

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

MONIQUE RUTLER – “ISTO VAI MUDAR!” / ELAS FAZEM CINEMA – MOSTRA DE CINEMA FEITO POR MULHERES EM PORTUGAL (EM COLABORAÇÃO COM A MUTIM)

18 de setembro de 2024

## CÃES QUE LADRAM AOS PÁSSAROS / 2019

um filme de Leonor Teles

*Realização:* Leonor Teles / *Argumento:* Leonor Teles, Francisco Mira Godinho e a família Gil / *Direção de fotografia:* Leonor Teles / *Assistentes de imagem:* Mafalda Fresco, Frederico Gomes / *Colorista:* Andreia Bertini / *Música:* Sensible Soccers (“Hernani”, 2018; “AFG”, 2014) / *Som:* Rafael Gonçalves Cardoso e Pedro Anacleto / *Montagem de som:* Joana Niza Braga / *Mistura de som:* Branko Neskov / *Montagem:* Leonor Teles / *Consultor de montagem:* João Braz / *Interpretação:* Vicente Gil, Salvador Gil, Maria Gil, Mariana Gil, António Gil.

*Produtora:* Leonor Teles / *Coprodutores:* Uma Pedra no Sapato (Filipa Reis, João Miller Guerra) / *Apoio:* Programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto, ICA (Apoio à Finalização), Fundação Calouste Gulbenkian / *Produção:* Francisco Mira Godinho, Joana Galhardas / *Assistentes de produção:* Salvador Gil, Mariana Silva Costa, Catarina Pitrez, Vasco Costa, António Gil, Raquel Rolim Batista / *Coordenação de pós-produção:* Daniela Soares, Patrícia Faria, Catarina Lino / *Tradução:* Francisco Mira Godinho, Frederico Bertolazzi / *Estúdio de misturas:* Loudness Films / *Correção de cor e DCP:* Walla Collective / *Laboratório:* Cinelab Romania / *Cópia:* DCP (rodado em Super16), colorida, falada em português / *Duração:* 21 minutos / *Estreia mundial:* 8 de setembro de 2019, Festival de Cinema de Veneza (Competição de Curtas-Metragens Orizzonti) / *Estreia nacional:* novembro de 2019, Festival Porto/Post/Doc / *Estreia comercial:* 9 de julho de 2020, no programa conjunto “Três Realizadoras Portuguesas” / *Primeira exibição na Cinemateca.*

**Com a presença de Mariana Liz (MUTIM) e Leonor Teles.**

**Cães que Ladram aos Pássaros** é apresentado com **Jogo de Mão**, de Monique Rutler (“folha” distribuída em separado).

---

Leonor Teles é, de longe, a mais prolífica realizadora da sua geração. O seu filme de escola, **Rhoma Acans** (2013), foi selecionado como representante português na competição do mais importante festival de curtas-metragens da Europa, Clermont-Ferrand; o seu primeiro filme fora da escola, **Balada de um Batráquio** (2016), recebeu o prémio máximo do Festival de Berlim, o Urso de Ouro, sendo Leonor Teles a mais jovem cineasta a alguma vez ter recebido tal galardão; a sua primeira longa-metragem, **Terra Franca** (2018), recebeu o prémio de distribuição francesa no festival Cinéma du Réel; o presente **Cães que Ladram aos Pássaros** (2019) esteve em mais de 65 festivais por todo o mundo (a começar pelo Festival de Veneza); e a sua primeira longa-metragem de ficção, **Baan** (2023), integrou a competição oficial do festival de Locarno e venceu o prémio principal do festival de Reykjavik. Tudo isto até aos trinta anos – e enquanto trabalha como diretora de fotografia com realizadores como Pedro Cabeleira (seu colega na ESTC), Ágata Pinho e, mais recentemente, João Canijo.

Se o percurso de afirmação autoral da realizadora no contexto da produção nacional e da difusão internacional é mais do que meritório, importa igualmente entender a evolução do seu trabalho em termos estéticos e narrativos. Se **Rhoma Acans** se impunha como um autorretrato espelhado (ver no Outro – na Outra – uma possibilidade de si) e **Balada de um Batráquio** desenvolvia esse mesmo posicionamento híbrido, fundindo temas (e imagens) autobiográficos com mitologias familiares através de uma *performatividade punk*, já **Terra Franca** impunha um outro ritmo e uma outra distanciação. Desligado do registo pessoal, o documentário partia de uma postura observacional para, paulatinamente, construir uma “ficção do real” – a duração da rodagem e a remontagem constante permitiram transformar a vida familiar de um pescador da Vila Franca de Xira numa espécie de *western* ribeirinho. Já **Baan** regressa à dimensão (auto)retratista dos primeiros filmes, mas agora envernizada pela projeção ficcional e pela própria cinefilia.

