essa abordagem que de algum modo se cola à realidade empírica permite ao espectador colocar-se no lugar do Outro, de apreender e, porventura, compreender algumas vertentes da sua experiência de vida em terra estrangeira ou estranha. Trata-se, assim, de uma representação que não se limita a mimetizar a realidade empírica, mas que desafia sobretudo a atenção do espectador, no sentido de lhe fazer ver vários prismas de uma mesma realidade.

A título de exemplo, nas três obras analisadas, mais concretamente nas respetivas narrativas fílmicas, existe um eixo comum de (in)comunicabilidade, pela qual os discursos coexistem mas não interagem: em *Lisboetas*, os migrantes confrontam-se com a aprendizagem da língua do país de acolhimento, que os coloca numa posição de incompreensão e de fragilidade; em *Transe*, Sonia transita entre diversas línguas, tornando o seu discurso impotente, num *transe* absoluto; em *Tabu*, não existia diálogo entre os que chegavam a África e os nativos, assim como no plano

presente da narrativa cinematográfica, Aurora, a protagonista, insiste que não é compreendida. Essa (in)comunicabilidade manifesta-se também através de determinadas focalizações e planos, tais como o ângulo da câmara em *plongée* ou em contra *plongée* em *Transe*; o jogo de luz e sombra em *Tabu* ou o enquadramento da personagem em relação ao espectador como vimos em *Lisboetas*. Todos esses processos permitem acentuar o distanciamento dos migrantes, tanto em relação à pátria de que partiram, como ao lugar onde se encontram. O cinema possibilita, assim, condensar um espaço-tempo duplo, ambíguo, e materializar a condição de suspensão em que o e/imigrante e o indivíduo exilado se encontra, que não resulta apenas na simples narrativa verbal dessa experiência mas também no modo como a própria câmara e as escolhas formais dos realizadores permitem projetar a consciência da fragmentação e da ausência, simultaneamente exterior e interior.

É também interessante observar o modo como estes cineastas determinam o final destes filmes. Sérgio Tréfaut, por seu lado, estabelece claramente uma tomada de posição de esperança, de integração, através do nascimento de uma criança que, apesar de ser filha de imigrantes, nasce no país que os pais decidiram ser a sua terra, o seu futuro: ela é também uma lisboeta. Já nos outros dois filmes, *Transe* e *Tabu*, o final é bastante ambíguo. Isto porque parece que a condição de “estar fora” não tem verdadeiramente fim. O facto de um indivíduo ser considerado i/emigrante acarreta a ideia de que não pertence àquele lugar, tornando-o conscientemente um exilado. Ainda que volte à sua terra de origem, como é o caso de Aurora em *Tabu*, o seu olhar sobre a realidade é já diferente, pelo que, apesar de não ser já um emigrante do ponto de vista legal, a sua percepção de deslocado/a não terminou, continuando Aurora, no caso de *Tabu*, confinada à sua condição de exilada. Nesse sentido, as narrativas abertas destes filmes representam por analogia formal as incertezas e as inseguranças dos migrantes cujos exílios parecem também não ter fim.

Pode por isso depreender-se, mais uma vez, que o cinema desempenha também um importante papel de testemunho histórico, não apenas das formas estéticas, mas também das vivências e das prolemáticas sociais, dando-lhes visibilidade e voz de afirmação e/ou denúncia, direta ou indiretamente.

Ainda que, por motivos conjunturais, não tenha sido nosso objetivo proceder a uma análise sistemática da recepção dos filmes na imprensa, julgamos ser interessante fazer, neste momento final, uma pequena anotação sobre o impacto desta corrente de realismo no cinema, a nível da crítica nacional e internacional. Os três filmes do *corpus*, além de terem feito parte de inúmeros festivais, foram também distinguidos e premiados em diversas categorias pela crítica especializada. *Lisboetas* obteve o Prémio de Melhor Filme Português no Festival IndieLisboa de cinema independente, em 2005, e o Prémio de Melhor Documentário no Festival de Cinema do Uruguai, em 2007. Foi também projetado no Parlamento Europeu, em Bruxelas, no âmbito do Festival de Filmes Europeus sobre o Diálogo Intercultural de 2008, que contou com a projeção de filmes de vários Estados-membros.

