

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? – FUTURO
22 DE JULHO DE 2024

ENTRECAMPOS / 2012

Um filme de JOÃO ROSAS

Realização e argumento: João Rosas / *Direção de fotografia:* João Pedro Plácido / *Som:* Edgar Medina / *Direção artística:* Bruno Duarte, Cypress Cook / *Montagem:* Telmo Churro, João Rosas / *Montagem e mistura de som:* Tiago Matos / *Colorista:* Paulo Américo / *Interpretação:* Francisca Alarcão (Mariana), João Simões (Pai), Francisco Melo (Nicolau), Miguel Carmo (Simão), Joana Cunha Ferreira (Professora).

Produção: Luís Urbano, Sandro Aguilar (O Som e a Fúria) / *Direção de produção:* Joana Cunha Ferreira / *Coordenação de produção:* Cristina Almeida / *Cópia:* DCP, cor, falada em português / *Duração:* 33 minutos / *Estreia mundial:* julho, Curtas Vila do Conde 2012 / *Primeira passagem na Cinemateca:* 19 de dezembro de 2012 (Ante-estreia)

MARIA DO MAR / 2015

Um filme de JOÃO ROSAS

Realização e argumento: João Rosas / *Direção de fotografia:* Paulo Menezes / *Som:* António Pedro Figueiredo / *Direção artística:* Nádía Henriques, Maria Ribeiro / *Montagem:* Luís Miguel Correia, João Rosas / *Montagem e mistura de som:* Tiago Matos / *Colorista:* Andreia Bertini / *Assistente de realização e casting:* Jorge Cramez / *Anotação:* André Silva Santos / *Interpretação:* Francisco Melo (Nicolau), Miguel Carmo (Simão), Mariana Galvão (Maria do Mar), Paola Giuffrida (Giulia), André G. Pinto (Pedro), Maria Canelhas (Teresa), Luís Araújo (Filipe), Miguel Plantier (Gremlin), Casimiro M. Anastácio (Capitão), Miguel Simão (Avô).

Produção: Luís Urbano, Sandro Aguilar (O Som e a Fúria), João Matos (Terratrema) / *Produção executiva:* Susana Nobre / *Direção de produção:* Bárbara Valentina / *Cópia:* DCP, cor, falada em português / *Duração:* 35 minutos / *Estreia mundial:* julho, Curtas Vila do Conde 2015 / *Primeira passagem na Cinemateca:* 15 de setembro de 2015 (Ante-estreia)

CATAVENTO / 2020

Um filme de JOÃO ROSAS

Realização e argumento: João Rosas / *Direção de fotografia:* Paulo Menezes / *Direção artística e guarda-roupa:* Susana Nobre / *Som:* Paulo Cerveira / *Montagem:* Luís Miguel Correia / *Montagem e mistura de som:* Hugo Leitão / *Assistente de realização e casting:* André Silva Santos / *Anotação:* Jorge Cramez / *Interpretação:* Francisco Melo (Nicolau), Francisca Alarcão (Mariana), Rita Poças (Carlota), Simão Márcia (Vasco), Beatriz Forjaz (Constança), Margarida Dias (Margarida), Miguel Carmo (Simão), Ana Raquel Manique

Produção: João Matos (Terratrema) / *Cópia:* DCP, cor, falada em português / *Duração:* 40 minutos / *Estreia mundial:* julho, Curtas Vila do Conde 2020 / *Primeira passagem na Cinemateca:* 21 de dezembro de 2020 (O Dia Mais Curto)

A sessão tem lugar na Esplanada e contará com a presença do realizador.

Parecendo que não, o cinema português é mais rico em trilogias do que se poderia supor. Recorde-se a mais famosa, a trilogia de João de Deus – **Recordações da Casa Amarela** (1989), **A Comédia de Deus** (1995) e **As Bodas de Deus** (1999) –, ou a mais internacional, a trilogia "Cartas das Fontainhas" – **Ossos** (1997), **No Quarto de Vanda** (2000) e **Juventude em Marcha** (2006) –, ou ainda os filmes em três partes, a trilogia d'**As Mil e Uma Noites** (2015), de Miguel Gomes, e a trilogia **Pathos Ethos Logos** (2021), de Joaquim Pinto e Nuno Leonel.

