

MARIA LUÍSA BIVAR, SERIALISTA

...E DERAM NOVOS MUNDOS AO MUNDO / 1960, 11'

A PSICOTÉCNICA E A PREVENÇÃO -

- UMA EXPERIÊNCIA PORTUGUESA / 1962, 14', *Plano de Formação Social e Corporativa*

TARROS DE CORTIÇA / 1963, 11', *sem som, Artistas e Artesãos*

CINZELAGEM / 1963, 10', *Artistas e Artesãos*

CORDOARIA MANUAL / 1962, 13', *Homens que Marcam*

MANTAS DO ALENTEJO / 1963, 12', *Artistas e Artesãos*

CERÂMICA DE VIANA DO ALENTEJO / 1963, 11', *Artistas e Artesãos*

CHOCALHOS DE ALCÁÇOVAS / 1963, 13', *Artistas e Artesãos*

filmes de MARIA LUÍSA BIVAR

Direção de produção: Maria Luísa Bivar / Direção de fotografia: Ferreira dos Santos / Locução: Gomes Ferreira / Produção: Junta de Acção Social / Cópias: Cinemateca Portuguesa, digital (produzidas a partir da digitalização de materiais em 16mm), preto e branco, narrada em português / Primeiras apresentações na Cinemateca.

Duração total da projeção: 94 minutos

Sessão com apresentação.

Maria Luísa Salazar de Sousa Bivar (1930-1991) foi uma das primeiras produtoras (se não mesmo a primeira) da RTP, “nasci como produtora com a própria Televisão: precisamente, no dia 21 de Abril de 1958.” Ao longo de vários anos coordenou diferentes programas, com especial destaque para “Nós As Mulheres”, uma rubrica que persistiu por muitos anos pensada para o público feminino. Frequentou a Faculdade de Letra e tirou cursos de línguas nos Institutos Francês e Italiano. Como explicou, numa entrevista de 1969, a Luís Henriques (para a publicação *Rádio e Televisão*), quando começou na RTP, no referido ano de 1958, “tinha prática de jornalismo, tinha prática de direção de Cursos de Artes Decorativas, tinha prática de escrever para teatro, romances e versos (tudo para a gaveta, o que dá uma enorme prática) – mas de Televisão não sabia nada. É claro que, entretanto, me documentei – não se pode brincar impunemente durante 12 anos. Mas, basicamente, de início aprendi à minha custa (...). Hoje sei que sei de Televisão.” De facto, antes da televisão (e da rádio), Maria Luísa Bivar cofundou o referido Curso de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo, foi redatora e mais tarde diretora dos suplementos femininos dos jornais *A Capital* e *Diário Popular*, publicou uma peça de teatro em coautoria com Manuel Frederico Pressler *Um Senhor Chamado Destino* (1955) e, muito mais tarde publicou, um livro de poesia intitulado *Escorpião é Mulher* (editado pela Átrio, na coleção Harpa, em 1990 – um ano antes da sua morte precoce).

Segundo Oliveira Pinto, numa curta nota publicada na revista *Arte 7*, pouco depois do falecimento da produtora e realizadora, Maria Luísa Bivar era uma mulher “inteligente, culta, espírito aberto e interessado, versátil, rico de criatividade e imaginação. Senhora de sociedade, pertencente a família de elevado nível social e cultural (...)”. Era também algo discreta e conhecem-se poucos testemunhos públicos – a que se soma o uso do pseudónimo Luísa Damaya “que usou com frequência” (segundo Oliveira Pinto). Essa “heteronímia” (aliada a outras questões de matriz mais prática – já lá irei) tem dificultado o conhecimento do seu trabalho nas áreas do cinema e da televisão. Foi justamente como Luísa Damaya que assinou, já enquanto produtora da RTP, um comentário altamente crítico e reveladora do modo como se fazia televisão em 1963. Nele pode ler-se, “A televisão portuguesa está cheia de restrições e burocracias. Restrições incríveis que só seriam parcialmente compreendidas se a televisão trabalhasse unicamente para pessoas de 60 anos ou determinada gente de província que consegue escandalizar-se por um decote mais baixo. E além das restrições, está a burocracia; parece trabalhar-se numa empresa de carvão com serviços e mais serviços, secções e subsecções.”