Também *Transe* foi apresentado em diversos festivais, nomeadamente na Quinzena dos Realizadores, em Cannes, no ano do seu lançamento; no Festival de Toronto, no mesmo ano, e em outros países como Holanda ou Espanha, tendo ainda sido distinguido com o Prémio de Melhor Filme no Festival Caminhos do Cinema Português, em 2007; o Prémio FIPRESCI, em 2009, no Flying Broom International Womens's Film Festival; e o prémio Especial do Júri e o galardão de Melhor Fotografia na oitava edição do Festival de Cinema Europeu em Lecce, Itália.

O caso de *Tabu* é ainda mais paradigmático. Amplamente elogiado em festivais e pela crítica, conquistou, no ano do seu lançamento, o prémio da Crítica FIPRESCI e o Prémio Alfred Bauer, no Festival de Cinema de Berlim; o prémio de Melhor Argumento Original da International Cinephile Society; o de Melhor Filme no Ghent International Film Festival, na Bélgica; o Prémio do Público no Festival Internacional de Cinema de Las Palmas; foi eleito um dos dez melhores filmes pelas revistas *Cahiers du Cinéma* e pela *Sight & Sound* e foi ainda finalista do Prémio LUX de Cinema Europeu, atribuído pelo Parlamento Europeu em 2012. Em 2013, na crítica nacional, venceu ainda os Prémios Sophia e o Prémio Autores, da Sociedade Portuguesa de Autores, ambos na categoria de Melhor Filme.

Parece-nos evidente que o impacto que têm merecido filmes como estes, que de um modo ou de outro representam migrantes e exilados, é também sintomático do *realismo intencional* a que já nos referimos antes, na medida em que manifestam uma

convergência entre o mundo representado e as projeções dos próprios espectadores que o reconhecem. Mais recentemente, o acolhimento que mereceu um filme como *Listen* (2020), tanto da parte da crítica especializada como do público em geral, vem confirmar mais uma vez a persistência de uma tendência realista no cinema contemporâneo, inclusive com ênfase nas problemáticas migratórias. Bastará até pensar nas semelhanças entre o recente filme de Ana Rocha e o filme televisivo *Cathy Come Home* (1966), de Ken Loach.

Por outro lado, o facto de termos seleccionado para o nosso *corpus* um filme documentário permitiu-nos contactar com um género fílmico que tem tido um enorme desenvolvimento e êxito nas últimas décadas por todo hibridismo que acolhe e que se traduz na presença em inúmeros festivais. A título de exemplo, o Festival DocLisboa, que já conta com mais de uma década de edições, tem sido a plataforma de apresentação de muitos destes filmes documentários que colocam como problema central a relação com a realidade exterior e as problemáticas sociais. Nas palavras de Susana de Sousa Dias, uma das diretoras da décima edição do DocLisboa, em entrevista ao Público:

Estamos muito cientes que o cinema e o documentário devem ser pensados na sua vertente artística, mas também política. Estamos num momento de crise internacional, crise nacional e estamos muito atentas ao lugar do documentário nestes momentos tão particulares²⁷

O facto de o documentário ser atualmente concebido como uma plataforma de divulgação, muito mais aberto a pontos de vista subjetivos, quer por parte do realizador, quer do espectador, vem confirmar que estamos perante um género cinematográfico que responde aos princípios de um realismo intencional, empenhado em construir um debate recíproco sobre as problemáticas sociais e contemporâneas.

A par da crescente dinamização dos festivais de cinema documentário, também os Ciclos de cinema dedicados ao tema da migração e do exílio têm se afirmado nos

²⁷ <https://www.publico.pt/2012/07/03/culturaipsilon/noticia/doclisboa-quer-ser-lugar-de-reflexao-sobre-o-papel-do-documentario-1553170>