No campo do documentário, há vários outros exemplos, desde Ricardo Costa com **Mau Tempo, Marés e Mudanças** (1976) até à trilogia transmontana de João Botelho – **A Terra Antes do Céu** (2007), **Para que este Mundo Não Acabe!** (2009) e **Anquanto La Lhégua Fur Cantada** (2012). No âmbito do dito “cinema popular” surgiram, recentemente, a trilogia **Balas e Bolinhos** (2001-2012) e a trilogia das “novas comédias à portuguesa” com os *remakes* contemporâneos das comédias dos anos 1950. E se se quiser entrar em especulações, é possível ainda pensar na “trilogia da pobreza” escondida na obra de Manoel de Oliveira – que liga **Aniki-Bóbó** (1942), **A Caixa** (1994) e **O Gebo e a Sombra** (2012); segundo o próprio, o segundo filme pode ser entendido como um regresso às personagens do primeiro na meia idade, e o último o retrato da sua velhice –, ou ainda na “trilogia do mar” do início da filmografia de Leitão de Barros – **Nazaré, Praia de Pescadores** (1929), **Maria do Mar** (1930) e **Ala-Arriba!** (1942).

A geração curtas (ou a geração que se lhe seguiu) veio acentuar mais ainda esse esquema e, de súbito, encontramos a informal “trilogia do cárcere” no início da obra de João Salaviza – **Arena** (2009), **Cerro Negro** (2012) e **Rafa** (2012) –, a temática “trilogia da infância” de Regina Pessoa – **A Noite** (1999), **História Trágica com Final Feliz** (2005) e **Kali, o Pequeno Vampiro** (2012) –, a intertextual “trilogia do bairro” de Pedro Pinho, Filipa Reis e João Miller Guerra – **Bela Vista** (2012), **Cama de Gato** (2012) e **Um fim do mundo** (2013) – ou ainda a documental “trilogia do Tio Rui” de Mário Macedo – **Tio Rui** (2011), **Maria Sem Pecado** (2016) e **A Volta da Revolta** (2018). Hoje apresenta-se aquela que se pode intitular como a “trilogia do crescimento” de João Rosas.

Ao longo de quase uma década, o realizador acompanhou o crescimento de Francisco Melo, através da personagem de Nicolau. Conhecemo-lo em **Entrecampos** com 11 anos, reencontramo-lo com 14 em **Maria do Mar** (estou em crer que não se trata de uma coincidência que o título do segundo filme da trilogia de Rosas seja o mesmo do segundo filme da referida trilogia de Leitão de Barros) e despedimo-nos dele ao 19 com **Catavento**. Poder-se-ia chamar, como a trilogia de novelas escritas por Tolstói entre os 23 e os 28 anos, *Infância, Adolescência e Juventude*, e os paralelismo com o livro do escritor russo são mais profundos do que a mera cronologia do crescimento, já que do mesmo modo, Rosas transforma a ficção de Nicolau numa espécie de autorretrato – em particular um autorretrato urbano que revela a sua ambivalente relação com a cidade de Lisboa.

Entrecampos passa-se no bairro de Carnide (onde o realizador cresceu) e o homónimo bairro de Entrecampos (para onde se mudou quando regressou de Londres) – é o filme no qual se expressa a desilusão com a cidade onde se cresceu e à qual se retorna, e, por isso mesmo, se envereda pela nostalgia infantil como forma de resguardo. **Maria do Mar** é o filme da negação da cidade, é o filme das férias de Verão entre o campo e a praia (a Nazaré de Leitão de Barros assombrada pelo fantasma de um avô arquivista e professor de cinema!). Já **Catavento** é um filme de circulação, entre a Graça (o bairro para onde Rosas se muda depois de Entrecampos) e o Estoril – é o filme da liberdade de movimento, da maioridade, dos transportes públicos, dos amores à distância, da aventura urbana.

Se a “trilogia do crescimento” se estende por oito anos, entre 2012 e 2020, a história da sua produção (os seus ecos e recuos) remontam a 2008 e prolongam-se até 2022. Citando o realizador, a partir da ‘folha’ que escreveu aquando da primeira passagem de **Entrecampos** na Cinemateca, em 2012, “Corria o ano de 2008 quando fui obrigado a fazer um filme. (...) Um prazo é um prazo, sobretudo em Inglaterra, onde na altura eu era aluno da London Film School. (...) Deram-me três mil e tal euros para a mão e um ano para o entregar. Pus-me a escrever uma ideia nascida de uma história que um amigo me contara um dia. (...) O que mais me interessava na sua história e o que ainda hoje me fascina em tantos dos meus filmes preferidos: o espaço urbano e o universo infantil. O amigo que me contou a história chamava-se Edgar [Medina] e à ideia chamei-lhe **Entrecampos**. Tentei arranjar mais dinheiro para tornar a ideia numa curta-metragem, e perante o falhanço de tais demandas tive de mudar de plano, pois o orçamento da escola não me chegava para fazer o filme que eu tinha na cabeça.”

