

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

FILMAR - DIA INTERNACIONAL DO MAR

30 de setembro de 2023

ÅRET GJENNOM BØRFJORD “Um Ano numa Estrada Abandonada” / 1991

um filme de Morten Skallerud

Realização, argumento, direção de fotografia, montagem: Morten Skallerud / Supervisão técnica: Frode Wik / Meteorologista: Ørnulf Fremming / Operadores de câmara: Knut Skoglund, Svein Andersen, Frode Wik, Aslak Mienna, Eivor Finsrud, Ernst-Rune Huemer, Arild Mienna / Programação: Leif Palmstrom / Música: Jan Garbarek / Gravação musical: Jan-Erik Konghaug (Rainbow Studio) / Desenho de som: Jan Lindvik / Mistura de som: Petter Fladeby (Norsk Filmstudio).

Produção: Morten Skallerud / Empresas produtoras: Camera Magica (com financiamento de Norsk Kassettagiftsfond, National Film Board of Norway, Norsk Film A/S e National Centre for Screen Studies e financiamento privado) / Cópia: em DCP (a partir de cópia em 65mm), colorida, sem diálogos e com créditos em inglês / Duração: 12 minutos / Primeira apresentação pública: junho de 1991, Festival de Curtas-Metragens de Grimstad / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

BÓNDI “O Agricultor” / 1975

um filme de Þorsteinn Jónsson

Realização, argumento, direção de fotografia, montagem: Þorsteinn Jónsson / Música: Edvard Grieg, Suíte Op. 40, 54, 55 / Mistura de som: Sigfús Guðmundsson / Assistência de realização: Ágúst Guðmundsson, Bragi Jónsson, Sigurdur Jakobsson, Ólafur Haukur, Símonarson / Narração: Baldvin Halldórsson.

Produção: Þorsteinn Jónsson, com financiamento de Búnadurfelag Íslands, Menntamálarád, Menntamálaráðuneytid, Stéttarsamband Baeda / Cópia: em DCP (a partir de cópia em 16mm), colorida, falada em islandês e legendada eletronicamente em português / Duração: 30 minutos / Primeira apresentação pública: junho de 1991, Festival de Curtas-Metragem de Grimstad / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

ZÉFIRO / 1993

um filme de José Álvaro Morais

Realização: José Álvaro Morais / Argumento: Jorge Marecos Duarte, José Álvaro Morais / Consultor: Cláudio Torres / Direção de fotografia: Edgar Moura / Som: Vasco Pimentel / Música: Carlos Azevedo e Música tradicional da Andaluzia, Córsega e Magrebe / Decoração: Sérgio Costa, Sofia Trincão / Guarda-Roupa: Maria Gonzaga / Figurinos: Frederica Nascimento, Luís Mesquita / Montagem: Cláudio Martinez / Assistência de realização: Manuel João Águas, Raul Correia / Animação: Armando Ferreira, Jerónimo Jesus / Execução musical: Carlos Xavier (piano), Ricardo Rocha (guitarra portuguesa), Miguel Azeguime (percussão) / Com: Paula Guedes (mulher-sombra), Marcello Urgeghe (primeiro homem-sombra), Paulo Pires (Oficial de Marinha/Corto Maltese), Rogério Paulo (lavrador), Inês de Medeiros (rapariga de vermelho), Manuel Lobão (trabalhador preso), Fernando Heitor (segundo homem-sombra), José Meireles (moetilha), Alexandra Fernandes (marinheiro que dança), José Blanco XIL (agente da PIDE), António Pinto (pescador), Ricardo Colares (cavaleiro), António Antunes (eremita), Ricardo Monteiro, Rodrigo Monteiro, Jorge Meneres Pinto (marinheiros), Carlos Vargas (jogador de xadrez árabe), André Maranhã (jogador de xadrez cristão), José Emílio Calvário (homem do fato preto), Rafael Godinho (cantor solista), Rancho dos Cantares de Vila Nova de S. Bento (coro) e Luís Miguel Cintra (narrador).