Feito este pequeno périplo pela filmografia de Leonor Teles, eis-nos chegados – finalmente – a **Cães que Ladram aos Pássaros**. O filme foi desenvolvido a partir de uma proposta da Câmara Municipal do Porto, no âmbito do programa Cultura em Expansão, programa esse que já produzira **Russa** (2018), de

João Salaviza e Ricardo Alves Jr., e **Ubi Sunt** (2016), de Salomé Lamas. Os preceitos deste convite foram simples: produzir um retrato da cidade do Porto integrando personagens e histórias locais. Se Salaviza-Alves Jr. abordaram o drama das Torres do Aleixo (espectro que assombra igualmente a família protagonista do filme de Leonor Teles – Vicente Gil vê, de relance, a enésima exibição televisiva da demolição de uma das torres) e Lamas trabalhou com jovens do Centro Educativo de Santo António para elaborar um filme-*performance* sobre as memórias dos lugares que vão sendo abandonados, Teles parece ter feito a síntese dessas duas possibilidades. **Cães que Ladram aos Pássaros** é, simultaneamente, um retrato de uma expulsão (já não das habitações sociais do bairro do Aleixo, mas de uma casa alugada no contexto da especulação imobiliária que afeta as grandes cidades portuguesas) e é igualmente um filme que convida um grupo de pessoas (neste caso, a família Gil) a encenarem uma representação de si como forma de expiação.

De facto, **Cães** foi escrito com a família Gil e são eles os protagonistas do filme. No entanto, a fronteira entre facto e ficção é trabalhada a partir de um jogo de representações que se inspira na vida para produzir, a partir dela, uma imagem sintética e operativa. Eles são eles, mas são também algo mais: personagens. A forma subtil como a ficção infeta as vivências da família Gil corresponde a uma intensificação daquilo que estava já latente em **Terra Franca**. E Leonor Teles sublinha esse processo de reconhecimento distanciado através de pequenas soluções narrativas que denunciam a própria encenação.

A primeira dessas “soluções” encontra-se logo na abertura do filme, com a narração em *off* onde se ouve a definição (segundo a Wikipédia) do fenómeno da gentrificação – como quem afirma, este filme é sobre um conjunto de pessoas particulares cujas vidas são engolidas por processos globais, isto é, não é possível falar dos processos globais sem avaliar as suas consequências particulares. Outra “solução” reconhece-se no tom e na invisibilidade da câmara que assume a dimensão ficcional da abordagem. Uma terceira “solução” identifica-se no modo como Teles atira para o fora de campo a figura do senhorio, transformando-o numa entidade sem rosto, opressiva e totalitária – naquela que é simultaneamente a mais perturbadora e divertida sequência do filme. Há ainda a forma como Teles trata a fotogenia do protagonista: à realizador interessa, mais do que qualquer outra coisa, o helénico rosto de Vicente Gil, os seus dourados caracóis em cacho, o quadrado do seu maxilar, os olhos claros e sempre semiabertos; é em grande medida através desta saída hedonista que Teles escapa às armadilhas do realismo social em que o filme facilmente poderia cair, abrindo as personagens e a narrativa a uma atmosfera quási-onírica.

Porém, de todas estas estratégias dramáticas, aquela que se impõe de forma mais surpreendente (e que produz um efeito mais violento de distanciamento dos mecanismos da identificação entre pessoas e personagens) é a noção de “interrupção”. Leonor Teles parte do elemento que espoleta a ação – o despejo da casa, a procura de uma nova habitação – e entende a interrupção tanto como situação dramática, mas também como solução formal. Repare-se na sequência no café com a implosão da Torre do Aleixo a fechar o pedido interminável dos turistas, na sequência do bar em que, de súbito, se inicia uma zaragata que conclui a cena ou – inevitável – no desenlace do filme, onde a melodia atmosférica dos Sensible Soccers (aliada à viagem de bicicleta “alada” pela zona ribeirinha do Porto) se interrompe com a queda violenta do protagonista no chão.

Fechar assim o filme, com este “estardalhaço”, o desenlace ganha contornos de metáfora: aquela queda reflete o desalento daqueles que ficam sem casa (sem chão). No entanto, Leonor Teles acrescenta um riso – algo desesperado – que se pode confundir com um choro. Essa reação, algo ambígua, faz lembrar o grito final da **Princesa Yang Kwei Fei** (1955, Kenji Mizoguchi) e a sua “resposta lusa”, o riso final de **Mudar de Vida** (1966, Paulo Rocha). Uma vez no chão, ris-te ou choras?

Ricardo Vieira Lisboa