



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RENATO SOUTO MAIOR SAMPAIO

**DESLOCAMENTOS LUSO-PAISAGÍSTICOS:
ARTIFÍCIO, MEMÓRIA E SAUDADE NO CINEMA DE MIGUEL GOMES**

Recife

2023

RENATO SOUTO MAIOR SAMPAIO

**DESLOCAMENTOS LUSO-PAISAGÍSTICOS:
ARTIFÍCIO, MEMÓRIA E SAUDADE NO CINEMA DE MIGUEL GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Comunicação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Freire Prysthon.

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Sampaio, Renato Souto Maior.

Deslocamentos luso-paisagísticos: artifício, memória e saudade no cinema de Miguel Gomes / Renato Souto Maior Sampaio. - Recife, 2023.
160 p.

Orientador(a): Ângela Freire Prysthon

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Cinema. 2. Paisagem. 3. Saudade. 4. Artifício. 5. Miguel Gomes. I. Prysthon, Ângela Freire . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

RENATO SOUTO MAIOR SAMPAIO

**DESLOCAMENTOS LUSO-PAISAGÍSTICOS:
ARTIFÍCIO, MEMÓRIA E SAUDADE NO CINEMA DE MIGUEL GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Comunicação.

Aprovado em: 21/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Ângela Freire Prysthon (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Laécio Ricardo De Aquino Rodrigues (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Dieison Marconi (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e familiares próximos, pelo apoio e presença constantes;

Aos amigos queridos, em especial Leandro, por me levar de volta à universidade e academia; Felipe, pela presença afetuosa, praticamente diária, no compartilhamento das pequenas coisas do cotidiano; Gabriela, por ser uma referência de força e coragem desde a nossa adolescência; e Herculano, por nunca desistir de mim, pela disposição e suporte necessários;

A Larissa, por ser essa pessoa tão especial, e por uma amizade tão bonita, surgida no período de estágio de docência dela, que acompanhei como aluno-ouvinte, sendo este um momento primordial para o início da elaboração e escolha do que resultaria nesta dissertação e pesquisa. Lari ainda me acompanhou de perto, sempre solidária, em situações de ansiedade e indecisão, ao longo de todo o processo da pós; destaco ainda sua especial participação em algumas aulas do meu estágio de docência, e ainda agradeço pelas nossas trocas de áudios e conversas na madrugada; não teria conseguido nada disso sem você;

A Bruna Guido, pela troca e trabalho, por meio da disciplina de estágio de docência, Cinema e Artífício, tão importante na construção da pesquisa e da experiência em sala de aula;

A Ângela Prysthon, orientadora e inspiração, pela amizade e encontro acadêmico, esse iniciado por meio da disciplina de Cinema Britânico, naquele meu começo de passagem pelo curso de Cinema e Audiovisual, em 2010, momento tão marcante e especial de minha trajetória, com reverberações impregnadas até hoje;

A Laécio Ricardo, pela doçura e presença por também tanto tempo, desde a época da graduação, e agora novamente nesse momento, com contribuições tão atenciosas e pertinentes para a pesquisa;

A Catarina Andrade, pela disponibilidade e participação na etapa de qualificação;

A Mariana Cunha e Nina Velasco, pelas contribuições fundamentais nas disciplinas realizadas durante o trajeto do Mestrado;

A Dieison Marconi e André Antônio, pelo carinho e generosidade de comporem a banca;

À Capes, pela concessão da bolsa e possibilidade de dedicação exclusiva para a pesquisa, além de valorização do trabalho de pesquisador, tão importante, sempre;

E, por fim, a Miguel Gomes, por me ter permitido, através desta pesquisa, continuar próximo à cultura portuguesa, e assim, alimentando a saudade implacável que sinto dos tempos de intercâmbio vividos em Lisboa e dos quais jamais esquecerei.

Emotional landscapes

They puzzle me¹

Björk

A viagem no espaço simboliza a passagem do tempo, o deslocamento físico, a mutação interior.

Tudo é viagem

Todorov

¹ Tradução: Paisagens emocionais, elas me confundem, desorientam.