Produção: GER (Portugal, 1993) / Produtor: Joaquim Pinto / Direção de produção: Ângela Cerveira / Cópia: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, em DCP (a partir de cópia em 35 mm), colorida, 47 minutos / Antestreia: 16 de junho de 1994, Cinemateca Portuguesa / Estreia: 16 de setembro de 1994, cinema King (Lisboa).

Esta sessão decorre no âmbito do projeto FILMar, operacionalizado pela Cinemateca Portuguesa com o apoio do Mecanismo Europeu de Financiamento EEAGrants 2020-2024, e em colaboração com o Norsk Film Institutt e o The National Film Archive of Iceland.

Sendo o cinema uma arte do tempo, é particularmente adequado ao registo da mudança. Os três filmes que compõem esta sessão procuram retratar, cada um deles à sua maneira, um lugar (ou uma região) e, a partir dele, traçar linhas de continuidade em que se possam descobrir as marcas do tempo. Porém, cada um opta

por soluções bem distintas para representar essas múltiplas temporalidades: **Året Gjennom Børfjord** (“Um Ano numa Estrada Abandonada”) literaliza formalmente a passagem do tempo através do recurso ao *timelapse*, concentrando um ano na diegese de um dia; **Bóndi** (“O Agricultor”) trabalha as flutuações temporais de uma forma mais subtil mas nem por isso mais “naturalista”, comprimindo-o e distendendo-o como numa fábula; por fim, **Zéfiro** trabalha segundo uma lógica de acumulação por camadas – como numa escavação arqueológica – fazendo convergir num mesmo instante várias épocas, mitos e lendas. Independentemente dos dispositivos narrativos propostos por cada realizador, qualquer um destes filmes descreve um impasse, entre uma vinculação ao passado (a história, a tradição, os usos e costumes) e a consciência da transitoriedade das coisas – sempre efémeras. É nessa tensão entre a concretude dos elementos que constituem a vivência de uma comunidade e a sua progressiva e inevitável transformação e resignificação que os filmes se constroem – colocando, cada qual ao seu jeito, uma questão: se a mudança é fatal, como preservar a substância de uma identidade cultural?

A resposta passa – como seria de esperar, sabendo que a questão foi formulada por três cineastas – pelo cinema, esse extraordinário elo que segura o presente ao seu passado, e como este se funde com essa metáfora narrativa por excelência, a estrada. Cada uma destas curtas/médias-metragens usa a figura da estrada como facto e ficção. As estradas são, em cada filme, uma realidade material (uma é abandonada, a outra acaba de ser construída, a terceira segue uma série de caminhos ínvios) e uma representação do tempo (a primeira corresponde matematicamente a um ano, a segunda anuncia a chegada do “progresso” e o fim da ruralidade enquanto modo de vida; a terceira é uma desculpa narrativa para pôr em marcha um *road movie* transtemporal e multicultural). O que estes objetos – ou a sua conjugação – demonstram é a afinidade entre as entidades “filme” e “caminho”: estruturas de ligação (entre o imaginário e o espectador, num caso, ou entre um ponto geográfico e outro) e que implicam uma travessia, isto é, que propõem uma deslocação e que convidam à contemplação, ou melhor, que convidam a olhar.

Para Morten Skallerud, o realizador do primeiro filme, a câmara não é um mero instrumento de captação dos instantes presentes, ela é um revelador (ou melhor, um emancipador) da ação do tempo. Especializado em cinema *timelapse* (na verdade o termo mais correto, por se tratar de uma técnica do cinema de animação é *pixilation*) – bem antes de este ser uma simples aplicação no telemóvel –, Skallerud fundou, no final dos anos 1980, uma empresa especializada neste tipo de filmagem (Camera Magica), prestando serviços para diferentes produções, desde publicidade ao cinema de animação, passando por telediscos e registos institucionais de obras de construção civil. No entanto, a maior preocupação do realizador e da sua equipa, patente em projetos mais autorais, reflete-se no desejo de conservar testemunhos de um tempo e lugar (por esta ordem, e por este nível de importância) em que seja a própria sofisticação do aparato fílmico responsável por tornar visível a natureza do aqui-agora.

