

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

6 e 24 de outubro de 2025

LE SANG DES BÊTES / 1949

Um filme de GEORGES FRANJU

Realização e argumento: Georges Franju / *Comentário:* Jean Painlevé, dito por Nicole Admiral e Georges Hubert / *Direção de fotografia:* Marcel Fradetal / *Música original:* Joseph Kosma / *Assistente de realização e Montagem:* André Joseph / *Com:* Alfred Macquart, Maurice Griselle, André Brunier, Henri Fournel / *Produção:* Forces et voix de France (França, 1949) / *Produtor:* Paul Legros / *Cópia:* DCP da Cinemateca Francesa (a partir da digitalização de suportes em 35mm), preto e branco, falado em francês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 22 minutos / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 28 de junho de 1982, ciclo "Géros Franju".

POTEMKIN STEPS / 2019

Um filme de JOÃO PEDRO RODRIGUES

Realização, argumento e fotografia: João Pedro Rodrigues / *Som:* Nuno Carvalho / *Montagem:* Mariana Gaivão / *Produção:* Filmes Fantasma (Portugal, EUA, 2019) / *Cópia:* DCP, colorida, sem diálogos / *Duração:* 3 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

VESTIDA DE AZUL / 1983

Um filme de ANTONIO GIMÉNEZ-RICO

Realização, argumento: Antonio Giménez-Rico / *Direção de fotografia:* Avelino Carla, Antonio Escamilla, Teo Escamilla, Miguel Icaza, Alfredo Mayo, Santiago Zuazo / *Som:* Carlos Faruolo, Bernardo Menz / *Misturas:* Enrique Molinero / *Montagem:* José Antonio Rojo, Enrique Serrano / *Com:* Lorenzo Arana Orellano (mudará de nome para Loren Arana Arellano), Renée Amor Fernandez, Jose Antonio Sanchez Sanchez (mudará de nome para Nacha María Sánchez Sánchez), Francisco Perez de los Cobos Avila (mudará de nome para Eva Pérez de los Cobos Ávila), Juan Muñoz Santiago (mudará de nome para Tamara Muñoz Santiago), Jose Ruiz Orejon Casado (mudará de nome para Josette Ruiz-Orejón Casado), Arturo González, Javier Burgos (médico), Carlos Picasa (médico), Pedro Basanta (cliente) / *Produção:* Serva Films (Espanha, 1983) / *Produtor:* Monica Del Bosco-Loew, Bernardo Fernández, Baltasar Sanrigoberto / *Cópia:* DCP da Mercury Films, cor, falada em castelhano e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 96 minutos / *Estreia:* outubro de 1983, Festival de Cinema de Chicago / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

LE SANG DES BÊTES

Le Sang des bêtes, primeira obra de Franju (se excluirmos **Le Métro**, filme de amador que fez a meias com Henri Langlois, com a duração de seis minutos) é também a sua primeira obra-prima. Se falamos de obra-prima é porque não podemos fazer a coisa por menos. Nesta curta-metragem se inscrevem as razões pelas quais Franju se pode considerar um cineasta maldito. É que esta sua visita aos matadouros de Paris nada tem de típica ou tão pouco de humanitária.

A pacífica poesia das "vistas" de Paris é subitamente cortada pela irrupção desse mundo animal cuja confiança e docilidade se resume na imagem do cavalo que se entrega à batida metálica e eficaz do carniceiro.

Le Sang des bêtes faz-nos sentir mal. Porque de repente percebemos que esta indústria de morte é também um reino de suplícios, com os seus rituais e os seus oficiantes. Tudo isto se esboça na visão dos instrumentos que ao abate se destinam e que o comentário de Georges Hubert fria e cientificamente descreve. Franju, como disse Cocteau, "será acusado de sadismo porque agarra o drama com ambas as mãos e não o ilude nunca. Mostra-nos os assassinos sem ódio de que falava Baudelaire. Mostra-nos o sacrifício dos animais inocentes. Chega a atingir a tragédia pela terrível surpresa dos gestos e atitudes que ignorávamos e face aos quais nos coloca brutalmente".