RESUMO

Esta pesquisa, a partir de uma aproximação cultural atrelada ao audiovisual, pretende articular alguns conceitos, como cinema de viagem, artifício, memória, nostalgia, melancolia e paisagem, com o intuito de problematizar e investigar a presença de todos esses elementos no cinema do realizador português Miguel Gomes. O desenvolvimento da dissertação intenta lançar mão tanto de um lastro teórico-conceitual sobre os temas anteriormente pontuados, quanto de uma abordagem atravessada pelo viés dos estudos e gêneros cinematográficos, não em uma proposta ensimesmada de análise fílmica, mas sim uma combinação entre a filmografia aqui proposta e esses autores e imagens trazidos ao longo do texto. O trabalho pretende, ainda, buscar uma metodologia que envolva os campos da teoria juntamente a um exercício ensaístico de produção científica. O corpus aqui escolhido envolve, em especial, as longas-metragens de Gomes, sendo eles, cronologicamente, *A Cara Que Mereces* (2004), *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), *Tabu* (2012), *As Mil e uma Noites* (2015) e *Diários de Otsoga* (2021). Almeja-se, assim, a elaboração de uma cartografia desse cineasta e de seu lugar no mundo, nesse caso por meio do cinema contemporâneo lusitano, mas este também inserido dentro de um fluxo internacional e em diálogo com diversos outros temas e produções, referentes e promovedores de uma criação viajante destas obras todas.

Palavras-chave: cinema, paisagem, saudade, artifício, Miguel Gomes.

ABSTRACT

This research, from a cultural approach linked to the audiovisual, intends to articulate some concepts, such as travel cinema, artifice, memory, nostalgia, melancholy and landscape, in order to problematize and investigate the presence of all these elements in the cinema of the Portuguese director Miguel Gomes. The development of the dissertation intends to make use of both a theoretical-conceptual ballast on the themes previously punctuated, as well as an approach crossed by the bias of film studies and genres, not in a closed proposal of film analysis, but rather a combination between the filmography proposed here and these authors and images brought throughout the text. The work also intends to seek a methodology that involves the fields of theory along with an essay exercise of scientific production. The corpus chosen here involves, in particular, Gomes' feature films, which are, chronologically, *The Facce You Deserve* (2004), *Our Beloved Month Of August* (2008), *Tabu* (2012), *Arabian Nights* (2015), *The Tsugua Diaries* (2021). It is intended, therefore, the elaboration of a cartography of this filmmaker and his place in the world, in this case through the contemporary Lusitanian cinema, but this also inserted within an international flow and in dialogue with several other themes and productions, referring and promoting a traveling creation of these works all.

Keywords: cinema, landscape, saudade or longing, artifice, Miguel Gomes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	RELATOS DE UM VIAJANTE ANCORADO: MEMÓRIAS E JORNADAS POSSÍVEIS A PARTIR DE MENSAGENS EM GARRAFAS	24
2.1	A Viagem	32
2.2	Passeando e “passando” pelas paragens e identidades	40
2.3	Objeto de estudo e o meio da jornada	46
2.4	Conclusão; finda a viagem ou uma nova partida	51
3	PASSAGENS: UMA JORNADA EMOTIVA PELA TOPOFILIA LUSITANA	54
3.1	Um começo	58
3.2	Que <i>moção</i> ! Que emoção?	70
4	ARTIFICIAIS E ANACRÔNICOS: UMA PERSPECTIVA EXCESSIVA E NÃO NATURALISTA	80
4.1	Entretidos e frívolos: uma gênese artificial	90
4.2	O musical ou o que é um musical?	93
4.3	Paisagens musicais: uma jornada cançãoeira	99
4.4	A música que mereces	100
4.5	O mês mais querido	105
4.6	Mil e um anacronismos e artifícios	112
5	ATMOSFERAS MELANCÓLICAS E NOSTÁLGICAS: NUVENS E BRUMAS DE SAUDADE	120
5.1	Répteis existenciais: uma nostalgia e melancolia das coisas	125
5.2	Saudade do que não vivemos: melancolia pós-colonial	138
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	155

1. INTRODUÇÃO

“Até aos trinta anos tens a cara que deus te deu. Depois tens a cara que mereces”, anuncia a cartela inicial, em seus primeiros segundos, do longa-metragem de estreia de Miguel Gomes, *A Cara que Mereces* (2004). As frases apresentam-se suspensas em meio ao quadro, à tela, acompanhadas por uma imagem de fundo, um espelho; elemento este que logo vai indicar a sua importância e presença por estarmos diante de uma adaptação livre e inspirada no clássico conto de fadas “A Branca de Neve e os Sete Anões”. Estas duas orações, ao mesmo tempo que objetivamente curtas, acabam por incitar uma profusão de reflexões; e aí podem estar algumas. A mais latente por hora parece ser, justamente, a da concepção a respeito do tempo e de ciclos construídos a partir da noção etária através de um conjunto de números, acumulados, responsáveis por uma presença sazonal do que se convencionou encarar como idade, um momento específico na vida de cada pessoa. Nesse caso, os trinta anos, como um símbolo, talvez, de uma consciência e recém-pertencimento a uma nova fase, esta, agora, de maturidade, de conquista do universo adulto. Mas como em uma ampulheta, com a areia a escorrer sem tréguas ou inversões, há o atestado da finitude, e ao mesmo tempo de urgência, em sintonia com uma sorte de balanço do vivido até ali, a tal data-limite. Mas e depois? E que Deus é este, generoso, talvez para os crentes e convertidos, mas o seria também para os hereges e invertidos? Até aquela parte do caminho, até aquele momento, estás desprovido de responsabilidades, tens a cara do destino; mas, depois, tens de dialogar com o merecimento de tuas ações, tudo fica mais difícil. A cara, afinal, se revelará a de um monstro ou de um santo? Imaginemos um rosto, emoldurado pelo espelho, objeto este revelador, mágico, que responde aos anseios dos inseguros, ou curiosos; ou, ainda, de andarilhos e viajantes. Há uma face, semblante, que aos poucos, com o aquietar da bruma e da névoa restante no ambiente, da atmosfera balzaquiana, começa a surgir; são feições reconhecíveis, trata-se talvez não só da figura de um ser humano, mas também de um lugar, um país. Confundem-se. Seria, então, a cara merecida a de um cineasta? De um navegante? “Espelho, espelho meu, existe alguém mais português do que eu?” Misturam-se; no final, são a mesma coisa, entidade: pessoa, território, nação, emoção.

