CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
À PALA DE CAMÕES

Em colaboração com a Estrutura de Missão para as Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões, a Biblioteca Nacional de Portugal e a Associação Portuguesa de Escritores
2 de maio de 2025

BELA MANDIL / 2018

Um filme de HELENA ESTRELA

Realização: Helena Estrela / *Argumento:* Helena Estrela, a partir de “textos de” Almeida Garret e Luís Vaz de Camões / *Direção de fotografia:* Miguel Ângelo / *Assistente de câmara:* João Ferreira / *Direção de arte:* Maura Carneiro / *Som:* Marcelo Tavares / *Montagem:* Bruno de Freitas Leal / *Correção de cor:* Rita Lamas / *Efeitos especiais:* Daniel Martins / *Mistura de som:* António Porém Pires / *Música original:* Fernando Pereira Lopes / *Música:* “Oração das Almas: Prayer for the dead (Cântico)” por Manuel José Domingues e Manuel José da Eira, da gravação intitulada *Antologia da Música Portuguesa* / *Interpretação:* Ângela Ramos, Mauro Soares, Laura Gama Martins, Luís António Palma, Pedro Miguel Correia, João José dos Santos, Marcelo Tavares, Diogo Vale.

Produção: Areosa (Portugal, 2018) / *Produção:* Helena Estrela, Manuel Rocha da Silva, Maura Carneiro / *Chefe de produção:* Maura Carneiro / *Assistentes de produção:* Bianca Martins, Diogo Vale / *Assistente de realização:* Laura Gama Martins / *Anotação:* Fernanda Pereira Lopes / *Laboratório:* Cinelab Romania / *Estúdio de cor:* Kino Sound Studio / *Estúdio de som:* Walla Collective / *Cópia:* DCP (Agência da Curta Metragem), cor, falada em português, legendada em inglês / *Duração:* 18 minutos / *Estreia:* outubro de 2018, Viennale / *Estreia portuguesa:* maio de 2019, IndieLisboa / Primeira apresentação na Cinemateca.

TRAVESSIA - VIAGEM À MEMÓRIA DO TEMPO / 1983

Um filme de ANTÓNIO ESCUDEIRO

Realização: António Escudeiro / *Colaboração:* Carlos Manuel Lopes [direção de produção], José Torres [som], Humberto Alves [assistente de imagem] / *Locução:* Paulo Coelho / *Textos de:* António Gedeão, Armando Baptista-Bastos, Carlos Drumond de Andrade, Costa Andrade, Diogo de Couto, Fernando Pessoa, Fernão Mendes Pinto, José-Augusto França, Jorge de Sena, Luís de Camões, Manuel Fonseca [sic.], Marcelino dos Santos, Ovídeo Martins, Rui Knopfli, Sophia de Mello Breyner Andresen e Mário Fonseca (não creditado).

Produção: Comissariado da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura – IPC – RTP, executada pela Filmes Astrolábio / *Laboratório de imagem:* Tobis Portuguesa / *Laboratório de som:* Nacional Filmes, RTP / *Cópia:* 16mm (Cinemateca Portuguesa), colorida, falada em português, legendada eletronicamente em inglês / *Duração:* 65 minutos / *Primeira emissão televisiva:* 9 de setembro de 1983, RTP 1 / *Apresentações na Cinemateca:* 14 de fevereiro de 1985 (“Encontro com o Cinema Português”), 5 de julho de 2005 (“Directores de Fotografia do Cinema Português: António Escudeiro”).

Duração total da projeção: 83 minutos.

Sessão com apresentação: Rui Machado (CP-MC), José Augusto Cardoso Bernardes (Estrutura de Missão para as Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões), Diogo Ramada Curto (BNP), José Manuel Mendes e Luís Machado (APE), Ricardo Vieira Lisboa (CP-MC).

Para abrir o ciclo que a Cinemateca organiza a propósito das Comemorações do V Centenário do Nascimento de Luís de Camões, eis dois filmes que fazem o elogio sinestésico da obra do poeta, dois filmes que trabalharam a dimensão luxuriante da imagem na relação com os elementos naturais e as figuras humanas sob o signo da lírica camoniana (e não só). Para mais tarde ficarem os retratos do poeta, surgirão as ilustrações da sua vida e mostrar-se-ão os filmes que trabalham de forma direta a carnalidade do verbo e a materialidade do texto. Para já, e de modo a contrariar os títulos canónicos, exibem-se dois filmes de uma beleza delicada, mas vigorosa. E, de forma esquiva, enuncia-se (e anuncia-se) a grande tese deste programa: ao longo das décadas, em diferentes contextos políticos e culturais, quase todos os cineastas que ousaram trabalhar, nos seus filmes, a obra de Camões recorreram, de forma preferencial, ao exercício da colagem. Tanto **Bela Mandil** como **Travessia** são filmes-colagem (filmes-tapeçaria), onde a palavra de Camões se imiscui e se desfaz, contaminando o todo sem nunca o assoberbar.