últimos anos, tanto no panorama nacional como internacional. No que concerne aos festivais internacionais, tem-se verificado uma progressiva abertura à visibilidade dos contextos migratórios, em festivais como o African Diaspora International Film Festival²⁸, criado em 1993, nos Estados Unidos; London Migration Film Festival²⁹, que abrange filmes de ficção, curtas-metragens e documentários com foco na interseção de temas como a migração, a guerra, o deslocamento, a igualdade de géneros ou a emergência climática, com a intenção de contribuir para o debate de temáticas contemporâneas; o Festival MOVIEMENT³⁰, em Atenas, cuja particularidade é a ausência de júri e de atribuição de prémios, excluindo assim a competição, pretendendo ser, ao invés, uma plataforma de diálogo; e o Festival CineMigrante³¹, criado em Espanha, e que desde 2011 dedica-se a difundir a obra de realizadores que abordam o tema da mobilidade e da migração. Outra importante plataforma de divulgação deste cinema é o Festival Internacional de Cinema sobre a Migração³², dinamizado desde 2016 pela Organização Internacional para as Migrações, que anualmente organiza uma selecção de filmes a serem projetados em vários países, incluindo Portugal.

No que se refere ao panorama nacional, o Festival de Caminhos do Cinema Português dedicou, em 2015, um Ciclo intitulado “Diáspora”, que se propôs a mostrar diferentes olhares sobre o fenómeno migratório, especialmente a partir do contexto português; o Festival Internacional de Cinema sobre as Migrações, organizado pelo Teatro São Luiz, em 2018; o Ciclo “Povos em Movimento – Migração, Exílio, Diáspora”, criado em 2019 pela Cinemateca Portuguesa; ou o Ciclo “Um Lugar sobre a Terra – O Cinema da Hospitalidade”, projetado em 2019 na recente Casa de Cinema Manoel de Oliveira, em Serralves.

A multiplicidade de dinâmicas em torno da experiência cinéfila que se debruça sobre as problemáticas sociais e, em particular, sobre o fenómeno da migração e do

²⁸ <https://nyadiff.org/2020/>

²⁹ <https://www.migrationcollective.com/london-migration-film-festival>

³⁰ <https://movement.gr/>

³¹ <https://cinemigrante.org/>

³² <https://www.e-cultura.pt/evento/7123>

exílio, seja através das obras fílmicas em si, seja através da projeção em festivais, confirma a nosso ver a vitalidade de um novo realismo social que, em vez de fazer o espectador evadir-se das principais problemáticas contemporâneas, confronta-o com a sua representação cinematográfica, procurando explorar os seus planos subjetivos, de menor visibilidade ou maior complexidade, normalmente ausentes noutra tipo de abordagens do fenómeno migratório, sejam mediáticas ou científicas. Os filmes que seleccionámos sugerem essa reflexão, ainda que muitos outros pudessem fazer parte deste *corpus*. Cada filme que se propõe a ir ao encontro do Outro é uma janela de observação sobre o mundo.

Terminamos esta dissertação conscientes de que haverá questões que, por analogia a muitos dos percursos migratórios, ficam por concluir, e que portanto permanecem abertas a um futuro debate. Sendo a problemática migratória e exílica uma questão que define a própria Europa e o mundo, seria interessante explorar, numa futura investigação, esta questão do realismo e das problemáticas sociais no cinema em outras cinematografias europeias e mundiais. Como lembrava Paul Valéry a propósito da poesia, um poema nunca se termina, abandona-se. Do mesmo modo, concluiremos esta dissertação com a esperança de que as expressões artísticas, e o cinema em particular, prolonguem o seu atributo de comprometimento com a realidade social, configurando-se como uma prática estética e crítica capaz de criar debate público em torno do *status quo* do mundo e da arte.

Filmografia

Lisboetas [documentário] Dir. Sérgio Tréfaut. FAUX, Portugal, 2004.

Tabu [longa-metragem] Dir. Miguel Gomes. O Som e a Fúria / Komplizen Film / Gullane Filmes / Shellac Sud et al., Portugal / Alemanha / Brasil / França, 2012.

Transe [longa-metragem] Dir. Teresa Villaverde. Madragoa Filmes / Clap Filmes / Gémini Films / Revolver Film / The Hermitage Bridge Studio, Portugal / França / Itália / Rússia, 2006.

Bibliowebgrafia

Abrams, M. H. (1999), *A Glossary of Literary Terms*, 7th ed., Boston, Heinle & Heinle. Disponível em: https://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/a-glossary-of-literary-terms-7th-ed_m-h-abrams-1999.pdf.

Agel, Henri (1955), *Vittorio De Sica*, col. Classiques du Cinéma, Paris, Éditions Universitaires.