Diante de uma pluralidade de aspectos e particularidades presentes na filmografia de Miguel Gomes (Lisboa, 1972), pode-se apontar um fator que salta aos olhos e se destaca em relação aos demais: o deslocamento, e não apenas o da câmera, passeando pelos espaços e topografias de paisagens portuguesas, mas o do próprio cineasta, e de como ele coloca seus

personagens em constante trânsito; todos em busca de algo, por vezes na esfera interna, das subjetividades próprias e particulares, mas também no âmbito externo, na investigação da geografia de um bairro, cidade, distrito, país, continente. Mesmo no seu primeiro filme – relembrando, *A Cara Que Mereces* –, onde as andanças do protagonista não alcançam distâncias físicas longínquas, há um senso de deslocamento e fuga para uma casa de campo que fará daquele espaço uma possibilidade de viagem interna, introspectiva e reflexiva deveras importante. Já em *Tabu* (2012), um lapso espaço-temporal é estabelecido entre Europa e África, e a memória aqui, impressa em um preto e branco granulado, faz os protagonistas pensarem suas posições no mundo, na sociedade, nas relações com os demais. Há, constantemente, uma menção à geografia, ao espaço físico, mas como símbolos de um mapeamento também emotivo, sensorial e nostálgico, na cadência da saudade, da memória.

Miguel Gomes se formou em uma das instituições de ensino mais consagradas, no campo artístico e cultural, de Portugal, a Escola Superior de Teatro e Cinema, juntamente com nomes relevantes do audiovisual contemporâneo português, sendo um deles o famoso e premiado realizador Pedro Costa. “De um ponto de vista estritamente estatístico, é fácil afirmar que a maioria (não absoluta) dos cineastas mais relevantes do cinema em Portugal fizeram ou atravessaram a ESTC” (Lisboa, 2023), aponta a publicação *À pala de Walsh*, site dedicado ao campo fílmico, em especial o lusitano. Gomes inicia a carreira no universo cinematográfico por meio da crítica, atividade exercida entre 1996 e 2000 (e neste intervalo também vai começar a dirigir seus primeiros curtas-metragens). Ao correr das próximas duas décadas vai realizar longas e se tornar um expoente do cinema português no mundo. Coleciona diversas homenagens, prêmios e participações em festivais, tendo passado por vários deles, tanto na Europa quanto em outros continentes, com maior destaque para os realizados em Cannes e Berlim; neste último, com *Tabu*, ganhou o FIPRESCI (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica) e o prêmio de inovação Alfred Bauer, em 2012; além de outras menções. “De forma geral, esta geração contemporânea seguiu em busca de uma forte marca autoral, de um cinema exclusivamente experimental, algumas vezes hermético para o grande público, e notadamente premiado em festivais internacional” (Sales, 2021, p.16). Essa visibilidade estrangeira e a possibilidade de visitar e conhecer outros países vai fazer de sua vivência um constante deslocar-se, ao colocar seu corpo, em trânsito, por todos esses espaços.