No genérico final de **Bela Mandil**, a realizadora e argumentista Helena Estrela refere simplesmente “com textos de Almeida Garret e Luís Vaz de Camões”, sem citar explicitamente a origem das suas referências literárias. Contudo, não custa muito reconstruir o processo – bastante livre – da sua adaptação (ou antes, da sua inspiração). Logo no início, diante do corpo dormente de Ângela Ramos, Mauro Soares declama um dos sonetos de Camões, “Diana prateada, esclarecia” (1668 - soneto 137). Essa será a primeira (e decisiva) citação direta à lírica camoniana. Já no final, antes do referido genérico, ouvir-se-á da boca de Ângela Ramos parte de “Tomei a triste pena” (Canção VIII).

No primeiro soneto, o poeta fala de um amor “diferente em graça (...) do que soía”, isto é, um amor que se opõe à paixão solar da deusa Diana (“prateada”, “transparente”, “que reluzia”) e que, por sua vez, faz o sujeito poético louvar “a noite escura”. Concluindo-se o soneto com “donde colijo claro que não posso/ de dia para vós já ter ventura” – já só a noite lhe pode trazer fortuna. Trata-se, portanto, de um amor soturno, escuro e arredado dos olhares dos demais – eventualmente funesto. Fica dado, logo nos primeiros minutos da curta-metragem, o tom trágico deste amor. O poema contrasta, evidentemente, com a dimensão solar de todo o filme, rodado junto à costa algarvia em pleno Verão sob uma luz densa e amarelada. O que se segue, com o despertar da donzela, é uma reavistagem da lenda de Bela Mandil (conto tradicional algarvio, específico das vilas piscatórias entre Faro e Olhão), através do imaginário de *D. Branca ou a Conquista do Algarve*, de Almeida Garrett.

Mandil é o nome de uma terra à beira-mar (talvez mítica, ainda que exista a Mata de Bela Mandil, na freguesia de Pechão) onde vivia uma moura, presa num castelo pelo pai. Certo dia, um príncipe cristão consegue saltar as muralhas do castelo e apaixonou-se pela “mourinha”, convertendo-a à fé cristã. Ao tentarem escapar, são mortos pelo pai dela, que os manda cremar, espalhando depois as suas cinzas pelo monte. A terra fica então amaldiçoada: a água seca, as plantas morrem e os pássaros calam-se. Trata-se, naturalmente, de uma variação sobre o mesmo motivo dos amores proibidos entre mouras e cristãos (ou entre mouros e cristãos), tão frequente na mitologia do sul da Europa – cuja origem distante é difícil de identificar e que se desmultiplicam em versões e variações nas mais diversas línguas e contextos culturais.

Segundo a nota de intenções da realizadora, a razão do seu interesse prende-se com o facto de “as lendas [estarem] intimamente conectadas com o espaço onde os seus fenómenos aconteceram (...) [e por refletirem o] carácter de exceção que se estende à sua população, dando-lhe um profundo sentimento de pertença.” Como explica, a base da sua pesquisa foi o arquivo do Centro de Estudos Ataíde Oliveira, em Faro, sendo que, no seu filme os “amantes condenados caminham lado a lado, sobre o cenário de uma vila de pescadores nas terras quentes do sul. O filme alterna entre as declamações poéticas do casal e um olhar documental sobre o os pescadores que são perturbados por esta presença mística.”

Porém, embora Helena Estrela se baseie nas versões populares da lenda, não deixa igualmente de trabalhar a partir do texto romântico de Garret. O poema narrativo *D. Branca* conta a história do amor entre Ben-Afan (rei de Silves) que sonha com uma mulher divinamente bela. A fada Alina explica-lhe que se trata de um presságio, dando-lhe dois ramos, um de flor de murta e outro de louro, simbolizando um o amor e o outro a glória. “Consoante os ramos murchassem ou florissessem, assim o rei deveria seguir as respetivas indicações”. Eis que Ben-Afan se dirige então ao Mosteiro do Lorvão, onde conhece Branca (Infanta D. Branca Afonso, filha primogénita de Afonso III de Portugal e de Beatriz de Castela), apaixonando-se perdidamente um pelo outro. Rapta-a e vivem a sua paixão por largo tempo, mantendo-se o ramo de murta viçoso, até que D. Afonso III cerca Silves, morrendo Ben-Afan na batalha – nas mãos do cadáver encontram o ramo de murta murcho e o de louro viçoso.