Aguirre, Peio (2010), “Forma, sentido e realidade” in *Às Artes, Cidadãos!/ To the Arts, Citizens!*, coord. Maria Burmester, trad. Martin Dale [et al.], Porto, Fundação de Serralves, 45-59.

Aitken, Ian (2001), *European Film Theory and Cinema. A critical introduction*, Edinburgh, University Press.

Álvarez, Iván Villarrea (2016), “A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo”, in *Cinema em Português*, VIII Jornadas, Covilhã, Labcom, Unidade de Investigação Científica da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, 71-86. Disponível em: <https://labcom-ifp.ubi.pt/livro/261>.

Alves, Pedro (2017), “Cinema e História. Perspectivas e caminhos”, in *Cruzar Histórias: I Oficinas Luso-Brasileiras*, CITCEM, 76-85. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/29969/1/I%20Oficinas%20-%20texto%20Pedro.pdf>.

Andrew, J. Dudley (2002), *As Principais Teorias de Cinema. Uma introdução*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Araujo, Adéle Cristina Braga (2013), *Estética em Lukács. Reverberações da arte no campo da formação humana*, Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <https://docplayer.com.br/11472805-Estetica-em-lukacs-reverberacoes-da-arte-no-campo-da-formacao-humana.html>.

Areal, Leonor (2011), *Ficções do Real no Cinema Português. Um país imaginado*, vol. I, Lisboa, Edições 70.

Arnheim, Rudolf (1989), *A Arte do Cinema*, trad. Maria da Conceição Silva, Lisboa, Edições 70.

Ayfre, Amédée (1952), “Néo-réalisme et Phénoménologie”, *Cahiers du Cinéma*, nº 17, Paris, Éditions de l'Étoile, 6-18.

Baggio, Eduardo / Manuela Penafria (2018), “Lisboetas”, *Guia de Cinema e Migrações Transnacionais*, Universidade Federal de Roraima, 153-158. Disponível em : <https://ufr.br/editora/index.php/ebook/397-guia-de-cinema-e-migracoes-internacionais>.

Barot, Emmanuel (2009), *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

Barrento, João (1978). *Realismo, Materialismo e Utopia. Uma polémica 1935-1940. Georg Lukács, Ernst Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht*, Lisboa, Moraes.

Barroso, Bárbara / Daniel Ribas (2008), “No cinema português. Continuidade e rupturas em Pedro Costa”, *Devires*, vol. 5, nº1, Belo Horizonte, 136-159. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4665428/mod_resource/content/3/Devires%2C%20Vol.5%2C%20n.1%2C%20Jan-Jun%202008%20%28Pedro%20Costa%29.pdf .

Barthes, Roland (1989), *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.

Bazin, André (1947), “Tout film est un documentaire social”, in *Lettres Françaises*, Nº 166, 8. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47454861.item>.

__ (1978), *Qu'est-ce que le Cinéma ?* S.l., Éditions du Cerf.

Bello, Maria do Rosario Lupi (2017), "De l'exil comme histoire à l'exil comme condition", in *Exilance au Féminin dans le Monde Lusophone. XX^e – XXI^e siècles*, dir. Maria Graciete Besse [et al.], Paris, Éditions Hispaniques, 343-350.

Berghahn, Daniela / Claudia Sternberg (2010), *European Cinema in Motion. Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, New York, Palgrave Macmillan.

Bittencourt, Ela (2012), "To accept the unacceptable: Reflections of three films by Teresa Villaverde", *Senses of Cinema*, 65. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/to-accept-the-unacceptable-reflections-on-three-films-by-teresa-villaverde/>.

Bondanella, Peter (1991), *Italian Cinema. From neorealism to the present*, New York, Continuum.

Bordwell, David / Kristin Thompson (2010), *Film History. An introduction*, 3^o ed., Boston, McGraw-Hill.

Brecht, Bertolt (1970). *Sur le Réalisme. Art et politique. Considérations sur les arts plastiques*, col. Travaux 8, trad. André Gisselbrecht, Paris, L'Arche.

Brown, Geoff (1997), "Paradise Found and Lost. The course of British Realism", in *The British Cinema Book*, ed. Robert Murphy, London, British Film Institute, 187-197.