Começa a realizar curtas em 1999, com 27 anos. Desde então, nos quase 25 anos de trajetória, dirigiu seis desses pequenos, em duração, filmes¹. Como é de se esperar, esses primeiros registros e incursões cinematográficas, em uma atividade mais experimental, como o próprio formato permite, já possuem, demasiadamente, vários dos temas, tanto estéticos e visuais, quanto narrativos, que o realizador continuaria a abordar em seus próximos projetos. A filmografia de Miguel Gomes parece possuir uma espécie de constante revisitação da própria obra, pois se consegue perceber muitos dos elementos caros ao seu cinema sendo reelaborados, por várias vezes; como acontece muito regularmente com uma relação mais autoral e pessoal entre artistas e seus respectivos trabalhos. Nessas curtas primeiras produções, a gênese de toda uma imagética, de um universo particular, de uma visualidade própria, específica, única, já salta aos olhos, faz chamar em demasiado a atenção e dialoga, aponta, mistura-se e embasa toda a produção por vir. Aqui percebe-se uma disponibilidade enorme em percorrer gêneros fílmicos distintos, com a sua já característica marca de ultrapassar e passear pelas fronteiras da ficção e do documentário; elemento este, de cunho também experimental, imprescindível no difícil enquadramento de sua filmografia, por justamente possuir, em demasia, uma profusão de elementos diversos. Longas-metragens, até aqui, somam-se cinco: *A Cara que Mereces*; *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008); *Tabu*; *As Mil e Uma Noites* (2015) – que consideraremos, nesta pesquisa, como um único filme, dividido em três partes; comercialmente a obra foi lançada em três momentos distintos, com intervalos entre as estreias, como uma espécie de trilogia –; e *Diários de Otsoga* (2021), em co-direção com Maureen Fazendeiro. Interessante pensar na, diga-se, progressão temática que sua filmografia desenha, começando num âmbito mais interno, com *A Cara Que Mereces*. Já em *Aquele Querido Mês de Agosto*, a incursão se estabelece pelo interior do país, em um mergulho realizado dentro de um escopo maior, mas não menos íntimo e pessoal. Em *Tabu*, a busca por uma conexão aparentemente perdida entre os continentes europeu e africano constrói uma necessária e memorialística ponte entre ambos, ampliando esses deslocamentos, que passam a soprar em ares e territórios internacionais. Para, logo depois, aportar na miscelânea que é a saga *As Mil e Uma Noites*, quando se atinge uma espécie de síntese e retorno a todos os lugares previamente viajados, conhecidos e adotados pelo diretor.

¹ São eles: *Entretanto*, o primeiro, 1999; depois, *Inventário de Natal*, 2000; *31*, 2001; *Kalkitos*, 2002; *Cântico das Criaturas*, 2003; *Carnaval: À Procura de Paulo Moleiro*, 2008 (derivado e protagonizado por um dos personagens de *Aquele Querido Mês de Agosto*, 2008, seu segundo longa); e, por enquanto, seu último, *Redenção*, 2013.

A locomoção deslizando diante de todos esses ambientes também se manifesta no que diz respeito aos típicos contornos fronteiriços entre documentário e ficção; demarcações que Gomes insiste deliberadamente em atravessar e cruzar. Em *Aquele Querido Mês de Agosto* – talvez dentre os filmes aqui analisados o que mais desavergonhadamente coloque em evidência o processo criativo de seu realizador e o interesse genuíno em bagunçar divisas cinematográficas e estilísticas –, as incursões cartografadas de uma viagem exploratória pelo interior do país encontram-se dentro de um contexto multicultural inserido no espaço geográfico de Portugal; tendo o marcador da nacionalidade como fator de relevância, mas não limitante, para tentar entender as complexidades contemporâneas desse universo e das particularidades que orbitam ao seu redor. Ainda no meio de uma atmosfera rarefeita e nebulosa de experimentações e riscos, surge então *As Mil e Uma Noites*, penúltimo e gigantesco (são quase seis horas de duração, divididas em três partes) longa-metragem de Gomes, propondo um abraço imaginário e coletivo em torno de fábulas e contos a partir de uma perspectiva territorial e contemporânea da suposta realidade portuguesa, em uma espécie de antologia, com várias pequenas histórias, distintas entre si, agrupadas nessa saga lusitana. Propõe-se uma adaptação livre da obra literária homônima, com o protagonismo de uma aqui Xerazade igualmente contadora de histórias, essas construídas, tanto imagética como narrativamente, de maneiras distintas. Com tamanha exuberância e complexidade de propostas, parece que Miguel Gomes acaba por encontrar e engolir uma espécie de caldo primordial de componentes e compostos culturais ibéricos, que terminam por instigá-lo na busca pela descoberta de cada um dos ingredientes degustados nessa mágica poção. *Diários de Otsoga* se assemelha muito ao filme *A Cara Que Mereces*, inclusive sua fotografia, sua espacialidade, sua ambientação, no campo, e sua estrutura “infantil” de jogos e brincadeiras, ou seja, é como um ciclo, onde o último lançamento dialoga e tem a ver com o seu primeiro, de quase vinte anos atrás; duas décadas de distância entre eles. A improvisação na feitura de *Diários* condiz e tem a ver com o momento de pandemia e de um recalculando de rota que muitos de nós precisou fazer durante o percurso. Portanto, no íntimo e âmago da sua filmografia delirante e fantástica, é possível encontrar fortes traços de diversas áreas, como o apreço pela literatura e a influência desta nas suas narrativas; a música e sua capacidade sintetizadora e potente de se manifestar; os problemas sociais e pertinentes de uma realidade atual; e ainda uma abordagem visual e sonora múltipla, heterogênea e variada, alcançando diferentes gêneros e propondo inusitadas soluções imagéticas para traduzir de forma mais intensa possível as suas afetividades, paixões e reflexões.