Helena Estrela inclui o motivo dos dois ramos no seu filme e trabalha o “texto” de Garret, desarticulando-o e transpondo-o para o formato de diálogo, interpretando-o sob o ponto de vista da infanta e sublinhando a dimensão psicanalítica da história (os sonhos, os fálicos punhais, os ramos murchos e viçosos). No entanto, a aliança entre o soneto de Camões e o longo poema romântico de Garret não é meramente acidental. Recorde-se que *D. Branca* é publicado por Garret, em Paris, em 1826, um ano depois deste ter publicado *Camões* – que, segundo o próprio escritor, se trata de um poema cuja “acção é a composição e publicação d’*Os Lusíadas*”. Como explica Fernando Ramos Machado, “As duas obras, que podemos dizer ‘irmãs’, apresentam muitos aspectos comuns – são ambas poemas de dez cantos (...) sendo as estrofes formadas de número variável de versos brancos de dez sílabas (...). *Camões* foi publicado sem nome de autor, *D. Branca* com a menção de obra póstuma de F.E. (...). [Os textos] acham-se imbuídos de nacionalismo (...) [que se revela] em aspectos mais propriamente literários, como o quase total banimento, em *Camões*, das referências à Mitologia clássica, e pela sua substituição, em *D. Branca*, por uma mitologia portuguesa, com as fadas, os sortilégios da noite de S. João, etc.” Dito doutro modo, *D. Branca* sendo uma obra precursora do romantismo (e um exemplo do orientalismo na literatura nacional) estabelece, também, um diálogo indireto com os métodos, os esquemas narrativos e os recursos literários de Luís Vaz de Camões (em particular com *Os Lusíadas*), quase numa lógica de inversão.

Está-se, portanto, diante de uma teia literária densa e complexa que o filme de Helena Estrela tem a capacidade de, simultaneamente, aludir e elidir. É que se a intertextualidade em torno da história de amor mouro-cristão é altamente intrincada (Garret dialoga com Oberon e Chateaubriand enquanto *D. Branca* prenuncia o seu *A Lenda de*

Miragaia) e está cheia de alusões e ecos literários (incluindo, como se percebeu, à lírica e à épica camoniana), **Bela Mandil** tem a extraordinária capacidade de participar desse enredo (através da forma “misteriosa” como credita os textos que servem de base ao argumento) enquanto se desemaranha da ganga genealógica. De facto, não podia haver filme mais cristalino feito a partir de fonte tão opaca.

No contexto da obra de Helena Estrela, trata-se de uma obra de transição: primeiro filme depois da Escola de Cinema (e depois do filme de escola, **Heroísmo** – também ele filme sobre um “casal fantasma” que vagueia pelas ruínas do passado; já não a época medieval, mas o fim da era dourada dos centros comerciais de bairro no Porto), primeiro filme rodado em película (16mm, daí em diante essa será uma necessidade) e também primeiro filme de exteriores, onde a dimensão telúrica se afirma (a paisagem, a relação com o solo, com os elementos da natureza). **Bela Mandil** é construído por composições de grande pujança dramática e simbólica: uma mulher dormindo ao sol na arriba, um cavaleiro caminhando à beira-mar, um galho entre os dedos, um punhal erguido, uns olhos que reviram, o som do mar e a luz deste espelhando nas rochas, o sonho molhado pelo vermelho (o mesmo vermelho do vestido), uma donzela de joelho na areia, uma figura na falésia, o veludo contra o musgo verde. Uma desagregação formal feita a partir de dentro, uma força que desconstrói através do excesso, numa estética violentamente límpida (a fazer lembrar, com as devidas nuances, Straub-Huillet, os primeiros de César Monteiro, algum Oliveira). Imagens que parecem já destituídas de uma vida concreta, já signos de gestos, apuramentos formais extremos de um amor spectral fora dos tempos (mas preso aos lugares).