Cordeiro, Marcos R. / Alysson Q. Siffert (2016), "Origens do realismo na teoria estética marxista do entreguerras", *Scripta*, nº 39, Belo Horizonte, UniBH, 22-43. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2016v20n39p22>.

Costa, José Filipe (2006), "Uma teoria por um cinema da realidade. Uma leitura de *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer", *Revista Digital de Cinema Documentário*, Universidade da Beira Interior, Nº1, 211-225. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/revista/15919/A/2006>.

Cunha, Paulo / Manuela Penafria / Frederico Lopes (eds.) (2016), *Cinema em Português. VIII Jornadas*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, LabCom. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/livro/261>.

Duccini, Mariana (2015), "O passado inabordável e a necessidade de imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes", *Novos Olhares*, vol. 4, nº2, Universidade de São Paulo, 27-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/issue/view/8153>.

Edwards, Daniel (2004), *The Death's-Head Beneath. Film's Image of History*, Thesis for Master of Arts, University of New South Wales.

Eisenstein, Serguei (1972). *Reflexões de um Cineasta*, trad. José Fonseca Costa, Lisboa, Arcádia.

Falconi, Jessica (2016), "África em Lisboa. Representações da cidade pós-colonial", *Cerrados*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, nº41, 238-250. Disponível em:

<https://core.ac.uk/download/pdf/231182152.pdf>.

Faure, Élie (1953), *Fonction du Cinéma de la Cinéplastique à son Destin Social 1921-1937*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art.

Fernandes, Cláudia (2019), "Silêncios Incómodos, traumas (pós-) coloniais e os tabus no *Tabu* de Miguel Gomes", in *De Oriente a Ocidente. Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas*, ed. Cláudia Pazos Alonso [et al.], vol. II, Coimbra, Angelus Novus, 133-152. Disponível em:

<https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/download/166/58/731-2?inline=1>.

Ferreira, Carolin Overhoff (2007), "Os Mutantes", in *O Cinema Português através dos seus filmes*, coord. Carolin Overhoff Ferreira, Porto, Campo das Letras, 223-232.

__(2010), "Identities Adfrit. Lusophone encounters in Portuguese cinema", in *Polyglot Cinema. Migration and transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Münster, Lit-Verlag, 173-192. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316911959_IDENTITIES_ADRIFT_-_LUSOPHONE_ENCOUNTERS_IN_PORTUGUESE_CINEMA.

__(2014). "Imagining Migration: A Panoramic View of Lusophone Films and *Tabu* (2012) as a Case Study" in *Migration in Lusophone Cinema*, ed. Cacilda Rêgo/ Marcus Brasileiro, New York, Palgrave Macmillan, 17-40.

__(2014), "The end of History through the disclosure of fiction. Indisciplinary in Miguel Gomes's *Tabu* (2012)", S.e., S.l. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307478108_THE_END_OF_HISTORY_THROUGH_THE_DISCLOSURE_OF_FICTION_INDISCIPLINARITY_IN_MIGUEL_GOMES'S_TABU_2012.

Ferreira, Patrícia Martinho (2014), "Quem são estes Lisboaetas? Um retrato da experiência imigrante em Lisboa", *Annual Meeting of The American Comparative Literature Association (ACLA)*, New York University, March 20-23. Disponível em:

[https://www.academia.edu/29828613/ Quem s%C3%A3o estes Lisboaetas Um retrato da experi%C3%Aancia i migrante em Lisboa](https://www.academia.edu/29828613/Quem_s%C3%A3o_estes_Lisboetas_Um_retrato_da_experi%C3%Aancia_i_migrante_em_Lisboa).

Forrest, David (2009), *Social Realism. A British art cinema*, PhD Thesis, University of Sheffield.

Frappat, H el ene (2008), *Roberto Rossellini*, col. Grandes Realizadores Cahiers du Cin ema, trad. Antonio Francisco Rodr iguez, Madrid, Prisa Innova.

Garraio, J ulia (2009), "Espaços de exclusão e desamparo. Sobre alguns filmes de Teresa Villaverde", *Quo Vadis, Romania?*, n 34, Viena, Instituto de Estudos Românticos da Universidade de Viena, 82-99. Disponível em : <https://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2018/11/QVR-34-2009.pdf>.