Mas por onde viaja Miguel Gomes? Que trajetórias são essas traçadas por ele? Tendo nascido e morado sempre em Portugal, é então desse lugar que começam suas maiores investigações. Colocá-lo como este realizador viajante diz muito sobre o seu próprio cinema, na análise, fruição e percepção da sua filmografia, a partir do enredo dos filmes, e toda uma narrativa de viagem presente nessa obra, mas também o posiciona como um artista voltado para o mundo, para a circulação e exibição de suas produções fora do território lusitano, para suas próprias andanças por esses festivais, mostras, eventos cinematográficos, ou seja, é um cinema de viagem, dos deslocamentos e de um registro dessas movimentações; e ao mesmo tempo também ele próprio, um cineasta viajante, em trânsito contínuo por várias paragens, lugares, espaços e situações.

Em *De Portugal para o mundo*, catálogo repleto de artigos interessantes e com título sugestivo, originado a partir de uma mostra de cinema realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2021, com a proposta de traçar um apanhado da última década do cinema português contemporâneo, Michelle Sales circunscreve, por meio de um texto curto (*Como pensar o cinema português hoje?*), porém profundo e extremamente informativo e esclarecedor, alguns elementos identificáveis nesse cinema em especial, e, obviamente, a sua relação com o país do qual é originário e faz parte. Evidentemente que não se pode pensar a obra de Miguel Gomes isolada de um contexto acerca do cinema realizado em Portugal, e apesar de serem filmografias específicas e diferentes em suas propostas estéticas e narrativas, muitas vezes, esses cineastas lusitanos acabam por compor um grupo interessantíssimo, responsável pela feitura e criação de um audiovisual pulsante e localizado, cada vez mais, em um panorama do cinema global.

Como parte da cinematografia europeia, o cinema português viveu no século XX uma longa crise que, como a nossa, manifestava-se nos altos custos de produção, na pouca disponibilidade estatal para criar ou adaptar uma legislação própria e, no caso específico português, no desejo recorrente de se tornar Arte. Encurralado, portanto, entre “a arte e o artifício”, entre “a vanguarda e a indústria”, o cinema português fechou-se em si próprio no decorrer do século XX, e é apenas no limiar do século XXI que começamos a perceber uma maior abertura deste campo cinematográfico, que se resumiu na adoção de algumas políticas públicas para o cinema, como: uma aposta mais consistente na formação de jovens realizadores, com a criação de novas escolas, como a Escola Superior de Teatro e Cinema (sucessora do Conservatório Nacional, fundado por Almeida Garrett), o investimento por meio de editais específicos para o formato do curta-metragem, a consolidação de acordos de

coprodução, não apenas com países da Europa mas sobretudo com o Brasil, o que resultou em diversos filmes luso-brasileiros (Sales, 2021, p.13).

O breve cenário traçado por Sales, logo acima, já contextualiza de forma objetiva os percalços enfrentados pela classe cinematográfica portuguesa para dar continuidade ao projeto de cinema do país. São elementos e “desafios”, como ela própria pontua, característicos de outros lugares do mundo, em especial o Brasil. “Como exposto por críticos e especialistas, o cinema português dos anos 1990 em diante prioriza a circulação em festivais e mostras no exterior, em face das condições inóspitas da cadeia produtiva em Portugal” (Sales, 2021, p.16). Ainda nessa espécie de radiografia do cinema português, outro aspecto interessante é a estratégia de apresentação e exposição dos filmes em festivais do mundo, como uma forma de necessidade de validação internacional. “Pouco visto pelo público nacional, o cinema português consagra-se em janelas de exibição para cinemas independentes, em diálogo com festivais na Europa, e também no Brasil” (Sales, 2021, p.16). Cria-se, então, uma certa dicotomia entre o âmbito nacional e estrangeiro, com um tipo de invenção do cinema construído a partir do exterior (Álvarez, 2016). Essa dualidade e posição no meio do caminho, em uma sorte de *entre-lugar*, faz parte da formação identitária de um cinema, e de como ele quer ser visto e entendido, em uma relação ambígua entre o caráter doméstico e o internacional. E, obviamente, a partir dessas informações e de um quadro amplo sobre o cinema português, a compreensão e entendimento a respeito da obra de Miguel Gomes se encaixam dentro dessa imagem ampliada. “Um cinema feito de olhos postos no estrangeiro, mas sem nunca virar as costas à realidade cultural do seu país de origem” (Baptista, 2008, p. 314).