O vago presságio que se desenha nos grandes olhos das vítimas, o frémito da morte, a sua carne exposta, o sangue que corre em vagas sucessivas encontram o seu "lado outro" na voz do abatedor que trauteia "La Mer" e no sorriso da mulher que retira as vísceras dos animais. Coexistência milagrosa e terrível. Tanto como o da banda sonora que surge como contraponto das imagens do abate: rumor de vozes e um acento gritante – pavoroso – dos metais que trabalham. A vida e o demoníaco abraçam-se. É como se por cada "La Mer" que se canta uma nova onda de sangue corresse. Cito Cocteau "A volta da mesa dos sacrifícios, é a cidade feita de cidades e aldeias várias, a cidade que se crê conhecer e não se conhece, o seu céu marítimo e funesto sob os insólitos décors do canal de Ourcq".

Manuel S. Fonseca

POTEMKIN STEPS

Potemkin Steps foi realizado a convite de distribuidora norte-americana Strand Releasing, responsável pela circulação dos filmes de João Pedro Rodrigues nos Estados Unidos da América. A propósito do seu trigésimo aniversário, a distribuidora de cinema independente convidou trinta realizadores com quem costuma trabalhar a comporem um filme coletivo de cerca de uma hora de duração, filme esse intitulado **30/30 Vision: Three Decades of Strand Realeasing** (2018), que impunha – além de uma limitação de duração – que todos os realizadores filmassem com iPhone. Participaram, além de João Pedro Rodrigues cineastas como Gregg Araki, Catherine Breillat, Brady Corbert, Alain Guiraudie, Bruce LaBruce, Rithy Panh, Ira Sachs, Cindy Sherman, John Waters ou Apichatpong Weeresethakul.

O título **Potemkin Steps** anuncia, desde logo, a sua filiação cinematográfica: trata-se de um pequeno exercício de três minutos sobre as famosas escadarias de Odessa onde Sergei Eisenstein filmou a sequência da matança da população indefesa às mãos dos cossacos em **Bronenosets Potyomkin** (*O Couraçado Potemkine*, 1925). Como em **Um Quarto na Cidade** ou **Onde Fica Esta Rua?** também aqui a relação com o cinema do passado se faz através de um vínculo geográfico ou urbanístico, com o realizador a visitar aos locais da rodagem do filme de Eisenstein. Só que ao contrário dos referidos filmes, onde se trabalha o mimetismo dos enquadramentos e dos movimentos de câmara, em **Potemkin Steps** (à semelhança de **A Última Vez Que Vi Macau**) a relação com o cinema faz-se através de um conjunto de imagens canonizadas dos filmes e menos na sua reprodução formalista. O que se cita não são tanto os filmes, mas o seu reconhecimento popular junto dos espectadores cinéfilos. Nesse sentido, Rodrigues desafia – com uma certa dose de ironia – as imagens (o cinema e a teoria de Eisenstein) de **O Couraçado Potemkine** ao arrancar o filme com um plano de *drone* (não um plano filmado *com um drone*, como acontecia em **O Ornitólogo**, por motivos diegética e conceptualmente justificados, mas um plano *de um drone* que passa diante da câmara). Dessa imagem Rodrigues salva o som do aparelho que – como a sirene do carro da polícia em **Um Quarto na Cidade** – contamina as imagens reais que não sendo filmadas com *drone* a isso aludem pelos movimentos «planares» e pela hiper-estabilização da imagem. Com o som das ventoinhas em fundo, Rodrigues lança-se em sucessivos *travellings* (ascendentes e descendentes) sobre a escadaria, planos claramente impossíveis no tempo de Eisenstein, planos que são – em grande medida – a expressão tecnológica do seu tempo.

Nesse sentido, logo após o título, o realizador introduz outro cartão que data o filme de 23 de maio de 2019. Esta data é importante, porque nos situa no tempo presente e num contexto geopolítico intrincado, isto é, após a (nova) invasão russa da Crimeia em 2014, mas antes do acender completo da guerra com a Ucrânia em fevereiro de 2022. Nesse intervalo, João Pedro Rodrigues visitou a Ucrânia a convite do festival de cinema Molodist Kyiv e aproveitou para rodar estas imagens. São imagens que remetem, em simultâneo, para a história do cinema (Eisenstein) e para as imagens da guerra contemporânea (de natureza tecnológica), numa justaposição que honra Harun Farocki. Estas são, claramente, “imagens do mundo e inscrições de guerra”, documentos de uma cidade (de um país) onde se pressentia a invasão e destruição iminentes, como uma assombração cinéfila.

