

## CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/Tainted Love – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA

com a BoCA – Bienal de Artes Contemporâneas

12 e 25 de setembro de 2025

### TURDUS MERULA LINNAEUS, 1758 / 2020

Um filme de JOÃO PEDRO RODRIGUES

*Realização:* João Pedro Rodrigues / *Imagens:* João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata / *Sons:* L'AMOUR À LA MER (Guy Gilles, 1964), ABSENCES RÉPÉTÉES (Guy Gilles, 1972), AU PAIN COUPÉ (Guy Gilles, 1967), LE CLAIR DE TERRE (Guy Gilles, 1970), LE DÉFILÉ (Guy Gilles, 1977), PROUST, L'ART ET LA DOULEUR (Guy Gilles, 1971), "E Depois do Adeus" (Paulo de Carvalho, 1974), "Grândola, Vila Morena" (Zeca Afonso, 1972) / *Montagem:* Pedro Teixeira, João Pedro Rodrigues / *Com:* João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata.

*Produção:* João Pedro Rodrigues, para o projeto "Sala de Projeção", da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / *Cópia:* DCP, cor, falado em português e francês / *Duração:* 13 minutos / *Difundido originalmente no sítio* [www.saladaprojecao.cinemateca.pt](http://www.saladaprojecao.cinemateca.pt) *a 5 de junho de 2020 / Primeira apresentação na Cinemateca:* 8 de julho de 2024, ciclo "Que Farei Eu Com Esta Espada? – Futuro".

### UM QUARTO NA CIDADE / 2021

Um filme de JOÃO PEDRO RODRIGUES e JOÃO RUI GUERRA DA MATA

*Realização e imagem:* João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata / *Montagem:* Pedro Teixeira, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata / *Com:* João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata.

*Produção:* João Pedro Rodrigues (Filmes Fantasma), para o projeto "Eu me Lembro", do XIII Janela Internacional de Cinema do Recife / *Cópia:* DCP, cor, falado em português / *Duração:* 5 minutos / *Difundido originalmente no sítio do festival / Estreia em sala:* agosto de 2021, Festival IndieLisboa / *Primeira apresentação na Cinemateca:*

**Turdus merula linnaeus, 1758** e **Um Quarto na Cidade** são exibidos com **UNE CHAMBRE EN VILLE**, de Jacques Demy ("folha" distribuída em separado).

A sessão de dia 12 contará com a presença de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata.

---

Ao longo da última década, João Pedro Rodrigues (por vezes com João Rui Guerra da Mata) tem realizado vários filmes muito curtos em resposta a desafios das mais variadas instituições. Para o filme coletivo de celebração dos 70 anos do Festival de Veneza fez **Allegoria Della Prudenza** (2013), um filme-haiku (com 70 segundos) onde cada estrofe-plano remete para uma referência diferente: Ticiano, Mizoguchi, Paulo Rocha. Em celebração das três décadas de laboração da distribuidora norte-americana de cinema independente, Strand Releasing, Rodrigues filmou com o seu Iphone (critério necessário à encomenda) as famosas escadas de Odessa, imortalizadas por Sergei Eisenstein, numa curta intitulada **Potemkin Steps** (2019) – e com apenas três minutos. Já a convite do festival Janela Internacional de Cinema do Recife, João Pedro e João Rui responderam ao lema "Eu me Lembro" com **Um Quarto na Cidade** (2021) que percorre – em quatro minutos – os trinta anos da sua relação a partir das memórias soltas dos dois e de cada um: de Jacques Demy a Anita Cerquetti.

O ano passado, a propósito do meio século de atividade do Festival de Cinema de Gent, Rodrigues colaborou com o compositor libanês Gabriel Yared (o festival emparelhou 25 realizadores e 25 compositores para que daí resultassem 25 novos filmes), donde resultou a curta apropriadamente intitulada **Tempo**, que se apresenta como uma remontagem de imagens filmadas originalmente para **Onde fica Esta Rua? ou Sem Antes nem Depois** (2022) – num filme de cerca de três minutos. É neste contexto de "filmes-encomenda" que surge **Turdus merula Linnaeus, 1758**, realizado em 2020 a convite da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, no âmbito do projeto *Sala de Projeção* (site-jornal-sala-exposição-livro através do qual a Cinemateca organizou a sua atividade pública durante o primeiro confinamento provocado pela pandemia da Covid-19).