Uma questão premente na geração atual relaciona-se com a crise identitária das filmografias europeias, que tem a ver com a dinâmica estabelecida pela discussão “cinema nacional versus cinema global”, mas que se relaciona fortemente com o contexto político dos anos 2000 em diante, quando a Europa começa a experimentar uma forte crise social, marcada pelo aumento da presença de imigrantes e refugiados a compor o tecido social, pelo aprofundamento da discussão em torno do legado colonial e a necessidade de implementação de políticas de reparação, bem como pela crise global do capitalismo e seus desdobramentos econômicos, que culminaram no empobrecimento e precarização geral da população na Europa (mas não só) (Sales, 2021, p.18).

Essa conjuntura política citada por Sales, a partir do século 21, certamente vai influenciar e se presentificar em todas essas obras do cinema lusitano, conseqüentemente, os filmes de Miguel Gomes, carregados de uma dicotomia entre, como a autora fala, “arte e

artifício”. É curioso o uso dessas duas palavras em questão, pois nesta dissertação abordaremos o artifício como uma chave do excesso, presente sim em obras mais “rotuláveis”, se formos enveredar pelo caminho do gênero cinematográfico; mas não necessariamente colocamos essas entidades em contraposição ou em campos opostos – diferentemente de alguns outros autores, como veremos mais adiante; a arte, pelo viés do artifício, é a trajetória, inclusive, traçada por Gomes, quando elabora filmes “artísticos”, com crivo de festivais e validação da crítica, mas esses mesmos possuidores de uma linguagem muitas vezes imbuída de referências e narratividades tidas como artificiais e simplistas, ou no caso da indústria, comerciais. Apesar de os filmes portugueses, pelo menos aqueles pertencentes a esse grupo “internacionalizado” das mostras estrangeiras, não conseguirem, de fato, grandes bilheterias em Portugal, parece existir, no caso de Gomes, um distanciamento ocorrido não por motivos da dificuldade de seus filmes em apelar para algo mais genérico – e aqui não usamos o termo de forma pejorativa, e sim como um desdobramento de coisa genérica, a partir dos gêneros cinematográficos –, mas sim por um afastamento entre produções e audiência portuguesas surgido por questões mais complexas, como distribuição dessas obras, formação de um público consumidor delas e um aparato específico do realizar cinematográfico lusitano.

Elaboro uma maneira de falar, também, nesta etapa introdutória, da metodologia escolhida para este trabalho, sendo ela, basicamente, de teor teórico, culturalista e ensimesmada no objeto aqui trazido, ou seja, na filmografia e obra de Miguel Gomes, mais especificamente nos longas. Não vislumbro aprofundar essas produções cinematográficas por um viés de análise fílmica extensa, sendo mais a proposta acolhida aqui a de um olhar panorâmico e intuitivo acerca da realização artística de Gomes. Um dos pilares, tanto no campo afetivo quanto metodológico, desta pesquisa está presente nos escritos e teorias de Giuliana Bruno, em especial a partir de seu livro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, que como se perceberá, vai povoar, contaminar, afetar e aparecer em boa parte do texto desta dissertação.

Ao redigir essa história cultural, senti-me compelida a entrelaçar a linguagem da teoria com contos ficcionais e, em alguns lugares, até mesmo a misturar os dois registros. Ao tentar fazer a ponte entre a linguagem da análise acadêmica e o discurso subjetivo, até autobiográfico, vi minha pesquisa ser “arrastada”, literalmente, para a cartografia emocional de mapas como o de Scudéry², que desenham e se baseiam em

² Madelaine Scudéry foi uma escritora francesa, e é muito citada em *Atlas of Emotion*, principalmente por ter desenvolvido mapas “sentimentais”, cartografias emotivas, como o bastante destacado no livro de Bruno, *Carte*

trajetórias experienciais. Tenho a experiência de que um livro pode emergir de um sentido de lugar e que essa paisagem compreende o local veiculado em imagens (Bruno, 2002, p.14, tradução nossa³).