Isso é mais do que evidente em **Um Ano numa Estrada Abandonada** (que é também a estreia de Skallerud enquanto realizador), onde se descreve um caminho esquecido (o abandono está patente logo no título), numa ilha que só tem algum tipo de atividade nos curtos meses de verão em que a neve derrete. Para isso, Skallerud organizou uma operação conceptual monumental: ao longo de 365 dias do ano, o realizador e os seus sete operadores de câmara foram captando algumas dezenas de fotogramas/dia; mais, escolheu fazê-lo em película de 65mm. O resultado é uma viagem espectral (há, aqui, algo de assombração – uma câmara que esvoaça pelo tempo e observa um mundo que lhe é indiferente) através de um trilho inicialmente nevado onde a continuidade geográfica e de movimento se sobrepõe a tudo o resto (leia-se, às alterações atmosféricas, às variações de luz, às marés, às presenças humanas, etc.) – o realizador reaproveitaria (em 2002) as imagens deste filme para um teledisco dos a-ah com a música, ironicamente intitulada, “Lifeline”. Na máxima descontinuidade surgem, de súbito, a terra e as pedras como âncoras, as estações do ano refletidas na vegetação e a fixidez do horizonte, traçado pelas águas do mar – a permanência da natureza como a única certeza, as “linhas da vida”.

Mas o todo da obra de Skallerud confirma que a dimensão conceptual da sua estreia traduz uma mundividência. No seu filme seguinte, capítulo de um filme coletivo *omnibus* intitulado **Danske Piger Viser** (“Raparigas Suecas Mostram Tudo”, 1996), o realizador regressa à mesma paisagem gelada e recorre à mesma técnica, mas foca-se numa personagem... uma arqueóloga preocupada em descobrir os vestígios das

civilizações indígenas daquela região – o *timelapse* des-cobre (literalmente) o que se encontra coberto pela neve, pela terra e pelo esquecimento. Já em **Nordlys over Haldetoppen** (“Aurora Boreal sobre o monte Halde, 2014) captura o fenômeno da aurora boreal – aliás, a Camera Magica constituiu, ao longo das décadas, um dos maiores e mais completos arquivos de imagens deste tipo, que são depois utilizadas em inúmeros filmes – mas fá-lo em estereoscopia, utilizando para isso duas câmaras que filmam o fenômeno em simultâneo, mas que se encontram separadas por vários quilómetros, produzindo-se assim uma noção de profundidade que os olhos humanos não são capazes de perceber – de novo, uma solução tecnológica inusual que permite conhecer um evento na sua “totalidade” percetiva. Por fim, o seu mais recente filme, **Smale spor av et århundre** (“Para Onde iam os Comboios”, 2003) regressa ao formalismo de **Um Ano numa Estrada Abandonada** só que agora sob uma dupla forma de abandono: a câmara percorre em cerca de quatro minutos a totalidade de uma linha de comboio de bitola estreita com mais de uma centena de anos, linha essa entretanto desativada na Noruega para dar lugar às modernas vias férreas (tornando-se evidente os vários lugares que deixaram de ser servidos por este meio de transporte); paralelamente, Skallerud escolheu filmar em suporte de 70mm (com 15 perfurações) naquilo que era uma encomenda do último cinema norueguês que exibia filmes em grande formato, cinema esse que encerrou portas antes de concluído o filme (nunca tendo sido o mesmo exibido no seu formato original na Noruega). Quatro curtas-metragens que descobrem na sua sofisticação técnica (que aponta sempre o futuro) o eco do que ficou e do que se esqueceu.