O som do tiro que «mata» o *drone* seguido da pompa branca que levanta voo recorda a aparição do “espírito santo” em **O Ornitólogo** e impõe um outro registo sobre aquele lugar. Tomada por um olhar observacional, a câmara passa a interessar-se pelo modo como aquele monumento se tornou num ponto turístico, registado por inúmeras câmaras de telemóvel (semelhantes à que o próprio realizador se vê obrigado a usar por imposição da encomenda). Os retratos são cómicos, a banalização das imagens dessacraliza aquele espaço e (como acontecia com a carrinha da polícia em **Um Quarto na Cidade**) o realizador procura coincidências com o imaginário cinematográfico de Eisenstein, descobrindo um carrinho de bebé que desce apressadamente aqueles intermináveis degraus. O presságio bélico converte-se num jogo de ecos, culminando tudo na fragilidade tosca de uma estátua de leão, a mesma que Eisenstein transformara em “*raccord sonoro*” no seu filme. Assim, semi-entaipada e em plano distendido, sobra dela apenas a pacatez de felino pachorrento e brincalhão – como o próprio filme.

Ricardo Vieira Lisboa

VESTIDA DE AZUL

Noite escura, um cruzamento, mulheres passeiam-se pela berma da estrada, carros param, umas saem, outras entram. Trata-se de uma zona de prostituição. São mulheres trans, debaixo dos casacos de peles sobram poucas peças de roupa. A maquilhagem, a pose e a camaradagem dão-lhes segurança. Do breu, ao longe, saem uns homens, serão clientes? Começa a ouvir-se, ao longe, uma sirene de polícia. Os homens são agentes à paisana. Elas desatam a correr em todas as direções, umas safam-se, outras são presas. A violência e o realismo da cena – muito fomentados pelo recurso a teleobjetivas que dão a toda a cena um ar de *candid cinema* – são secundados por um cartão onde se pode ler “Todas as personagens deste filme são reais. Os factos e as situações que vivem são verdade”. Contudo, essa cena de rusga policial é – claramente – simulada, ou pleno menos, organizada para a câmara. Este início de **Vestida de Azul** deixa logo a descoberto os jogos de encenação com que se constrói este documentário (mais adiante o episódio do cliente é evidentemente encenado). Jogos de encenação que são próprios às suas personagens, mulheres transexuais, travesti ou homens transformistas. O filme, de certo modo (apesar do seu pendor algo *exploitation*) participa do universo delas, dos seus jogos de teatro, das suas criações, das suas ficções e mitificações. E, nesse sentido, coloca-se ao lado das suas personagens, irmanando-se delas.

De tal modo que o plano seguinte ao da rusga policial corresponde à “conversa de salão” que as seis protagonistas do filme terão numa estufa envidraçada, por entre pastelaria e fruta cortada. Esse choque entre a crueza da prostituição de rua e o luxo de um chá das cinco entre amigas denuncia já a estratégia de contrastes do realizador Antonio Giménez-Rico: o alto e o baixo, o rico e o pobre, o edificante e o degradante, o carinho e a violência, o amor e o ódio, a família e a solidão, a juventude e a velhice – e a lista de polaridades seria interminável. Essa conversa soalheira onde as várias mulheres contam histórias, discutem pontos de vista, conversam, desconversam, concordam e discordam, essa conversa – dizia eu – será o eixo segundo o qual se organiza a construção narrativa do filme. Será a esta conversa que a montagem regressará amiúde e será a partir dela que, depois, o filme irá retratar a história de cada uma daquelas mulheres. De facto, **Vestida de Azul** segue uma estrutura episódica, dedicando às seis protagonistas cerca de dez a quinze minutos (e cada episódio optará por diferentes abordagens, que se adequam às situações profissionais, sentimentais, familiares de cada uma), o que o torna algo esquemático. Mas independentemente disso, este é um filme que se faz da disponibilidade com que o filme ouve as suas histórias, conta (e recria) os seus dramas, escuta e partilha os seus desejos e as suas visões sobre o mundo que as rodeia e do qual fazem parte.