Será justamente a partir daí, da relação com os lugares, que se constrói **Travessia**. Realizado no âmbito da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, o filme de António Escudeiro começa com um cartão que ilustra bem a dimensão panorâmica do projeto. Aí pode ler-se “Este filme foi feito entre Setembro de 1981 e Junho de 1983 no Brasil, Dubai, Índia, Sri Lanka, Malásia, Tailândia, Japão, China, Macau, Marrocos, Senegal, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Nigéria, Zaire, Quênia, Moçambique, Açores, Marialva (aldeia no norte de Portugal), Lagos, no estúdio de João Cutileiro e no Claustro dos Jerónimos, em Lisboa. E [inclui] ainda imagens e sons recolhidos por António Escudeiro, João Carlos Gorjão e Mário de Carvalho em 1974, na Guiné-Bissau, e um filme de amator rodado em 1935, em Angola.” Logo após esse cartão, surge o título do filme (que em inglês foi traduzido por “Wandering”, que remete muito mais para a qualidade errante do filme), repetido três vezes, compondo uma rosa dos ventos – anunciando-se, desde logo, a multiplicação de direções (geográficas, mas não só) que o filme irá seguir. Se no mundo dos livros se fala de *literatura de viagens*, no cinema pode igualmente falar-se de *cinema de viagens*. E falando-se, António Escudeiro será – sem sombra de dúvidas – o maior “cineasta de viagens” do cinema português.

Recorde-se que Escudeiro era, primeiramente, diretor de fotografia e operador de câmara. É por essa faceta que é mais lembrado (trabalhou com cineastas como António de Macedo, José Fonseca e Costa, Rogério Ceitil, Artur Semedo, José Álvaro Morais, Fernando Lopes, José Nascimento, entre muitos outros). De qualquer forma, a sua produção enquanto realizador é bastante significativa (sendo, dos diretores de fotografia da sua geração, aquele que mais expressivamente se afirmou enquanto cineasta em nome individual – penso em Acácio de Almeida e Elso Roque, que realizaram apenas esporadicamente, e em José Luís Carvalhosa, que nunca o fez).

A sua filmografia em nome próprio é composta, quase integralmente, por filmes turísticos ou de encomenda (realizados, durante a década de 1970, para o produtor Francisco de Castro). Logo aí se identifica a gosto do António Escudeiro pelo *cinema de viagens*, pela paisagem e pelos encontros propostos pela aventura da descoberta dos lugares. Antes do 25 de Abril, realiza filmes sobre a Madeira, a Covilhã, Oeiras, as praias de Portugal e Angola (a curta-metragem **Angola, Terra do Passado e do Futuro** foi rodada em 1973 e imeditamente proibida pela Censura) – há que lembrar que Escudeiro nasceu e cresceu em Angola, tendo dedicado, já no fim da sua carreira, um documentário às suas memórias de infância e juventude, intitulado **Adeus, Até Amanhã** (2007). Depois da Revolução, torna-se num dos mais importantes documentaristas dos movimentos de independentização, dedicando filmes às várias ex-colónias, aos seus governos de transição e às suas primeiras eleições, nomeadamente Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. De facto, a quase totalidade da produção de António Escudeiro enquanto realizador, depois do 25 de Abril, é dedicada aos antigos territórios sobre domínio português (além dos já referidos, dedicou igualmente filmes a Goa e Macau), mas também à diáspora portuguesa (o seu filme **Um Abraço Português**, de 1977, retrata a emigração portuguesa no Brasil, Venezuela, Estados Unidos e vários países europeus). Por isso, em certa medida, **Travessia – Viagem à Memória do Tempo** é o filme que cristaliza toda a sua mundividência; é o filme síntese de uma obra.

Essa dimensão “sintética” revela-se a todo os níveis em **Travessia**. Em primeiro lugar, porque Escudeiro revisita explicitamente alguns dos seus trabalhos precedentes, recuperado, reutilizando e ressignificando material que havia rodado no âmbito de rodagens anteriores. Em segundo, porque todo o filme se estrutura enquanto colagem, tanto de imagens como de textos literários – propondo-se uma visão sinóptica da história e da literatura (e da história da literatura). Ao longo do filme, nunca se compreende exatamente onde começa um registo fílmico e outro (o filme compõe um espaço de incerteza geográfica proposta por aquela que é uma montagem que, vagueando ao sabor das relações e dos *raccords*, se esquece a continuidade geográfica), nem tampouco se percebe onde começa uma citação e acaba outra (os poemas e os textos ensaísticos são cortados e recortados – numa técnica que faz lembrar as apropriações dos *cut-ups* – remetendo-se para o genérico de fim uma lista de autores, sem títulos de obras, que caberá ao espectador procurar reconhecer de ouvido). Por exemplo, numa sequência muito inicial, salta-se de paisagens e rostos asiáticos para uma imagem do deserto com camelos, e daí para a África subsariana, para as florestas tropicais e assim sucessivamente... O mesmo acontece com a narração que tece um complexo emaranhado de citações praticamente impenetrável.

