

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SESSÃO DE ANTECIPAÇÃO DO CLISBOA'21
6 AGOSTO DE 2021

IGNOTTI ALLA CITTÀ / 1958

um filme de Cecilia Mangini

Argumento: Cecilia Mangini / *Comentário:* Pier Paolo Pasolini / *Fotografia:* Marco Volpi / *Música:* Massimo Pradella / *Montagem:* Renato May.

Produção: A. Carella / *Cópia:* DCP, cor, versão original com legendas em português / *Duração:* 11 minutos / *Filme, ao que se crê, inédito em Portugal; apresentado pela primeira vez na Cinemateca a 29 de Março de 2006, no ciclo "Pier Paolo Pasolini – o Sonho de uma Coisa".*

LA CANTA DELLE MARANE / 1962

um filme de Cecilia Mangini

Realização e argumento: Cecilia Mangini / *Texto:* Pier Paolo Pasolini / *Fotografia:* Giuseppe De Mitri / *Música:* Egisto Macchi / *Montagem:* Renato May.

Produção: Documento Film / *Cópia:* DCP, cor, versão original legendada em português / *Duração:* 10 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Estreia em Portugal:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 10 de outubro de 2013 (Ciclo Tesouros de Bolonha – Homenagem à Cineteca de Bolonha).

STENDALÌ (SUONANO ANCORA) / 1960

um filme de Cecilia Mangini

Realização e argumento: Cecilia Mangini / *Comentário:* Pier Paolo Pasolini / *Imagem:* Giuseppe De Mitri / *Música:* Egisto Macchi / *Montagem:* Renato May / *Narração:* Lilla Brignone.

Produção: Vette Filmitalia / *Cópia:* DCP, cor, versão original legendada em português / *Duração:* 11 minutos / *Estreia mundial:* data não identificada / *Estreia em Portugal:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 6 de novembro de 2012 (Ciclo O Cinema à Volta de Cinco Artes, Cinco Artes à Volta do Cinema).

Sessão apresentada por Joana Sousa, co-diretora do DocLisboa – Festival Internacional de Cinema

Paralelamente às maravilhosas ficções produzidas durante os anos dourados do cinema italiano posterior ao neo-realismo (1950-1970) - de que o recente *Ciclo O Cinema Italiano, Lado B* aqui tentou dar conta, ainda que longe, muito longe, de esgotar o assunto -, existiu na Itália do pós-guerra uma produção regular de documentários de curta-metragem merecedor de idêntica adjectivação. Esses filmes curtos (muitas vezes à volta dos 10 minutos) que eram mostrados no início das sessões de cinema (e mais tarde na televisão) como forma de garantir uma quota de obras de cinema nacional nos ecrãs das salas italianas, serviram muitas vezes para que promissores autores dessem os seus primeiros passos na realização (Zurlini com **La Stazione**, Antonioni com **Gente del Po**, para referir apenas dois exemplos) antes de afinarem as suas carreiras pelo formato mais ambicioso e prestigiante da longa-metragem de ficção (raramente retornando depois disso ao documentário), mas também permitiram que alguns outros cineastas encontrassem no género documental o seu território de eleição, sem alimentarem qualquer interesse pelo “salto” para o cinema de ficção dominante (talvez o nome de Vittorio De Seta seja o mais influente deste primado do documentário enquanto vocação principal). É neste segundo contexto que se insere a obra de Cecilia Mangini (1927-2021), primeira mulher a afirmar-se no terreno exclusivamente masculino do documentário italiano e uma acérrima praticante de um cinema comprometido com as questões sociais e políticas do seu tempo e do seu país.

Se Vittorio De Seta surge como uma espécie de *missing link* entre uma tradição do cinema documental de cariz etnográfico (que vem desde **Nanook of the North**) e o desejo de uma redobrada atenção à realidade que o advento próximo da tecnologia do som directo virá colocar a todo o movimento do documentário de forma mais aguda, Cecilia Mangini foi herdeira e (re)inventora de uma outra tradição, porventura tão antiga quanto a primeira, que vê no documentário um instrumento transformador do nosso conhecimento do mundo e que nos coloca a olhar para um qualquer seu elemento a partir de uma mais clara subjectivização do ponto de vista. Esta abordagem poética do documentário parte da realidade, mas não hesita em procurar a sua transfiguração pela revelação de algo radicalmente mais essencial e que poderia escapar a uma descrição mais objectiva (a “verdade extática”, de que falava Werner Herzog como contraponto à “verdade dos contabilistas” do cinema directo). Será esse o elemento comum aos três filmes de Mangini desta sessão, que coincidem com o auspicioso arranque da sua carreira como realizadora (desses anos iniciais no cinema apenas faltam aqui **Maria e i giorni** e **Divino amore**, que poderemos descobrir em outubro na retrospectiva que

será dedicada a Mangini pela Cinemateca em colaboração com o doclisboa). Depois de um muito interessante percurso anterior como fotógrafa influenciada pela *street photography* dos anos 1950 (prática que continuou sempre paralelamente ao seu trabalho cinematográfico), Mangini mostrava logo desde estes seus primeiros filmes um verdadeiro olhar de cineasta e um absoluto domínio da diferença trazida pela imagem em movimento (e pela sua articulação com o som nas suas várias componentes) relativamente à imagem fixa (e muda) do instantâneo fotográfico.