Seguiremos como em uma viagem, onde o uso de instrumentos se faz necessário e da maior importância, sejam eles analógicos, mecânicos, como bússolas ou mapas – provavelmente, na atualidade, digitais, pelo uso do GPS –; não importa, pois são ferramentas essenciais para o viajante, utensílios auxiliares na travessia, no desejo de encontrar os melhores caminhos, o destino almejado. Assim, esta investigação, amparada por todos os equipamentos oportunos e cabíveis, acaba por pretender utilizá-los da melhor maneira possível, em toda a gama de variedades que cada um deles pode proporcionar, com as suas especificidades e particularidades. A coleta vai se embasar nos mais diversos formatos, arquivos e plataformas, sendo alguns deles: catálogos, revistas culturais, uso de entrevistas, sejam em formato de texto ou de vídeo; e, claro, trabalhos acadêmicos, bibliografia por livros, ensaios e artigos científicos, assim como, não poderia deixar de ser, a utilização de imagens, captura de *frames*, de trechos dos filmes, principalmente. Ainda, pensando metodologicamente o percurso aqui traçado, é de interessante colocação os apontamentos tecidos por Ângela Prysthon no trecho abaixo, quando discorre sobre o método do teórico Richard Dyer nas criações científicas e teóricas empreitadas por ele. Pensa-se, em certo nível, ser uma escolha metodológica notável e condizente com muito do almejado por estas águas aqui, nesta navegação. Talvez, de fato, a visão de toda essa tentativa de investigação seja a de um sobrevoo panorâmico, mas não menos interessado, atento e impressionado, curioso.

Mas o que exatamente Richard Dyer quer dizer com o termo “entretenimento”? O que pode definir uma área tão difusa, tão ampla e tão transitória? Será que é sua proposta delinear o entretenimento como “área de conhecimento” ou pelo menos como o cerne da cultura midiática contemporânea? A minha hipótese é que Dyer, ao longo das últimas três décadas, tenta exatamente aprofundar essas questões de modo exploratório, sem tantas pretensões conclusivas ou metodológicas num sentido

du Pays de Tendre, que na tradução seria algo como mapa do país da ternura, em que Scudéry traça uma topografia imaginária por regiões cartográficas como “lago da indiferença”, “mar da inimizade”, “mar dos perigos”, e ainda “cidades” da “bondade”, “generosidade”.

³ No original: In drafting this cultural history, I have felt compelled to interlace the language of theory with fictional tales and, in a few places, even to mix the two registers together. As I have tried to bridge the language of scholarly analysis with subjective, even autobiographical discourse, I have watched my research being “drawn,” quite literally, to the emotional cartography of maps like Scudéry’s, which draw, and draw upon, experiential trajectories. It has been my experience that a book can emerge from a sense of place and that this landscape comprises the location conveyed in images.

estrito, mas buscando apresentar simultaneamente um mapeamento panorâmico e específico do campo do entretenimento (Prysthon, 2014, p.58).

Essa perspectiva mais geral e abrangente parece dialogar com a própria filmografia de Miguel Gomes, ele mesmo figurado como certa espécie de colecionador de histórias, sendo essas narradas e construídas visualmente a partir de referências muito diversas, dos mais imaginados tipos, o que acaba por fazê-lo elaborar uma filmografia muito peculiar, cujos títulos são muito diferentes uns dos outros. Tal criação artística acaba sendo imbuída e forjada por uma bagagem cinéfila muito forte, em que a citação e referência são elementos primordiais das obras. A participação em cineclubes lisboetas, a formação acadêmica em cinema e a atuação como crítico fazem de Gomes um “apanhador” de imagens. O seu espírito cinéfilo é encontrado através de alusões e menções, sejam elas diretas ou subliminares, em cada uma de suas produções (Cunha, 2014). Este apreço pela cinefilia acaba por comungar com a intenção de uso dos gêneros cinematográficos para criação de enredos e narrativas fílmicas, em uma imbricação envolvida, de alguma maneira, na elaboração de um tom atmosférico perpassante nessas produções.

Mas como poderemos revelar atmosferas e ambientes, voltar a percorrer o seu caminho e compreendê-los? Haverá alguma abordagem profissional – ou “científica”? Precisamente pelo fato de que cada Stimmung é histórica e culturalmente único, e porque os mesmos elementos que constituem o fenômeno desaparecem quando está em causa o sentido – e, com certeza, pelo pouco interesse que nosso campo de estudos tem demonstrado pela questão –, duvido do poder das “teorias” para explicar atmosferas e ambientes, e olho com suspeição para a viabilidade de “métodos” que os identifiquem. Aliás, meu ceticismo quanto aos métodos é mais forte ainda, pois acredito que os pesquisadores na área das “ciências humanas” devem confiar mais no potencial do pensamento contraintuitivo do que em uma “trilha” ou um “caminho” preestabelecido (ou seja, o sentido etimológico de método) (Gumbrecht, 2021, p.29).