Talvez esse momento de exasperação face à televisão resultasse do facto de um ano antes, em 1962, Maria Luísa Bivar ter começado a acumular o trabalho de produtora na RTP com a direção e

coordenação de algumas séries de filmes documentais para a Junta de Acção Social (JAS) – contexto onde aparentemente teria muito mais liberdade criativa e autonomia de decisão. Este organismo corporativo do Estado Novo fora fundado em 1957 e permaneceria como uma das múltiplas instituições dedicadas à “cultura popular” da ditadura até 1975, quando foi por fim dissolvido, sendo algumas das suas funções absorvidas pelo Instituto Português da Juventude (hoje também do desporto - IPDJ). Uma das facetas particulares da JAS prendia-se com a importância que era dada ao cinema como forma de propaganda. Nos seus mais de 25 anos de atividade, a JAS produziu talvez mais de quatrocentos filmes (379 é o número de títulos dos quais a Cinemateca Portuguesa guarda materiais), sendo que a grande maioria desses filmes são de natureza documental (a JAS está envolvida na produção de apenas três ficções: **A Mantilha de Beatriz**, de Eduardo García Maroto, **A Donzela que vai à Guerra**, de Óscar Onésimo, e **Uma História Simples**, de Orlando Vitorino), quase todos de metragem curta, e também vários filmes de atualidades, para os jornais cinematográficos **Foco – Revista de Actualidades Sociais**, **Jornal e Mensários de Actualidades Corporativas** e, mais tarde, **TV Social**.

Fundado no mesmo ano em que a RTP começou as suas emissões regulares, a JAS terá recrutado muitos dos profissionais da televisão para as suas encomendas, que por sua vez se cruzavam com algumas figuras do “cinema tradicional”, como seja Fernando Garcia. Foi no contexto deste organismo que Maria Luísa Bivar foi convidada a coordenar, entre 1962 e 1965, várias dezenas de episódios de séries como “Artistas e Artesãos” (aquela à qual mais se dedicou), “Homens que Marcam” e o “Plano de Formação Social e Corporativa” onde se incluem vários filmes sobre higiene e segurança no trabalho (**Higiene na Indústria dos Refrigerantes**, **Segurança no Trabalho Rural**, **Segurança e Produtividades na Indústria Cerâmica**, para dar apenas alguns títulos – a Cinemateca guarda cópias de perto de vinte destes títulos). Estes filmes, ao contrário das produções da RTP, destinavam-se a circular por coletividades e espaços corporativos e “sindicais”, mas também em locais de trabalho, centros de dia, pólos culturais e outros espaços de cinema não formais (daí que o suporte privilegiado fosse o semiprofissional 16mm, que não entrava nas salas de cinema comerciais).

Creditados sob a sua “direção”, estes episódios raramente apresentam genérico. Estão-lhe atribuídos mais de uma centena de títulos (com diferentes graus de participação), sendo que a Cinemateca guarda perto de cinquenta filmes que podem ser da autoria e que apresentam (na sua maioria) grande fragilidade física. Muitos destes filmes entraram na Coleção da Cinemateca em resultado de depósitos de diferentes organizações estatais há cerca de trinta anos: do então Instituto Português da Juventude chegaram, entre 1996 e 2002, a maior parte dos títulos da série “Artista e Artesão”, do então Instituto de Desenvolvimento e Inspeção das Condições do Trabalho chegaram, entre 1998 e 2004, os filmes sobre Higiene e Segurança no Trabalho. Os filmes haviam sido herdados de antigas organizações da ditadura como o Ministério das Corporações/Junta Central das Casa do Povo ou o Ministério do Trabalho. Segundo as indicações que temos, o espólio dos filmes do IPJ estava em muito más condições (“instalações estão praticamente atulhadas de lixo, o edifício ameaça ruína, chove em cima dos filmes e das máquinas de projeção 16mm, e desde há um ano que os serviços se mudaram do edifício, deixando-o abandonado aos elementos.” – escreveu a colega Joana Pimentel após visita ao espaço em 1998). No entanto, já nessa altura se percebia que “apesar do bolor, da humidade e do aspeto desolado, a coleção de filmes é bastante significativa”, destacando que “o Instituto possui uma coleção completa, receio que em muito mau estado, da série ‘Artistas e Artesãos’, de Luísa Bivar e Manuel Ruas.” Foi nessas condições que os materiais chegaram à Cinemateca: com graves danos causados pela humidade tanto ao nível da emulsão (a imagem ganha manchas e flutuações), como especialmente ao nível do som. Ainda que muitos sejam materiais únicos, guardam-se vários negativos de imagem, porém, no que respeita ao som, os materiais subsistentes correspondem apenas cópias COMAG (com banda de som magnético síncrono com a imagem), que por ação da humidade se tornaram quebradiças, tendo a banda de som começado a estalar. Ou seja, de vários destes títulos não se conservam quaisquer materiais de som, ou os que existem apresentam várias lacunas.