---- (2011), "Prostitui o forçada de migrantes de Leste no cinema português contemporâneo", *E-cadernos CES*, n 14, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 77-104. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/36140>.

Gead, Eduardo (1998), *Os Mundos do Cinema. Modelos dramáticos e narrativos no período clássico*, col. Artes e Ideias, Lisboa, Editorial Notícias.

Godard, Jean-Luc (1998), *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard.

Hagener, Malte (2007), "Gado Bravo", in *O Cinema Português através dos seus Filmes*, coord. Carolin Overhoff Ferreira, Porto, Campo das Letras, 29-38.

Hansen, Miriam Bratu (1994), *America, Paris, the Alps. Kracauer (and Benjamin) on cinema and modernity*. Chicago, University of Chicago.

_____(2012), *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*, Berkeley, University of California Press.

Higson, Andrew / Justine Ashby (2006), *British Cinema. Past and present*, London, Routledge.

Hill, John (2006), "From the New Wave to Brit-Grit. Continuity and difference in working-class realism", in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby/ Andrew Higson, London, Routledge, 249-260.

Hoyle, Brian (2006), *British Art Cinema 1975-2000. Context and practice*, PhD thesis, University of Hull. Disponível em: <https://hydra.hull.ac.uk/resources/hull:5698>.

Jones, Goreth (2010), "Future Imperfect. Some onwards perspectives on migrant and diasporic film practice", in *European Cinema in Motion. Migrant and diasporic film in contemporary Europe*, ed. Daniela Berghahn / Claudia Stemberg, New York, Palgrave Macmillan.

Koch, Gertrude (1991), "Exile, Memory and Image in Kracauer's Conception of History", *New German Critique*, nº 54, New York, Cornell University, 95-109.

__ (1960), *Theory of Film. The redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press.

Lay, Samantha (2002), *British Social Realism. From documentary to brit-grit*, London, Wallflower.

Leprohon, Pierre (1966), *Vittorio De Sica*, col. Cinéma d'aujourd'hui, nº 39, Paris, Éditions Seghers.

Lima, Isabel Pires de (2011), "Portugal, cais de chegada. Identidades em trânsito na imigração portuguesa", in *Arquipélago Contínuo. Literaturas plurais*, org. Otávio Rios, Manaus, UEA, 65-79.

Lukács, Georg (1945), "Narrar ou descrever?", in *Ensaio sobre Literatura*, trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 43-94. Disponível em:

https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/5650273/mod_resource/content/1/Lukacs%20-%20Narrar%20ou%20descrever.pdf.

__ (1966), *Estética*, vol.1, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.

__ (1967), *Estética*, vol. 4, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.

__ (1972), *Studies in European Realism. A sociological survey of the writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*, trad. Edith Bone, London, Merlin Press.

__(1974), *Writer and Critic and Other Essays*, ed. e trad. Arthur D. Kahn, New York, Grosset & Dunlap.

__ (1975), *Problèmes du Réalisme*, col. Le sens de la marche, trad. Claude Prevost e Jean Guegan, Paris, L'Arche.

__ (1979), *The Meaning of Contemporary Realism*, trad. John and Necke Mander, London, Merlin Press.

MacDonald, Kevin / Mark Cousins (1998), *Imagining Reality. The faber book of documentary*. London, Faber and Faber.

Maupassant, Guy de (1959), *Pierre et Jean*, Paris, Éditions Garnier Frères.

Mello, Cecília Antakly de (2008), "Free Cinema. O elogio do homem comum", *Significação*, vol.35, nº29, Universidade de São Paulo, 59-79. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5127>.

Miranda, Joana Maria de Castro e Costa Morêda de (2007), *Do Documentário como Construção. Que verdade procura o espectador?*, Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Monteiro, Paulo Filipe (2004), "O Fardo de uma Nação", in *Portugal. Um retrato cinematográfico*, dir. Nuno Figueiredo / Dinis Guarda, Lisboa, Número Arte e Cultura, 23-69.

Mourinha, Marisa (2017), "Paraísos perdidos. Do *Tabu* de Murnau ao *Tabu* de Miguel Gomes", in *A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema*, org. Jorge Carrega / Sara Vitorino Fernandez, CIAC: Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, 180-191. Disponível em: <https://ciac.pt/wp-content/uploads/2017/12/Livro-A-Europa-e-os-Imp%C3%A9rios-coloniais.versaoFinal.pdf>.