Contando com o importante contributo dos muito belos textos de Pier Paolo Pasolini (então já um importante argumentista e escritor, mas ainda a aguardar a sua ribombante estreia na realização), os filmes desta sessão são evidentemente marcados por temas pasolinianos (é impossível não pensar como os crianças e os adolescentes “desconhecidos da cidade” de **Ignotti alla città** e de **La canta delle marane** anunciam já a futura galeria de personagens marginais de **Accattone**), mas a beleza dos enquadramentos, a precisão da direcção dos gestos destes não-actores e a cadência de uma montagem em estado de graça (na qual, na ausência de som directo, a voz *off* e a música desempenham um papel fulcral na articulação com as imagens que foge à simples ilustração) são porventura retintamente “manginianos”. Para além da felicidade das suas escolhas formais, o que ressalta também da visão destes três filmes é também a abordagem comprometida (ou pelo menos empática) de Mangini com os excluídos, os pobres, os miúdos, os “esquecidos” pelo progresso neles mostrados, dando a ver os seus mundos a partir “de dentro” e não de uma posição de observação exterior ou “neutra”. Nesse sentido é muito sintomático que o retrato do ritual fúnebre arcaico de **Stendalí** seja tão comovente e tão respeitador da importância de uma religiosidade ancestral vivida em comunidade (esta é uma palavra igualmente fundamental para entrar na compreensão da mundivisão de Mangini), apesar dela própria ser uma não-crente e, como boa comunista, avessa ao peso do catolicismo na sociedade italiana. Essa ética do olhar sobre o “outro” (quase sempre identificado com um grupo e/ou com uma determinada classe social e menos enquanto individuo existindo isolado do todo colectivo) - evitando sempre a simplificação e deixando intacta a sua alteridade - será uma marca permanente do cinema de Mangini até ao fim.

Nuno Sena

LAOKOON & SÖHNE / 1972-73
(“Laoconte e Filhos”)

Um filme de Ulrike Ottinger e Tabea Blumenschein

Realização: Ulrike Ottinger e Tabea Blumenschein / Argumento: Ulrike Ottinger / Texto: Ulrike Ottinger e Chiquita Brook (Xavier Arroyuelo) / Direção de Fotografia: Ulrike Ottinger / Guarda-Roupa e Maquilhagem: Tabea Blumenschein / Interpretação: Ulrike Ottinger (Kakalia Katzen), Tabea Blumenschein (Esmeralda del Rio, Olímpia Vincitor, Linda MacNamara, Jimmy Junod).

Produção: Ulrike Ottinger / Cópia: DCP, preto e branco, falada em alemão com legendagem em português / Duração: 48 minutos / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira apresentação na Cinemateca: novembro de 2003 (Ciclo Ulrike Ottinger)*

O primeiro filme de Ulrike Ottinger é bem demonstrativo das suas origens enquanto artista. Ottinger foi (é) alguém que se aproximou do cinema enquanto médium contíguo (ou possivelmente contíguo) de outras artes e de outros modos de expressão, e é indubitável, perante este filme, pensar que o trabalho sobre essa contiguidade (a sua criação ou a sua exploração) se assumiu, pelo menos nesta fase inicial, como uma das preocupações fundamentais da cineasta alemã. **Laokoon & Söhne** é um filme claramente situado na órbita daquilo que por facilidade de expressão genérica se costuma designar por cinema de “vanguarda” ou cinema “underground” - e numa perspectiva histórica esta segunda designação fará mais sentido dada a evidente proximidade do filme com alguns princípios e modelos oriundos do “underground” americano, de Warhol a alguém como Jack Smith.

Ottinger falou de “*uma noção de transformação. Colhida no Orlando de Virgínia Woolf contendo a ideia de morte e de destruição tanto quanto de ressurreição*”. O tema da transformação - assim como, se se quiser, do “transformismo”, da incarnação de várias “personagens” pelos mesmos corpos - parece de facto inegável, assim como um jogo (Woolf e *Orlando* não serão referências casuais) com as identidades e os estatutos sexuais, que muito trazem à memória, como acima se disse, algumas experiências do underground americano (mas podíamos acrescentar alemães como Rosa von Praunheim, por exemplo).

Na estrutura libérrima do filme de Ottinger perpassa também uma ideia - um método - claro às correntes vanguardistas dos anos 60 e 70: a colagem, a mistura de referências heteróclitas através da qual se constrói, tanto quanto se evoca, um conceito de “glamour” moldado na provocação “cabaréica” e no seu perfume de “decadência”. De resto, se atentarmos no modo como a ideia de colagem é incorporada pelo trabalho da banda sonora musical, **Laokoon & Söhne** podia ser descrito como uma “performance” de cabaret, alegremente “malsã” e assumida como uma espécie de “mina” de toda uma tradição exacerbadamente romântica.

Luis Miguel Oliveira