CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
Cinema Experimental Português: O Cinema dos Artistas, Anos 60 e 70
Programa Luís Noronha da Costa – 1
10 de Novembro de 2025

CASA SOBRE CASA / 1972

Realização, fotografia e montagem: Luís Noronha da Costa / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 16mm, preto e branco, mudo / **Duração:** 3 minutos / Inédito comercialmente.

AS TRÊS GRAÇAS / 1972

Realização, **fotografia e montagem:** Luís Noronha da Costa / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 16mm, preto e branco, mudo / **Duração:** 3 minutos / Inédito comercialmente.

MANUELA / 1972

Realização, **argumento**, **fotografia** e **montagem:** Luís Noronha da Costa / **Interpretação:** Manuela de Freitas, Melim Teixeira, João Mota e elementos do grupo teatral "A Comuna" / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 16mm, preto e branco, mudo / **Duração:** 5 minutos / Inédito comercialmente.

A MENINA MARIA / 1972

Realização, **argumento**, **fotografia** e **montagem:** Luís Noronha da Costa / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 16mm, preto e branco, mudo / **Duração:** 17 minutos / Inédito comercialmente.

MURNAU / 1972

Realização, **argumento**, **fotografia** e **montagem:** Luís Noronha da Costa / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 16mm, preto e branco, mudo / **Duração:** 3 minutos / Inédito comercialmente.

KARL MARTIN / 1974

Realização, **argumento**, **fotografia** e **montagem:** Luís Noronha da Costa / **Textos**: Fragmento do discurso de Martin Heidegger, proferido a 1 de Junho de 1933 em Friburgo, em memória de Alberto Leo Schlageter, antigo estudante da Universidade daquela cidade, combatente alemão na I Guerra Mundial, lido em tradução francesa, por Mafalda Blanc; Fragmento (final) do **Manifesto do Partido Comunista** de Karl Marx e Friedrich Engels, lido em tradução italiana, por Luís Noronha da Costa / **Música:** Excerto da sinfonia nº 10 de Gustav Mahler / **Interpretação:** André Gomes / **Cópia:** CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, ampliada para 16mm de um original em super 8, cor / **Duração** (a 18 imagens por segundo)**:** 13 minutos / Inédito comercialmente.

PADRES / 1975

Realização, **argumento**, **fotografia** e **montagem:** Luís Noronha da Costa / **Música:** canções populares espanholas, em adaptações livres / **Interpretação:** André Gomes (Padre André), Rita Azevedo Gomes (Rita), Luís Vilaça (Padre Luís) / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, ampliada para 16mm de um original em super 8, cor / **Duração** (a 18 imagens por segundo)**:** 41 minutos / Inédito comercialmente.

filmes de LUÍS NORONHA DA COSTA

duração aproximada da projecção: 85 minutos

com as presenças de André Gomes, Rita Azevedo Gomes, Rita Noronha da Costa, Teresa Vilaça, António Caldeira Pires

---

Na sessão de hoje, além de exibirmos o filme **Padres**, mostraremos os primeiros trabalhos cinematográficos de Luís Noronha da Costa, datáveis de 1972-73.

1972 (embora ninguém jure pela exactidão da cronologia, nem o Autor) foi o ano em que Luís Noronha da Costa começou a filmar com **Casas** e **As Três Graças**. Entre elas, a primeira experiência a cores e sonora de Luís Noronha da Costa. Essa que o realizador denominou **"Coisas"**, com as comas como parte integrante do título. Ou seja, é uma sessão em que domina a componente experimental.

Sigo a ordem de passagem dos filmes excepto nos casos de **As Três Graças** e **"Coisas"** [que mostraremos noutra sessão, amanhã dia 11 de Novembro, às 21h30]

Casa sobre Casa que creio ser o primeiro filme de Luís Noronha da Costa, é o registo de uma experiência que consistiu na projecção da imagem filmada da fachada de um prédio (o prédio fronteiro à casa que Luís Noronha da Costa habitou no Campo Pequeno e que já vimos em vários filmes, nomeadamente na **Menina Maria**) sobre essa mesma fachada. A projecção foi feita do mesmo ponto que a filmagem, ou seja da janela do andar em que Luís Noronha da Costa vivia. Temos pois a busca da coincidência – ou do efeito de duplo – entre uma projecção e uma imagem fílmica. "Utilizar a câmara para apagar a câmara", na citação de Dreyer de que Luís Noronha da Costa tanto gosta. "A imagem da casa não se separa da casa da imagem".

Curiosamente, foi este filme que Luís Noronha da Costa deu a ver a Henri Langlois em 1973 e que tanto o fascinou, estando na base do convite de Langlois a Noronha da Costa para expor na Cinemateca Francesa, o que se "materializou" em 1975.