Dessa frustração nasceu um outro filme, um documentário ensaístico de produção artesanal intitulado **Birth of a City** (2009) onde o realizador faz um retrato, em formato de diário, do processo de gentrificação da cidade de Londres. No entanto, esse despertar das preocupações sobre arquitetura e urbanismo tornar-se-ia no subtexto da “trilogia do crescimento” e culminaria no filme-espelho **A Morte de uma Cidade** (2022), novo regresso à prática documental de cariz diarístico que funciona, simultaneamente, como reverso da trilogia e complemento de **Birth of a City** (a começar pelo título). Aliás, numa entrevista de 2012, aquando da passagem de **Entrecampos** pelo festival Curtas Vila do Conde, o realizador explicou ao crítico Jorge Mourinha, “Não tinha jeito para desenhar, senão gostava de ter ido para arquitetura ou urbanismo; sempre me interessou a questão de como as cidades se constroem e evoluem. Para mim é natural querer fixar e criar a memória dos sítios onde vivo. Porque vou gostar de os ver daqui a 30 anos, mas não numa nostalgia do género ‘antes é que era bom’. É normal que as cidades mudem. (...) [Porém], com a crise [financeira de 2008], com a nossa ausência de espaço público, as pessoas foram expulsas da cidade. Entrecampos é um bairro que não é um bairro, ao fim de semana e à noite está tudo vazio, não há um café, um sítio para comprar tabaco. A mudança é saudável, mas faz falta vida de bairro.” Eis, em poucas linhas, a semente do que viria a ser a reflexão de **A Morte de uma Cidade**, um filme que começa precisamente por recuperar as primeiras imagens que o realizador filma de Lisboa quando se muda para o bairro da Graça em 2012.

Ou seja, mais do que uma trilogia, os três filmes que acompanham o crescimento de Francisco Melo/Nicolau estão “entalados” por uma dupla comunicante – *Birth/Morte de uma cidade* – transformando-se os cinco filmes num todo multifacetado sobre a cidade e a passagem do tempo. Em entrevista à programadora Joana Sousa do DocLisboa, onde o último filme estreou, o realizador esclareceu, “tornar as cidades que filmei em personagens foi exatamente o que tentei fazer desde o início. Não exagero, aliás, se disser que filmar cidades foi a razão que me levou a querer fazer filmes. Há um momento no **Caro diário** [1993], do Nanni Moretti, em que ele diz que era capaz de fazer um filme apenas com fachadas de prédios. Eu tinha 13 anos quando vi o filme e não pensava sequer em fazer cinema, mas essa frase ficou-me como uma espécie de mantra ao longo dos anos, ao ponto de sentir por vezes que é a cidade que me sussurra as ideias enquanto caminho”.

No entanto, se dizia que há, nestes cinco filmes, um todo multifacetado, isso não invalida que **Morte de uma Cidade** (como já o era, em parte, **Birth**) seja o reverso da trilogia. Há, nestes prefácio e posfácio documentais, uma qualidade dialética que é da ordem do conceptual. Não só porque os dois filmes são explicitamente reflexivos – recorrem de forma sistemática à narração; uma narração que mais do que comentar as imagens, as interroga e coloca em relação com outras imagens (ausentes) – mas porque neles se opera um trabalho de questionamento do próprio gesto de observação (e das suas limitações). Posto doutro modo, **A Morte de uma Cidade** constitui-se como o perfeito negativo da trilogia, na medida em que decalca os mesmos temas e preocupações sobre a cidade de Lisboa, mas fá-lo segundo um ponto de vista diametralmente oposto (ponto de vista formal, ponto de vista político e social).

Filmado pelo próprio João Rosas (com a câmara que comprou com a desculpa de documentar o crescimento – ! – do filho recém-nascido), trata-se de um documentário observacional onde o realizador acompanha a demolição e reconstrução de um prédio na Rua da Rosa (no Bairro Alto – a partir de 2016 Rosas muda-se para o Chiado), onde a câmara e o próprio vão tentando estabelecer relações de intimidade com os vários trabalhadores da construção civil que por ali vão passando ao longo dos meses. Se é possível afirmar que o gosto pelo retrato prossegue (e mais que isso, o desejo de acompanhar e a curiosidade de conhecer), os filmes e as personagens não podiam ser mais distantes. Onde na trilogia tudo é elegância e naturalismo (a câmara de Rosas desliza em *travelings* delicados ou deixa-se estar, em plano aberto, observando a coreografia do quotidiano), em **Morte** impera a câmara à mão, os olhares para a objetiva e as conversas com o realizador, fora de campo.