Murphy, Robert (2005), *The British Cinema Book*, 2nd ed., London, British Film Institute.

Niney, François (2002), *L'épreuve du Réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^{ème} éd., Bruxelles, De Boeck.

Oliveira, Paulo Renato (2001), *A Tradição do Filme Documental e Realista Britânico dos anos 30 aos anos 70*, Tese de Mestrado em Estudos Ingleses, Universidade de Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/2756>.

Penafria, Manuela (1999), *O Filme Documentário. História, identidade, tecnologia*, Prefácio de João Mário Grilo, Lisboa, Cosmos.

___ (2005), *O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme documentário*, Covilhã, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior .

___ (2014), “Quem és tu? O que fazes aqui? A imigração em dois documentários portugueses: *Lisboetas e Entre Muros*”, in *Imagens Achadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*, coord. Patrícia Vieira / Pedro Serra, Lisboa, Colibri, 195-204.

Pereira, Ana Cristina (2016), “Alteridade e identidade em *Tabu* de Miguel Gomes”, *Comunicação e Sociedade*, vol. 29, Universidade do Minho, 311-330. Disponível em:

http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752016000100009.

Pitirro, Vincent (2008), *The Audience and the Film. A reader-response analysis of Italian neorealism*, Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, University of Colorado. Disponível em:

<https://search.proquest.com/openview/cbf72c95a4492e599d71f8ee6a977338/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

Rattes, Kleyton (2019), “Os amores de *Tabu*. Descaminhos do olhar eurocêntrico”, *Ayé: Revista de Antropologia*, vol.1, nº1, 64-80. Disponível em:

<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/284>.

Re, Lucia (2003), “Neorealist narrative. Experience and experiment”, in *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, ed. Peter Bondanella / Andrea Ciccarelli, Cambridge University Press, 104-124.

Ribeiro, José da Silva (2015), “Antropologia visual e cinema em contextos de migração”, *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, vol.1, nº1, 105-124. Disponível em:

<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/4358/2413>.

Rotha, Paul (1952), *Documentary Film*, 2nd ed., London, Faber.

Saguenail/ Regina Guimarães (2008), *Documentira. A construção do real*, Porto, Profedições.

Şahin, Muhammed (2017), “La réflexion des actions politiques et sociales au cinéma. Le néoréalisme italien”, Istanbul, Université Galatasara. Disponível em :

https://www.academia.edu/38884394/LA_REFLEXION_DES_ACTIONS_POLITIQUES_ET_SOCIALES_AU_CINEMA_LE_NEOREALISME_ITALIEN.

Said, Edward W. (2013), *Reflections on Exile and other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Books.

Sales, Michelle (2010), *Em Busca de um Novo Cinema Português*, Covilhã, LabCom, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Scherer, Maurice / François Truffaut (1954), "Entretien avec Roberto Rossellini", *Cahiers du Cinéma*, nº 37, Paris, Champs Elysées, 1-13.

Schurmans, Fabrice (2014), "A representação do migrante no cinema contemporâneo. Efeitos e cenas de fronteira", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 105, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 93-112. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5814>.

Seino, Takako (2010), *Realism and Representations of the Working Class in Contemporary British Cinema*, MPhil in Film Studies, Montfort University. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/228199631.pdf>.

Traverso, Enzo (2019), *La Pensée Dispersée. Figures de l'exil juif*, Paris, Éditions Lignes.

Vieira, Patrícia / Pedro Serra (2014), *Imagens Achadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*, Lisboa, Colibri.

Villanueva, Darío (2004), *Teorías del Realismo Literario*, col. Estudios Críticos de Literatura, Madrid, Biblioteca Nueva.

Wellek, René (1968), *Conceptos de Crítica Literaria*, trad. Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Winston, Brian (2006), *Claiming the Real. The griersonian documentary and its legitimations*, London, British Film Institute.

Zavattini, Cesare (1954), "Thèses sur le Néo-réalisme", *Cahiers du Cinéma*, nº 33, Paris, Éditions de l'Étoile, 24-31.