Mesmo sendo apenas seis, as diferenças entre elas são muito representativas da realidade plural da comunidade das mulheres trans madrilenas nos anos da *transición* (a propósito, recomendo a investigação feita livro da jornalista Valeria Vegas sobre essa mesmo meio cultural e essa mesma situação temporal intitulada, em homenagem ao filme, *Vestidas de Azul*): umas são muitíssimo novas (20, 21 ou 23 anos) ao passo que Loren, a mais velha, está quase na idade da reforma; várias vivem da prostituição, mas outras trabalham como *performers* em clubes de transformismo e *strip tease* e uma delas vive de ser cabeleireira; umas já foram casadas e outras desejam uma relacionamento sério e duradouro, enquanto para outras ainda essa não é uma prioridade (ou interesse); todas são caucasianas com exceção de uma que é de etnia cigana (e orgulha-se dessa intersecionalidade); algumas têm relações conflituosas ou inexistentes com a família, ao passo que outras tantas são acolhidas no seio familiar com todo o carinho e compreensão. O que resulta deste retrato panorâmico e poliédrico é, a traços largos, um elogio às classes pobres (que invariavelmente são aquelas que aceitam melhor e diferença) por oposição à hipocrisia das classes altas (o episódio censurado das Marquesas e dos Duques é, a esse respeito, bastante claro). E, nesse sentido, há algo de comentário classista no modo como as questões da segregação de classe de tornam mais evidentes quando cruzadas com outras formas de segmentação social, como seja a orientação sexual e a identidade de género.

O que é muito surpreendente em **Vestida de Azul** é o didatismo de toda a abordagem. A forma como são abordadas as questões da terapia hormonal, das operações (implantes mamários, confirmação sexual), da prostituição (os tipos de serviço, os nomes, as tarefas incluídas em cada tipo, os preços), do *show* de transformismo (“mas onde é que ela mete a pila?” pergunta uma intrigada senhora), dos relacionamentos (apesar da prostituição e da “incerteza” de género), da religiosidade e da fé (o debate com o padre é bastante esclarecedor – “posso ser homem para Deus, mas para a Terra eu não nem homem nem mulher, sou travesti, que é o mais ridículo que há”), do serviço militar (a forma como Angel/Josette é tratada na recruta), ou da família (a vontade

de adoção, a aceitação/recusa dos pais e irmãos e imãs) são tratadas com uma franqueza desarmante. Tanto os médicos convidados descrevem os procedimentos com uma claridade quase transparente, como elas falam de todos os assuntos com um desbragamento contagiante. Não há nem moralismos por parte da câmara de Antonio Giménez-Rico, nem tão pouco qualquer tipo de voyerismo ou exotismo. Nesse sentido, **Vestida de Azul** está ao mesmo nível – em termos de abordagem didática – de um título contemporâneo, mas ligeiramente anterior, **Mulheres de Barba Rija** (1978), que Eduardo Geada fez para a RTP no âmbito do programa **Temos Festa**, onde retratava as *performers* do Ronda 77, uma das primeiras “boîtes de transformismo” na área de Lisboa, posterior ao Rocambole, ao Memorial e o Scarlatty Club, mas maior e mais ambiciosa (gerida em modo cooperativo – a TraveCoop – e no modelo francês “boîte-restaurante”). Também aí a franqueza das conversas permitia o desempoeiramento dos tabus, abrindo um universo algo de nicho à generalidade da população – em toda a sua complexidade e ambiguidade.

Como no filme de Geada, também Giménez-Rico encontra no espelho a metáfora visual que dá forma a todo o filme e que reaparece, regularmente, em cada um dos episódios. Para a velha Loren é o sinal da sua velhice, para Renée é o espelho que confirma a sua transformação (aliás, é a única que, à data da produção do filme, usava já nome de mulher – todas as outras ainda se apresentam com os seus nomes de registo, que viriam, sem exceção, a rejeitar – ainda que muitas delas já se refiram no feminino) e para a deslumbrante Eva é através do espelho que irrompem as memórias de infância (a mais onírica sequência de todo o filme). Mas aquilo que distingue a atitude Giménez-Rico é o modo como este consegue, subtilmente, pôr em marcha as sequências, o modo como ele introduz personagens, temas, situações, ideias, interrogações de forma que elas se desenvolvam perante a câmara. Remetendo-se inteiramente para fora de campo (aliás, aqui a presença da câmara quer-se invisível, como invisível se quer o realizador), o filme assume a dimensão teatral das várias sequências como simples registo do produto das suas premissas iniciais, limitando-se a observar o natural desenrolar das cenas. É aí que se consubstancia a dramaturgia documental de Giménez-Rico, como quem lança um enunciado e fica a aguardar as respostas. E todas elas lhe respondem à letra, sem papas na língua.

Ricardo Vieira Lisboa