Ainda nos apontamentos da colega Joana Pimentel surge uma misteriosa menção: “Ministério do Trabalho e Solidariedade Social. Informação de 5 de dezembro de 1996: filmes sobre prevenção de acidentes no trabalho: coleção produzida por Fernando Garcia e Luísa Bivar. Os *scripts* de Luísa Bivar estão no Ministério do Emprego na Praça de Londres.” Munido deste breve nota, contactei a

Secretaria-Geral do Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social que me remeteu para a Divisão de Informação e Documentação da Autoridade para as Condições do Trabalho (cujo acervo terá absorvido o das instituições precedentes) que me informou que a ACT não dispõe de qualquer documentação relacionada com Maria Luísa Bivar. O mesmo sucedeu com o centro de documentação do IPDJ, onde “de acordo com o conhecimento existente, não foi guardada qualquer informação sobre as [referidas] produções”. Assim, esses preciosos “scripts” que poderiam ajudar a esclarecer muito sobre o modo de conceção e desenvolvimento destes filmes, estão desaparecidos. Restam as dúvidas. Sabe-se que a maioria dos episódios eram filmados por Ferreira dos Santos e continham a narração de Gomes Ferreira (a partir de comentários escrito, presumivelmente, por Bivar), e sabe-se também que alguns deles foram realizados por outras pessoas, nomeadamente outros colaboradores da JAS, como Óscar Onésimo ou Victor Manuel. Mas mesmo nesses casos, Maria Luísa Bivar é creditada (quando o é) em primeiro lugar como “diretora” ou “coordenadora” do episódio ou da série. Assume-se que a participação desses outros realizadores era meramente técnica (executando um alinhamento previamente estabelecido pela diretora/coordenadora) e atribui-se a Luísa Bivar, senão a realização, definitivamente a autoria destes filmes.

De qualquer modo, o primeiro filme da sessão precede tudo isto. ...**E deram novos mundos ao mundo** é já produzido para a JAS, mas não integra qualquer série (como seria o caso de quase todos os outros títulos da filmografia de Bivar, em geral, e desta sessão, em particular – temos indicação que terá feito, também “fora de série”, as curtas-metragens **Siderurgia** e **Amarelo Branco**, de que não se guardam quaisquer materiais). Trata-se de uma encomenda realizada para a inauguração do Padrão dos Descobrimentos, em 1960 – e que foi o filme que, em dado momento, era apresentado em *loop* no referido monumento. Terá sido, na sequência deste filme, que a JAS desafiou Maria Luísa Bivar a tomar as rédeas das referidas séries. Na verdade, neste primeiro filme para a JAS encontra-se já uma matriz daquilo que, em certa medida, viriam a ser os restantes trabalhos de Luísa Bivar: a onipresença da narração (muito costumeira nesta tipologia de filmes), o tom solene – com arremessos poéticos – dos comentários e o recurso a gravuras históricas e fotografias para contextualizar o presente.

No entanto, ... **E deram** distingue-se igualmente dos demais por não ser um filme sobre o trabalho (como são, inevitavelmente, todos os outros) e, como tal, não estar preocupado em descrever os gestos, as técnicas, a arte, as precauções dos vários trabalhadores no contexto do seu labor quotidiano. Trata-se de filme sobre um monumento nacionalista de louvor à “gesta dos descobrimentos”, inaugurado no âmbito das comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique (ainda que o projeto tenha sido elaborado por Cottinelli Telmo em 1939 no âmbito da Exposição do Mundo Português, tendo nessa altura sido produzida uma versão em ferro, cimento e estafe, como edificação efémera e pensada para ser desfeita pouco depois – a demolição aconteceu em 1958 tendo toda a praça sido reconfigurada em torno do Padrão, que foi então reconstruído em 1960). E, como tal, é um filme que tem claros propósitos propagandísticos (da mitologia da nação e da atividade do estado), que passam pelo elogio mítico dos navegadores portugueses (com recurso ao próprio deus romano dos mares, Neptuno), pela reencenação de episódios históricos (imagens claramente recicladas doutras produções) ou pelo uso épico e aventuroso da banda sonora. De qualquer modo, há aspetos curiosos, como sejam a sobreposição de gravuras de embarcações sobre imagens de ondas, como forma económica (e alegórica) para ilustrar as viagens das caravelas. Essa opção reforça a dimensão doutrinadora do próprio filme, que se confunde com uma sebenta do ensino primário. Com o filme a transformar-se num livro de aventuras, com heróis de pacotilha. Essa infantilização do espectador (autoparódia não consciente) desfaz os propósitos do filme (se assim o quisermos entender criticamente).