O que rapidamente se conclui deste conjunto de “micro” filmes repentistas é o modo como a cinefilia se cruza com o mundano e, desse encontro, se produzem (auto)retratos delicados onde as citações e as referências (não só do cinema) constroem uma malha de relações – de afetos – mediados pela arte, pelos lugares e pelas memórias. Cada um destes filmes é, em certa medida, um mapa (por vezes enigmático) que traça as vizinhanças criativas desse bairro chamado João Pedro Rodrigues.

Num primeiro nível, **Turdus merula Linnaeus, 1758** é um filme que literaliza o olhar do realizador após a longa-metragem imediatamente precedente, **O Ornitólogo** (2016). É, de forma muito objetiva, um filme de observador de pássaros. Em pleno confinamento, Rodrigues apercebeu-se que, na árvore diante do seu apartamento, um melro fizera um ninho e que, de lá, nasceria uma “ninhada” de pequenos melritos. **Turdus** é, de forma muito redutora, o registo do choco, do eclodir, da alimentação e do primeiro voo destas aves – o título do filme, “Turdus merula Linnaeus, 1758”, remete para o nome científico do melro comum, proposto por Carl Linnaeus no tratado de taxonomia de 1758, *Systema Naturae*. Em certa medida, é um filme que traduz o longínquo interesse do realizador pela biologia – antes de se inscrever na Escola de Cinema, Rodrigues frequentou o curso de Biologia – e que vem confirmar o desenlace sanguinolento de **O Ornitólogo** enquanto autorretrato travestido de hagiografia de Santo António.

Porém, **Turdus** é mais que um filme de “passarinheiro”, ele constrói-se a partir de uma dinâmica entre o interior e o exterior, isto é, constrói-se a partir de uma oposição entre aquilo que se vê (o ninho, lá fora) e o que se ouve (as conversas tidas entre João Pedro e João Rui – *o que queremos comer hoje? / decide tu!* –, a música que ouvem, os filmes que veem, etc.). Sendo que, a esta tensão entre som/imagem e entre interior/exterior acrescenta-se a situação pandémica, que veio elevar ao nível da paranoia estas polaridades: o lá fora é um sítio inacessível, um território cheio de perigos; o interior, por sua vez, é o espaço doméstico, da intimidade, da segurança, mas também do enclausuramento.

Só que estas oposições começam a esboçar-se quando nos damos conta de que a mediação da janela com o exterior é a mesma do ecrã com a ficção e que a representação do “lá fora” é pura construção filmica. A partir de cartões a negro que nos vão indicando o avanço dos dias, Rodrigues organiza as sequências entre 7 e 25 de abril. É um dispositivo narrativo discreto, mas que impõe o ritmo de um metrônomo. Assim estruturado, o arco narrativo organiza-se em direção à saída do ninho, coincidindo esta com a celebração dos 46 anos da Revolução dos Cravos. Deste modo, os melritos convertem-se em alegoria da liberdade – num ano em que a pandemia impedia a celebração nas ruas (num ano em que, de dentro dos apartamentos, se pôs a tocar o “Grandôla, Vila Morena” na madrugada de 24 para 25 de Abril).