Mais que isso, onde a trilogia retrata uma geração aburguesada de lisboetas de classe média atormentados pelo seu próprio tédio, **Morte** entrega-se aos outros, aqueles que “fazem Lisboa”, mas que não “vivem Lisboa”: os emigrantes, os sem-papéis, os não-brancos, os precários, os explorados, os exaustos...

Claro que esta oposição é algo simplista. Há vários aspectos que ligam a trilogia à sua antecâmara documental (além das temáticas da arquitetura e urbanismo). A primeira, uma certa entrega ao romantismo. Se é certo que um dos trabalhadores das obras afirma “sou um romântico, mas nem toda a gente se dá ao luxo de ser romântico neste mundo”, é também certo que o olhar de Rosas procura nas suas personagens (ficcionais ou documentais – há diferença?) a centelha desse sentimento de revelação dos outros em nós. Acompanhando o crescimento de Francisco Melo/Nicolau ao longo de dez anos ou acompanhando a vida dos pedreiros que conheceu na Rua da Rosa ao longo de um ano, o cinema de Rosas faz-se do caminhar juntos, do seguir lado-a-lado – “Fazer cinema sempre foi para mim uma forma de me relacionar com as pessoas e com os lugares que me intrigam e fascinam”.

Muito embora pertençam a classes sociais diferentes (diametralmente opostas, poder-se-ia dizer) e os seus dilemas sejam muito diferentes (Nicolau não sabe o que há de fazer da vida – daí o “catavento” – e deixa-se levar pelos seus desejos despreocupados; já os dilemas dos pedreiros e ajudantes têm que ver com as condições básicas de vida e de bem-estar), é possível afirmar que Rosas procura em ambos a força de uma presença. Daí resulta o segundo aspecto de ligação: uma atenção muito particular ao movimento dos corpos, às suas coreografias não encenadas, aos gestos do trabalho e do descanso. Em **Morte**, o comentário *off* do realizador denuncia – em parte – o seu trabalho de investigação académica no projeto *Works – o trabalho no ecrã* (ISCTE), onde Rosas (juntamente com Luísa Veloso, Frederic Vidal entre outros) organizou um levantamento analítico dos modos como o trabalho foi sendo representado no cinema português ao longo das décadas (projeto esse que deu origem a um livro e a um ciclo de filmes, exibidos aqui na Cinemateca em 2015). Já na trilogia, essa atenção é mais evidente nos tomos finais, em particular no último. Aliás, na ‘folha’ escrita aquando da primeira passagem de **Catavento** na Cinemateca, Rosas esclareceu, “O meu interesse continuado por este universo de personagens vem não só da duração do arco narrativo em que estão inseridas, mas também do facto de estarem intransigentemente ancoradas no real, no concreto, no físico, na maneira de falar, no olhar entre elas e na relação entre os seus corpos dentro do mesmo enquadramento.”

A distensão no tempo, a continuidade das figuras, o regresso episódico e o desejo de acompanhamento são, afinal, os eixos definidores desta série de filmes de João Rosas (a que se junta a já referida dimensão estrutural que dá ao conjunto uma qualidade quase conceptual). Porém, com tudo isto, ficou por referir um pormenor que não é de somenos. **Entrecampos** é protagonizado por Mariana, interpretada por Francisca Alarcão (filha da realizadora Catarina Mourão), personagem que regressa, já adulta, em **Catavento**, como figura secundária. Só que, mais do que isso, Francisca Alarcão regressa àquela rodagem já como aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde estudava quando fez o filme. Não por acaso, no seu filme de final de curso, **Fiquei na Praia** (2021), a personagem do pai é interpretada por... João Rosas. Assim, uma outra “trilogia” intergeracional se estabelece: João Rosas chama “avô” a José Manuel Costa (aliás, Miguel Simão/Michel Simon) e Francisca Alarcão chama “pai” a João Rosas. E assim se forma uma improvável cadeia de transmissão – aquilo a que se poderá chamar uma *cinefilia de familiaridades*.

Ricardo Vieira Lisboa