Todos os outros filmes da sessão são substancialmente mais interessantes, no entanto parece-me importante entendê-los à luz dessa primeira encomenda, uma vez que este filme impõe um contexto e um ponto de vista que ajuda a melhor enquadrar (até por contraste) os filmes “seriais”. **A Psicotécnica e a Prevenção** terá sido criado para ajudar empregadores e empregados a aplicarem novas técnicas de orientação laboral para aumentar a produção e evitar acidentes de trabalho. A graça deste filme – evidentemente institucional – prende-se, em primeiro lugar, com o uso surpreendente da música eletrónica e, em segundo, com o eco que produz com algumas das sequências mais

enigmáticas de **Mudar de Vida** de Paulo Rocha. Refiro-me àquela em que Adelino se tenta candidatar à fábrica e é confrontado com uma série de testes bizarros. Paulo Rocha procura sublinhar a dimensão alienante do operariado fabril e a inadequação de uma população (de uma geração) de base rural à súbita transformação industrial do país em meados dos anos 1960. De certo modo, o filme de Paulo Rocha é o reverso (o contracampo humano) de **A Psicotécnica e a Prevenção**. Já **Tarros de Cortiça** é um dos vários filmes de que não existem materiais de som. Essa ausência reforça a beleza das imagens e a atenção dada à composição dos planos. O filme começa e termina com uma imagem postal de uma planície alentejana (com uma carroça perdida no monte), e daí em diante apresentará todos os passos da construção artesanal de um tarro. A atenção ao pormenor, o cuidado descritivo nas várias etapas do processo, o rigor dos métodos e das técnicas, tudo isso sai reforçado pelo silêncio (é fácil imaginar o teor redundante da narração, sempre presente nos outros filmes).

Cinzelagem, por sua vez, destaca-se pela forma como, fazendo o elogio do trabalho artesanal, acaba por se converter numa denúncia (involuntária) do trabalho infantil, por um lado, e da total ausência de prevenção dos acidentes de trabalho (algo em que Luísa Bivar se havia especializado). Assim, não só nos aparece uma criança que está a aprender a trabalhar com um torno (e apresenta um olho negro – que a narração faz questão de esclarecer que não foi um acidente no local de trabalho, mas sim uma queda num jogo de futebol...) como se mostra um operário adulto que trabalha com limalhas metálicas sem qualquer tipo de proteção (algo que a narração também salienta). Mas, como em todos os filmes da série *Artistas e Artesãos*, a função é o elogio da singularidade de cada artífice, da sua técnica e da sua arte – e no caso de **Cinzelagem** essa singularidade destaca-se pelo facto de serem os próprios artesãos quem constrói o seu cinzel, isto é, a sua ferramenta de trabalho (que o distingue e valoriza). **Cordoaria Manual**, que se integra noutra série, *Homens que Marcam*, tem outro recurso surpreendente: o uso da “câmara lenta” para melhor descrever o método do trabalhador – solução formal que surge, igualmente, em **Mantas do Alentejo**. A desaceleração da imagem para melhor perceber e identificar os gestos dos operários é bastante esclarecedora dos propósitos “científicos” da série, que em certa medida a aproximam do registo etnográfico (com as devidas distâncias, evidentemente), e que não pode deixar de recordar (mais distâncias ainda) as reflexões de Harun Farocki sobre o uso do cinema no aumento da produção e na consequente opressão dos trabalhadores. Aqui a intenção passa por revelar a mestreia dos gestos dos artesãos que, com uma simplicidade quase impercetível, realizam processos altamente complexos.

Outro “dispositivo narrativo” encontra-se na singularização de uma personagem ou personagens principais (algo evidente em **Cordoaria**, em **Cinzelagem** e em **Chocalhos de Alcáçovas**), que servem como condutores da ação. A partir do caso particular de uma oficina procura-se demonstrar a natureza universal daquele trabalho (replicado em muitos outros locais, ainda que com evidentes variantes) – e faz-se do artista ou artesão um “exemplo”. E, também por aí, se percebe a dimensão encenada de algumas das imagens (algo assumido em **Chocalhos**, quando se percebe que as duas famílias de artistas foram “comprimida” num só espaço para benefício do filme). Fica claro que muito daquilo que se apresenta como documental não deixa por isso de ter uma dimensão encenada, onde a presença da câmara impõe uma transformação dos procedimentos habituais: nem que seja o aprumo dos espaços e a organização do trabalho com vista a demonstrar as várias fases do trabalho (mesmo que de forma irrealista).

Se é certo que há uma dimensão algo essencialista nestes filmes (“o leigo poderá achar arcaicas estas ferramentas”), que procuram fixar o trabalho artesanal de uma forma que se quer imutável (ainda que o **Cordoaria** seja um episódio todo sobre a importância da inovação nos métodos), também é verdade que, pela inevitável passagem do tempo, eles se converteram em testemunhos muito elucidativos daquilo que eram as condições de trabalho, os procedimentos e as técnicas dos artistas e artesãos portugueses no início da década de 1960 (mesmo descontando a dimensão ficcionada daquilo que estamos a ver).

Ricardo Vieira Lisboa