

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O DOCLISBOA:
LINO BROCKA – MATEM O ARTISTA NACIONAL
16 e 19 de outubro de 2026

INSIANG / 1976
(Insiang - O Lírio de Manila)

Um filme de Lino Brocka

Realização: Lino Brocka / Argumento: Mario O'Hara e Lamberto Antonio / Direcção de Fotografia: Conrado Baltasar / Música Original: Minda Azarcon / Decoração: Juan Manuel e Bert Miranda / Som: Rudy Baldovino / Montagem: Augusto Salvador / Interpretação: Hilda Koronel (Insiang), Mona Lisa (Tonya), Rez Cortez (Bebot), Marlon Ramirez (Nanding), Ruel Vernal (Nado), Nina Lorenzo (Ludy), Melly Mallari, Carpi Asturias, etc.

Produção: Cinemanila / Produtor: Ruby Tiong Tan / Cópia: DCP, colorida, falada em filipino com legendas em inglês e eletrónicas em português / Duração: 94 minutos / Estreia em Portugal: Quarteto, a 28 de Setembro de 1984.

Sessão de dia 16 com apresentação

Insiang, rodado a seguir a **Manila in the Claws of Light** (1975), forma com este título e com **Jaguar** (1979) o trio de filmes mais célebre dos anos 1970 de Lino Brocka, e os que mais fizeram pela sua projecção internacional – pormenor atestado pela passagem de **Insiang** por Cannes, na primeira vez em que um filme filipino integrou a selecção oficial daquele festival.

Insiang começa por uma série de planos que nos introduzem às ruas e ambientes – de extrema pobreza – de Tondo, uma localidade da periferia de Manila. Mais do que apenas “establishing shots” que apresentam o cenário da narrativa, estão eivados de uma potência documental em estado bruto (ou que procura, justamente, a brutalidade do documento) que imediatamente lança o signo do filme: como outros filmes de Lino Brocka, **Insiang** joga-se como uma das derradeiras ramificações da lição neo-realista, para usar terminologia histórica e, eventualmente, demasiado euro-cêntrica. Não demora muito, em todo o caso, para que essas imagens adquiram uma componente simbólica, nos planos do matadouro e dos porcos esventrados: **Insiang** é um filme passado no meio da máxima violência e da máxima porcaria, e esse é o ponto de confluência entre o seu “simbolismo” e a sua “matéria”.

Até, de maneira fulcral, em termos de moral ou de moralidade. Como se fosse “natural”, as relações entre as personagens – sobretudo entre a filha Insiang e a mãe Tonya, mas incluindo os namorados e amantes – são marcadas pela traição, pelo abuso, pela violação, numa espécie de círculo incandescente que abre as portas do melodrama, afinal a “linguagem” que Brocka ergue sobre a sua superfície neo-realista. De resto, essa

“incandescência” vem, em grande parte, e como em vários filmes de Fassbinder (que **Insiang** muito faz lembrar, sem que isso signifique necessariamente que se possa falar de uma “influência”) da impossibilidade de distinguir claramente entre as raízes do drama pessoal e as raízes – que estão por todo o lado – do drama social. É nessa fusão, mais uma vez confluência entre “símbolo” e “matéria”, que o filme encontra o seu devastador poder enquanto retrato sociológico e, conseqüentemente, político.

Há, na personagem de Insiang, uma espécie de “santidade” na forma quase apática como se submete às traições e aos maus tratos, dos homens como da mãe. Hilda Koronel (Insiang) atravessa o filme – até determinado ponto da sua duração – com uma impassibilidade estóica e, ao mesmo tempo, misteriosa, imperscrutável. Pensamos várias vezes num filme que está nos antípodas deste (e também, já agora, nos antípodas de Fassbinder), um filme de Robert Bresson que aqui poderíamos glosar como “Au Hasard, Insiang”.

Mas não se trata apenas de uma história de vitimização, nem de exposição miserabilista de um determinado ambiente social. O mistério de Insiang está também no volte-face que se opera, sobretudo a partir do terço final, no olhar que o espectador tem sobre ela, mesmo que o seu rosto, a sua impassibilidade e imperscrutabilidade, objectivamente não mudem ou mudem pouco. Como numa história de vingança, Insiang chama a si a revolta contra o comportamento abusador e dominador da mãe – e se o filme tem sido relido em tempos recentes, a uma luz feminista (que faz sentido), convém lembrar que a “nêmesis” de Insiang, mais do que os homens, é a própria mãe, o que traz um olhar mais complexo, e sobretudo mais desesperado, à observação que o filme faz do universo feminino, dos estatutos e dos papéis das mulheres.

É por isso que, retomando expressão usada anteriormente, o “círculo” é a figura crucial do filme. E, nos planos finais, os campos/contracampo de Insiang e da mãe assinalam menos uma “vingança” ou uma “vitória” do que um fechamento desesperado – é possível que Insiang veja, no rosto da mãe, o seu próprio futuro, é possível que Insiang se *torne* na sua mãe. E daqui, como é próprio dos círculos, não se sai.

Luís Miguel Oliveira