As Três Graças, mais ou menos contemporâneo, é uma experiência que tal como a vamos ver se limita a ser a **introdução** a uma experiência. Como pode verificar quem viu a totalidade da experiência na exposição de Belém [em 2004], há três momentos distintos nela. Primeiro – e é o que aqui veremos – um plano único enquadra três cabeças de Diana em gesso (cabeças que aparecerão depois noutros filmes de Luís Noronha). Segue-se um "zoom" aproximando progressivamente a cabeça do meio, até se fixar nela. Só que a cabeça era pintada a tinta fluorescente e colocada em frente ao plano projectado. Quando a projecção terminava, e a luz do projector se apagava, se a cabeça está lá (como sucede no CCB e não sucede aqui) esta fica iluminada no espaço escuro por algum tempo, até o efeito se desvanecer. Das Três Graças passamos a uma, ou em três movimentos–momentos há três graças, relevada aquela que captou a luz da projecção para além da própria luz e fica, incandescente, como o último fantasma dessa mesma projecção.
(…)

Correspondendo ao período áureo das suas experiências com a fotografia e com o cinema, é também o filme **Manuela**, originado pelo interesse de Luís Noronha pelas experiências teatrais do grupo "A Comuna".

Foi essa a génesis do filme **Manuela**, do nome da actriz Manuela de Freitas, membro fundador da "A Comuna". O grupo preparava então uma versão livre do **Auto da Alma** vicentino, que se veio a chamar **Para Onde Is?**. As velas e as luzes indirectas tinham um lugar importante na encenação e isso deu a Luís Noronha a ideia de juntar, aos corpos dos actores, velas e écrans para aproximar essa experiência dos seus trabalhos de pintor, à época. O grande écran translúcido que domina o filme deixando ver, ora o corpo de Manuela de Freitas segurando uma vela, ora a sombra (reflexo) desse corpo é a figura dominante no filme, variação sobre o reflexo, a desfocagem e a sombra. É um teatro de sombras para um cinema de reflexos, onde, cadencialmente, surgem os corpos, por sua vez reflexos de almas.

A preto e branco, mudo, os corpos são a única materialidade dele, não sendo por acaso que o filme – filme sobre o corpo e a alma de Manuela de Freitas – se chama **Manuela**.

Desobedecendo à ordem de exibição, passo agora para o pequeno filme intitulado **Murnau**. Nesse mesmo ano de 1972, abundam, na obra de Luís Noronha da Costa, impressões fotográficas em papel de textos colados sobre platex, com uso de tinta celulósica. Um desses quadros com o título do filme (e de que talvez os frequentadores da Cinemateca se recordem bem, pois que o incluímos na exposição "Cinema e Pintura", que esteve patente à época da inauguração deste nosso novo espaço) é um dos mais conseguidos. Sobre um texto de um crítico referido ao cineasta alemão, pende um fio com lâmpada, que ilumina o espaço em branco da folha de papel. Conhece-se a importância da luz na obra de Murnau, o mais "impressionista" dos "expressionistas". É essa fantomática luz que dá sentido ao quadro, donde se destacam expressões como "lorsque je suis assis" "et que je contemple la mer" "et que les vagues se brisent". É esse quadro que é filmado nesta obra, levando ao limite a sobreposição da imagem movente sobre a imagem fixa. A câmara aproxima-se de algumas palavras, reforçando o efeito de luz existente no quadro, "queimando" o papel e tornando-o ainda mais corpóreo e ainda mais mortal. **Murnau**, filme, é o fantasma de Murnau tela, prolongando até ao paroxismo o jogo de duplos e o jogo de espectros.

Em certo sentido, este filme tem as suas raízes em experiências que datam de **Casa sobre Casa**, o que é ainda mais visível no assombroso **A Menina Maria**. Em ambos os casos, projecções de imagens filmadas feitas do mesmo ponto da filmagem.

A Menina Maria foi o nome dado por Luís Noronha da Costa a uma vizinha do andar que habitou no Campo Pequeno, e que passava os dias à janela, olhando os vizinhos e quem passava, num voyeurismo obsessivo. Chamar-lhe menina, já é irónico, pois se trata de uma mulher de meia idade avançada, mas que aparentemente vive sozinha num rés-do-chão. Obcecado pelo tempo que a Menina passava à janela, Luís Noronha resolveu filmá-la do seu andar fronteiro. Assim, o filme é duplamente voyeur. A voyeuse não é só a personagem titular mas o cineasta, que, sem que ela se aperceba, a filma das janelas de sua casa. Nenhum deles vê nada de especial. Nada ficamos a saber da vida da menina Maria, como esta aparentemente, não bisbilhota o seu vizinho bisbilhoteiro. Mas é o absurdo desse tempo parado e perdido que dá ao filme a sua carga mais perturbante, tornando-nos também em voyeurs, tanto da menina Maria, como do que ela vê (ou não vê), como do que Luís Noronha filma. O filme não existiria sem a cumplicidade do nosso olhar, mas "a janela indiscreta" de Luís Noronha não vê nenhum crime nem nada de espectacular. Só uma mulher a ver. É uma experiência limite de tempo e de espaço, com o ponto culminante quando, entre os dois prédios, estaciona uma camioneta carregada de cervejas Sagres, que surrealisa a imagem e surrealisa o plano. E o filme só termina quando a Menina Maria se retira da janela e à imagem em movimento se sucede uma imagem fixa. Até que tudo desfoca e toda a visão se desvanece.