No entanto, o interesse de **Turdus** não se fica pela curiosidade do autorretrato cinéfilo, pela força do comentário político ou pela sinalização alegórica da liberdade. O filme integra-se num gesto mais largo e recorrente da obra de João Pedro Rodrigues: a relação com a casa (e com aquela casa em particular!) e a janela (e com aquelas janelas em particular!). É certo que filmes como **Esta é a Minha Casa** (1997), **Odete** (2005) e **Morrer como um Homem** (2009) têm cenas essenciais onde a janela surge enquanto espaço intermédio através do qual se representam a possessão económica, a possessão fantasmática e a possessão voyeurista, respetivamente. De qualquer forma, João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata têm filmado a sua própria casa e as suas janelas como ponto de contacto com o mundo: logo a partir de **Parabéns!** (1997) até ao mais recente **Onde fica Esta Rua?**, passando naturalmente pela reconstrução cénica desse apartamento e dessa mesma janela em **O Que Arde Cura** (2012) – o único filme a solo de Guerra da Mata, sendo que é também o filme que inverte as lógicas do interior e do exterior: o fogo do Chiado é apenas uma manifestação de um tumulto interior e o espaço do quarto/estúdio é o reflexo (e refluxo) de um tempo e de um conjunto de associações exteriores. Aliás, convém lembrar que que **Onde fica Esta Rua?** inclui, até certo ponto, o contracampo de **Turdus** naquele plano contrapicado da janela do apartamento do casal, com os dois à janela a observarem o que se passa cá fora – o que nos obriga a rever esse plano como uma espécie de subjetiva de pássaro à luz de **O Ornitólogo**, só que agora segundo o olhar emprestado de Paulo Rocha. Posto doutro modo, como se aí, nesse contracampo imaginário, se afirmasse o olhar de Rocha como um olhar de pássaro – algo que o plano final de **Onde fica Esta Rua?** vem corroborar, concretizando o olho-de-grua/balão/ave que Rocha sempre desejara para o desenlace de **Os Verdes Anos** (1963) – e nunca pudera concretizar.

Um olhar de pássaro, mas não de um pássaro qualquer. A “escolha” do melro não é, de todo, inocente: trata-se de um progenitor masculino que ocupa as funções de provedor, o que sublinha a perspectiva “eco-queer” do filme. Sendo que, nesse aspeto, somam-se os trechos sonoros de vários filmes de Guy Gilles que compõem a banda sonora diegética. Assim, mais do que uma metáfora política ou uma reflexão cinéfila, há um efeito de reconhecimento por parte do filme na própria figura do melro (reconhecimento esse que, naturalmente, extravasa os limites da identidade sexual – por exemplo, veja-se o belíssimo momento em que a música melodramática de um dos filmes de Gilles engrandece a ventania que ameaça a estabilidade do ninho). Há, da parte da câmara (e do realizador) uma aproximação ao papel do melro-pai, na medida em que se converte o ato de filmar numa forma de cuidado. Retratar aquele ninho, dia-a-dia, era uma afirmação de curiosidade e empatia, de preocupação e acompanhamento, era, em limite, uma forma de coparentalidade mediada (pela janela, pela câmara, pelo cinema) – daí a coincidência entre a taxonomia do animal e o título do filme. É, em sentido absoluto, um filme-pássaro.

A sessão termina com a referida curta-metragem **Um Quarto na Cidade**. Com base no lema rememorativo “Eu me Lembro”, os realizadores iniciam o filme com um diálogo (silencioso, composto apenas por linhas de texto) onde Rodrigues pergunta “João Rui, ainda te lembras do primeiro filme que te mostrei quando nos conhecemos, no dia 6 de agosto de 1991?” Ao que Guerra da Mata responde “o maravilhoso **Les Parapluies de Cherbourg** do Jacques Demy.” Aqui, nesta simples troca fica espelhada a importância do cinema para este casal. **Les Parapluies de Cherbourg** é, mais do que um filme, um “filme de casal” – de algum modo como **Breakfast at Tiffany's** (*Boneca de Luxo*, 1961) o era para o casal Rui e Pedro em **Odete** (qualquer coincidência é puramente acidental).

A conversa prossegue: “O Demy tinha morrido de sida no ano anterior, a 27 de outubro de 1990”, diz João Pedro, “mas tu chegaste a conhecê-lo, não foi?” “Vi-o quando ele veio a Lisboa apresentar o **Une chambre en ville** na Cinemateca Portuguesa, a 5 de dezembro de 1983. Eu tinha 17 anos.” Assim, Demy, mais do que o realizador de um filme emblemático para o casal, é também emblema doutra coisa: de uma identidade sexual não normativa e, antes disso, de uma sensibilidade cinematográfica particular que, no seu máximo artificialismo (**Une chambre en ville** é um musical proletário, uma ópera sindical), muito impressionou o ainda adolescente João Pedro Rodrigues. João Rui recorda “Mostraste-me **Les Parapluies de Cherbourg** numa cassete VHS.” “Como tu não sabias francês, cantei-te o filme todo, fazendo a tradução simultânea.” “E tu nem cantas nada de jeito.”