O segundo filme da sessão, vindo da Islândia, é também um dos primeiros filmes daquele que viria a tornar-se um dos mais importantes nomes do cinema do país: Þorsteinn Jónsson. O realizador, pouco depois de **Agricultor**, assinaria a sua primeira longa-metragem, um filme infantojuvenil que se tornaria bastante popular, **Punktur punktur komma strik** (“Ponto ponto vírgula travessão”, 1981) – onde a questão da desertificação das zonas rurais junto aos fiordes islandeses está igualmente patete –, que seria seguida pela sua segunda longa, **Atómstöðin** (“A Estação Átomo”, 1984), o primeiro filme islandês a ser selecionado para a Competição Oficial do festival de Cannes (adaptação do *bestseller* homónimo do nobelizado escritor islandês Halldór Laxness, que punha, logo em 1948, o dedo na ferida sociopolítica nacional de então: a ocupação norte-americana da Islândia durante a Segunda Guerra Mundial, a modificação dos hábitos de vida segundo os padrões capitalistas dos Estados Unidos e a pressão política e económica para que o país se juntasse à NATO e acolhesse uma base militar dos EUA). Ou seja, **O Agricultor** antecipa, em modo microscópico, aquele que seria o centro da produção fílmica de Jónsson nos anos seguintes: um reflexo das transformações do próprio país.

Como explica a narração, logo nos primeiros minutos do filme, “Os fiordes de Ísafjarðardjúp costumavam ser densamente povoados. Os habitantes tinham no mar o seu sustento, mas com a pesca massiva, os peixes começaram gradualmente a desaparecer. A terra era densamente povoada, apesar de não haver eletricidade nem estradas, o que dificultava o desenvolvimento da agricultura. Uma a uma, as aldeias foram ficando desertas e as pessoas mudaram-se para lugares onde a vida era mais fácil. O agricultor Guðmundur é um dos poucos que, apesar do isolamento, ainda permanece no fiorde.” Assim, em pouco mais de um minuto, está feita a radiografia de um impasse: a indústria da pesca destruiu o modo de vida dos pequenos armadores o que, aliado à construção de uma rede de estradas e à eletrificação dos grandes centros urbanos, levou à migração da população rural para as cidades. Realidade islandesa muito semelhante à portuguesa e à de tantos países europeus no pós-Segunda Grande Guerra (com mais, ou menos, atrasos). Os fiordes passaram a ser – como se perceberá pelo testemunho do velho agricultor – locais para casas de férias e a agricultura ou a pesca de subsistência passam a ser realidades apenas presentes em livros de história.

Todo o filme se estrutura segundo uma lógica de opostos: por um lado, uma família (doze filhos) que vive, desde sempre, sem eletricidade ou geradores (as crianças mais pequenas, que nunca foram à cidade, não sabem o que é o famoso *rock n’roll*) e todo o trabalho é feito à mão: plantio, rega, ceifa, etc. Em montagem paralela, retroescavadoras e toda uma panóplia de maquinaria pesada abre uma estrada que ligará a povoação de Seyðisfjörður à cidade mais próxima (onde já trabalham os filhos mais velhos). Este choque, entre uma vivência artesanal entendida como primitiva e a guturalidade de um sistema que transfigura a paisagem em nome do progresso traduz a ambivalência do olhar de Jónsson. Sendo que esse choque ganha contornos de alegoria quando o agricultor, obrigado a abandonar a sua casa e o seu terreno, é convencido a vender todas as suas ovelhas, sendo que o realizador não se contenta em mostrar apenas a carrinha a

desaparecer ao longe com as cabeças de gado, não, de repente o filme liberta-se do núcleo geográfico que lhe interessava e acompanha as ovelhas até ao matadouro, onde documenta, uma por uma o abate, os esfolamento e o tratamento da carne. Há, neste introito sanguinolento, a potência de um prenúncio.

Por fim, chegamos ao filme português da sessão, **Zéfiro**, de José Álvaro de Moraes, um filme sobre as origens míticas de Lisboa que procura identificá-las nas influências culturais do sul ibérico. “Filme menor” de um realizador dado ao sumptuoso, este filme resultou de uma encomenda e – como com Manoel de Oliveira em **Lisboa Cultural** (1984) –, por isso mesmo, surge na filmografia do realizador como o rascunho do que estaria por vir. Tanto o é que **Peixe Lua** (2000) desenvolve o interesse do realizador por esse mesmo sul e chega a citar o filme precedente ao nomear um barco que “navega” pelas estradas alcatroadas do Alentejo e Andaluzia de “Zéfiro” (numa clara alusão às vias rodoviárias como a versão contemporânea das rotas marítimas que definiram uma cultura).