*

Karl Martin tira o título de Karl (de Marx) e de Martin (Heidegger). Os dois grandes vultos tutelares da filosofia e da teoria politica do Século XX unem-se no texto que combina o tão polémico discurso de Friburgo (que valeu a Heidegger a acusação de pro-nazi) e o não menos polémico Manifesto de Marx - Engels.

Mas só em segunda instância (e só por essa associação) o filme é político. A irrisão é uma vez mais a nota dominante, com Heidegger lido em francês e Marx em italiano.

O tema da vampirização, heterodoxíssimo atendendo aos textos fundidos, regressa, com André Gomes de cruz na testa e de dentes crescidos, uma vez mais.

O Busto de Diana (o busto que está na exposição de Belém a que veremos nas outras sessões como imagem recorrente de Luís Noronha) acompanha o texto de Heidegger. E voltam os lagos, os espelhos, os reflexos na água, os colares, as pérolas. Heidegger e Marx são os últimos reflexos (apagados com spray) dos grandes debates românticos e é o imaginário romântico que permite a conciliação (ou a inconciliação) entre os dois discursos opostos.
*
Padres começa com um plano fabuloso. Em vez dos ditos, vemos dois gatos, um preto e outro branco. Sem exagero se pode dizer que esses gatos são os primeiros "padres" do filme, lutando felinamente pela comida, um mais agressivo, outro mais passivo. É uma associação fulgurante, ao "sacralizar" os bichos e ao erotizá-los.

Findo esse longo plano-sequência (em que toda a atenção é pouca para os pequenos pormenores e para a mudança de posições relativas) passa-se aos Padres propriamente ditos. Um (André Gomes) é gordo e extrovertido, com todos os sinais exteriores de padre lúbrico e "bon vivant". O outro (Luís Vilaça), mais seco de carne e de gestos, é mais contidamente perverso. Entre eles, a mulher (Rita Azevedo Gomes) é um misto de "cocotte" e mulher fatal, muito pintada, véu de rendas a cobrir parte do rosto, com um vestido de chiffon com camélias estampadas e sapatos de salto muito alto. Enquanto uma canção espanhola (donde sobressaem as palavras **amor** e **rumor**) é desafinadamente cantada pelos clérigos (improvisando largamente sobre a sua letra), é visível que a luta pela comida passou à luta pelo sexo e que o que está em jogo é um "ménage à trois" (há mesmo um plano em que os dois se lançam sobre o corpo da mulher) com os padres a representarem tudo, menos a pobreza, a castidade, e a obediência.

Ela é a única que nunca fala, mas permanentemente atiça o desejo sexual dos dois padres. Estes desdobram-se entre o jogo erótico e o jogo sacerdotal (ladainhas, orações, paródias de confissões), em que a confessanda é sempre a mulher.

Durante parte do filme este jogo passa-se em casa (a casa dos gatos) relevando a parede muito branca, as luzes dos candeeiros de petróleo (o tema das fontes de luz de pinturas de Luís Noronha). Depois, os três saem para a praia (Guincho) e o jogo erótico torna-se mais livre. Ela atira às ondas um tronco de árvore seco (a sua "flor da virgindade"), enquanto a simbologia é cada vez mais explícita, embora jamais ostensiva.

Repare-se no grande plano fabuloso de Rita Azevedo Gomes com o grande colar de pérolas ou nos dois fundidos no espelho. E o papel do espelho é outra recorrência de temas na pintura de Luís Noronha, recapitulando todas "as mulheres ao espelho" da história da pintura, numa época em que Luís Noronha tanto variou (e desfocou) grandes quadros clássicos.

Repare-se igualmente no plano do automóvel em que seguem os três e no uso da retro-projecção. " O mar rebola na areia / ninguém sabe o que ele diz". As ondas, o azul reenviam sempre à pintura como à pintura reenvia o mais belo grande plano do filme em que vemos a boca, os olhos, e os cabelos de Rita. Os padres "uivam" como cães em cio e o festim das imagens acompanha o festim dos corpos, sempre na elipse e na insinuação.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto adaptado a partir de “folhas” escritas por João Bénard da Costa para acompanhamento da projecção destes filmes no Ciclo “Noronha da Costa Revisitado”, que foram exibidos em sessões com alinhamentos distintos desta, em Janeiro de 2004, data da primeira exibição das versões restauradas.