Os autores citados ao longo do filme são, por ordem alfabética, António Gedeão, Baptista-Bastos, Drumond de Andrade, Costa Andrade, Diogo de Couto, Pessoa, Mendes Pinto, Augusto França, Jorge de Sena, Camões, Manuel Fonseca [que, salvo erro, está incorretamente creditado, já que o que se ouve, a dada altura, é um fragmento de um poema “Eis-me aqui, África” do cabo-verdiano Mário Fonseca], Marcelino dos Santos, Ovídeo Martins, Rui Knopfli e Sophia de Mello Breyner Andresen. Por vezes, a referência reduz-se a um par de estrofes (“Depois surgiram as costas luminosas/ Silêncios e palmares frescor ardente/ E o brilho do visível frente a frente.” – Sophia), doutras há recorrências (Gedeão é citado mais do que uma vez – “Com a mão esquerda benzi-me, com a direita esganei”, na abertura, regressando-lhe o filme com o reconhecível “Pedra Filosofal”), e doutras ainda a citação é extensa e “reformulativa” (é o caso da canção de Luís Vaz de Camões que se ouve a certa altura).

Ouve-se, a meio do filme, “Já a roxa manhã clara” (1595, Canção III), só que numa versão corrompida. O realizador subtrai estrofes, altera um tempo verbal e acrescenta uma estrofe inexistente (a passagem termina com “A manhã bela, amena,/ Seu rosto descobrindo,/nesta longa e desejada terra”, onde a última estrofe é uma “liberdade poética” do cineasta). Esta canção de Camões, onde se fala das “portas do oriente” no momento da aurora, serve a António Escudeiro como construtor de um imaginário sobre o desconhecido, sobre o Outro, o de além-mar, e ilustra bem o método do realizador, iconoclasta, que se serve dos textos e das imagens como matéria de construção livre, sem qualquer tipo de reverência (e, como dito, referência).

Num texto publicado aquando da estreia do filme, o realizador explicava que, no seu entender, “Ser português é, ou pelo menos foi-o, ser universalista, ser ecuménico”. De facto, **Travessia** tem essa pretensão abrangente e caleidoscópica de percorrer o mundo, sinalizando presenças e influências dos “testemunhos” de Portugal. Contudo, fá-lo a partir de uma perspetiva pós-colonial, onde já não se celebra necessariamente a “gesta dos descobrimentos” (ouve-se, logo de partida, “aqui impusemos rudemente uma língua, conquistámos, saqueámos, erigimos a pedra dos nossos sonhos, a memória dos velhos mitos”), mas sim o enraizamento e a partilha de traços culturais (é particularmente tocante a aula de português na Índia). Daí que, no fim desta viagem, António Escudeiro regresse a uma pequena aldeia do norte de Portugal, Marialva, passe pelo atelier de João Cutileiro (onde este trabalha sobre as famosas estátuas de D. Sebastião, de Lagos, e Camões, exposta em Cascais) e tudo termine num vai-e-vem junto às balaustradas do Claustros do Mosteiro dos Jerónimos, como que impondo um recentramento geográfico dos “desejos expansionistas da nação”, uma revisitação crítica das figuras mitológicas da portugalidade e, também, um comentário sobre o ensimesmamento da cultura nacional, perdida num impasse de pedra.

Travessia é um fresco sobre os (re)fundamentos da nacionalidade, que vagueia pelo mundo e pela literatura em língua portuguesa interrogando-se sobre a “identidade nacional”. É um filme-ensaio que reflete sobre tudo isso sem apresentar respostas concretas. Volúvel e vadio, António Escudeiro faz deste questionamento um ponto de chegada, enigmático e extremamente belo. E, coincidência do destino, lançou-o no mesmíssimo ano (1983) em que Chris Marker estreou o seu **Sans Soleil**. Filmes irmãos, filmes que calcorreiam o mundo enquanto meditam sobre a natureza da memória, filmes de apropriação, ressignificação e ficção do mundo. De tal forma que também **Travessia** podia abrir com a conhecida citação de Rancine que Chris Marker utilizou no seu filme, “L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.”