Poderia ser uma simples anedota sobre a importância de um filme na construção da intimidade, mas este pequeno episódio doméstico – tão romântico quanto cinéfilo – revela já uma tendência para a apropriação. Ao cantar sobre o filme, João Pedro Rodrigues “personaliza” a obra de Jacques Demy, tomindo-a como sua – tomindo-a na sua voz – e partilha-a com aquele que é, mais de três décadas depois, o seu companheiro de vida e criação artística, João Rui Guerra da Mata. **Les Parapluies de Cherbourg** é, portanto, não só o filme fundador do amor entre estes dois homens, como é também fundador de uma relação muito particular deles com o próprio cinema. De facto, se é sabido que o cinema a solo de João Pedro Rodrigues é bastante tocado pela cinefilia, os filmes que tem realizado em parceria com João Rui Guerra da Mata denotam um vínculo mais ostensivo com o cinema, onde a referência se converte em citação. **Um Quarto na Cidade** é disso bastante ilustrativo.

Após essa conversa rememorativa, o filme constrói-se a partir de filmagens em Super 8mm pré-existentes e que só ganharam forma (e sentido) aquando desta encomenda. Na primeira parte surgem várias imagens a preto e branco, de Nantes, cidade da infância de Jacques Demy, onde filmara **Lola** e **Une chambre en ville**. A câmara de Rodrigues procura os mesmos enquadramentos desses filmes (na banda de som ouvimo-lo cantar uma tradução de um tema do primeiro filme): primeiro as galerias comerciais de Passage Pommeraye, de **Lola**, depois a rua que vai dar à catedral (Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes), a mesma da icónica sequência de abertura de **Une chambre en ville** onde grevistas e polícia se opõem entre canções e bastonadas. O campo/contracampo reproduz milimetricamente os do filme de Demy e, coincidência das coincidências, descobre até uma carrinha da polícia, cuja sirene acaba por dominar todas as imagens seguintes, desfazendo a dimensão memorial inerente ao grão e à coloração do suporte analógico. A memória é, então, contaminada por uma perturbadora presença securitária.

Na segunda sequência deste pequeníssimo filme, entra em cena uma ária da *Tosca* de Puccini, a mesma que Werner Schroeter havia usado em **Der Rosenkönig** (*O Reis das Rosas*, 1986) – o choque entre o canto lírico e a voz desafinada de Rodrigues é propositado. Na imagem desfilam então uma sucessão de imagens de sentido

misterioso: uma coleção de ramos de diferentes flores secas penduradas ao contrário numa parede branca, uma estátua de Lenine que de dedo em riste contempla o porto de Vladivostok e, por fim, imagens da destruição de um parque de diversões em Macau, onde um vulcão de papelão e uma enorme serpente vão sendo desmantelados por gruas e retroescavadoras. A partir desta misteriosa sequência é impossível não pensar em **To Vlemma Tou Odyssea** (*O Olhar de Ulisses*, 1995), de Theodoros Angelopoulos, aquele filme em que Harvey Keitel dava corpo a um cineasta exilado que regressa ao seu país de origem em busca de um filme perdido – “o primeiro filme. O primeiro olhar. Um olhar perdido, uma essência perdida”. A introdução das imagens da estátua de Lenine e o grande plano da sua mão vêm confirmar isso mesmo: uma mesma reflexão sobre a história e a memória a partir da exacerbação operática das ruínas do passado. As palavras de Keitel ecoam então na anedota da sequência de abertura e, de repente, percebe-se que a própria cinefilia se verga aos amuos do tempo. O passado é irrecuperável, como o é a experiência do ver – do ver pela primeira vez, do ver em conjunto, do ver através dos olhos do amante.

**Um Quarto na Cidade** põe em marcha uma perspetiva elegíaca sobre o passado, estabelecendo um paralelismo com o cinema. Até se podem rever os filmes, mas a experiência de os ter visto está irremediavelmente presa ao tempo, carregando a revisão o peso da perda. O que sobra é, então, aquilo que dos filmes fica nos espectadores, aquilo que é a desejada apropriação do olhar que se dá em cada visionamento. **Um Quarto na Cidade** é o filme da dupla que melhor esclarece essa relação de apropriação dos filmes (dos outros) através do olhar e aquele que evidencia um método de fixação desse gesto.

Ricardo Vieira Lisboa