Além disso, reaparecem em **Peixe Lua** várias das personagens que se esboçam em **Zéfiro** (nomeadamente o toureiro marialva *queer*), regressa quase a mesma trupe de atores e repisa-se a história do/a “fugitivo” em modo *road movie* cheio de peripécias simbólico-metafóricas. Mas se **Zéfiro** aponta para diante, para o que Álvaro de Moraes viria a realizar, encontra igualmente uma raiz na primeira longa-metragem do cineasta, **Ma femme chamada bicho** (1978), documentário encenado sobre o casal de pintores Arpad Szenes-Maria Helena Vieira da Silva. Isto porque é aí, no registo “documental” desse primeiro filme, que se pode antever a hibridez de registos de **Zéfiro**. O filme sobre os pintores funda-se numa recusa de Vieira da Silva em ser filmada, isto é, funda-se numa contradição dos termos próprios do cinema. Assim sendo, só a partir da encenação e do jogo entre ser e parecer pôde o realizador fazer o seu retrato do casal. O mesmo se passa em **Zéfiro**, que mais do que ultrapassar uma negação, pretende filmar o que não tem corpo, “o vento favónio dos antigos, o zéfiro”.

Há algo de Joris Ivens – em **Pour le Mistral** (1966) –, neste vento de Álvaro de Moraes que é toda uma cultura mediterrânica cristalizada num símbolo imaterial e fugidio. Como se pode então criar imagens para uma ideia? Como Skallerud e Jónsson, Álvaro de Moraes traça uma rota e põe-se a caminho. Porém não se trata exatamente de uma estrada, antes de uma sequência de trajetos, ora pelo rio Tejo, ora por campos agrícolas, ora por estradas nacionais, de barco, a pé, de mota ou a cavalo. Essa viagem é simultaneamente a fuga de um assassino e o caminho inverso dos restos mortais de São Vicente. Trata-se, portanto, de uma viagem (e de um filme) circular, que começa onde acaba e atravessa um país para fugir ao destino, redescobrimo-se por fim na casa de partida, mas agora segundo os seus próprios termos. A tudo isto acresce a figura de um narrador (Luís Miguel Cintra) que, até certo ponto, retoma a personagem do Sargento Cabrita de **NON ou a Vã Glória de Mandar** (1990), de Manoel de Oliveira: o mesmo lado professoral, a mesma lição de história, a mesma pedagogia de liceu. E, como no filme de Oliveira, é através desta figura meta-histórica (e meta-fílmica) que os vários tempos se agregam e com eles os vários géneros cinematográficos (tanto temos a mitologia romana em modo *peplum*, como as lendas moçárabes em jeito de fábula, como surge um musical com marinheiros dançantes, um Corto Maltese tirado diretamente da banda-desenhada, o neorrealismo alentejano com a perseguição do camponês comunista durante o Estado Novo, o *thriller noir* com fugas pela noite e chamadas constantes em cabines telefónicas e, claro, o melodrama de faca e alguidar que se transforma, no fim, em número de revista à portuguesa).

Zéfiro é um filme que, mais do que caminhar, flui pelos espaços e pelos tempos. É, nesse sentido, um filme líquido, escorregadio. Não é por acaso que o primeiro plano do filme mostre um cacilheiro no Tejo seguido de uma torneira onde umas mãos lavam um pano vermelho. Pouco depois haverá um crime e na mesma torneira lavar-se-ão outras mãos, desta feita do vermelho do sangue. Daí em diante todo o filme será pontoado por mãos que se sujam de vermelho (com peixes decapitados, com a bandeirola do toureiro, com um lenço comunista) e se lavam, ora no rio, ora por fim no mar atlântico do Algarve, já a cheirar a Mediterrâneo. No fundo, Álvaro de Moraes descreve a natureza de um povo cindido entre o pecado e a expiação, onde as águas – dos rios e dos mares – sempre foram um escape.

Ricardo Vieira Lisboa