Guardadas as devidas proporções e controladas as possíveis ambições científicas, não parece de todo descabido refletir sobre os escritos de Gumbrecht, a partir do trecho acima, e pensá-los por meio da tentativa deste trabalho em mergulhar por vias atmosféricas e panorâmicas pela obra de Gomes. Parece mesmo ser uma característica das humanidades, e em específico quando se trata de arte e cinema, a elaboração de um texto, linha de raciocínio e construção teórica baseadas, também, em elementos mais gerais, como no caso de uma das propostas de escrita desta pesquisa, a ensaística, como também a utilização de um arcabouço

teórico e cultural, e não apenas cinematográfico, o que faz desta pretensa investigação algo não totalmente vinculado a uma abordagem de análise fílmica, por exemplo. Ele segue:

O pensamento contraintuitivo não receia desviar-se das normas da racionalidade e da lógica que regulam o cotidiano. (E isso por boas razões!) Antes, o seu movimento se inicia por “palpites”. Muitas vezes percebemos um potencial ambiente do texto a partir da irritação ou do fascínio que uma palavra ou um pormenor nos provoca – o palpite de uma diferença de tom ou de ritmo. Seguir um palpite significa confiar durante algum tempo numa promessa implícita e dar os passos no sentido de descrever um fenômeno que seja desconhecido – que nos despertou curiosidade e, no caso de atmosferas e ambientes, chega a nos envolver ou até nos encobrir. Quando tal descrição acontece, referindo-se a uma obra literária, é provável que – até certo ponto – o efeito coincida com o do texto “primário” (Gumbrecht, 2021, p.29).

Mesmo que Gumbrecht trabalhe, principalmente, a ideia de atmosfera no campo literário, é uma adição satisfatória ao conjunto teórico desta pesquisa pensar uma criação metodológica a partir da linguagem cinematográfica, mas ao mesmo tempo com sua presença em outros campos de conhecimento, nessa atmosfera, diga-se assim, culturalista, como apontado anteriormente. Talvez, ao se escolher este caminho, optemos por um trajeto mais emaranhado, com a maior possibilidade de surgimento de obstáculos e empecilhos pela jornada, e a dificuldade em ultrapassá-los faz parte do processo; mas esse, até como em sintonia com o modo de fazer e elaborar criações do objeto estudado, inclusive, parece ser o rumo, curso e trajeto mais instigante a se percorrer.

As relações entre paisagem e cinema são permeadas por nuances que têm tanto a ver com a própria pluralidade do conceito (que fica ainda mais evidente quando nos confrontamos com as derivações do termo em inglês: *landscape*, *cityscape*, *townscape*, *soundscape*, etc), como pela centralidade da paisagem na composição de atmosferas e *moods* fílmicos, na construção de texturas (Prythton, 2014, p.2).

Nesta espécie de clima e ambiente, matizes atmosféricos, desenvolveremos a pesquisa, com esta aura a pairar sobre o método de desenlace da escrita, mas também a planar acima dos conceitos e teorias acerca de um panorama teórico do paisagístico, do deslocamento, das emotividades, e da saudade. “A paisagem é uma complexa portadora das possibilidades de uma interpretação plástica das emoções” (Lefebvre, 2006, p.13). Mas, ainda, atravessaremos tais pensamentos, oriundos em grande parte de um arcabouço teórico, por uma abordagem mais fílmica, seja pelo, também, viés cultural, mas, sobretudo, pela via do gênero cinematográfico, com o aporte do artifício, para o mergulhar no campo da construção de imagens nesses filmes,

e como elas dialogam e interagem com as referências, vivências e citações de uma mente viajante como a de Miguel Gomes.

A dissertação, assim, se divide em quatro capítulos, além da introdução e considerações finais. Na primeira paragem, etapa, a proposta é tentar se posicionar um pouco mais nesta criação científica em formato de dissertação; um desejo e uma ação constantes de construção do pensamento, das elaborações, da alquimia de se aliar, confrontar, problematizar e aproximar autores, ideias e estruturas teóricas. Existe, assim, a intenção de se colocar presente nas elucubrações do fazer acadêmico, muito embasado pela abordagem da própria Giuliana Bruno, como citado anteriormente; e não que essa maneira já não seja a praticada em sua maioria absoluta, diga-se, é possível abordar e estudar um tema, um objeto e um *corpus* sem estar pessoalmente investido nele? Parece ser algo improvável e uma batalha vencida, essa ideia de distanciamento racional entre pesquisador e objeto. Mas, aqui, há essa vontade de se fazer pertencente, ainda mais, no decorrer das páginas; e a metodologia e estratégia encontradas para o fazê-lo é a partir do exercício do ensaio, uma forma de se materializar por meio da primeira pessoa, do discurso pessoal e, muitas vezes íntimo, do eu, da personalidade do escritor e de suas vivências particulares; tudo, obviamente, em aliança com o objeto pesquisado, amparado pelo arcabouço teórico necessário. “Relatos de um viajante ancorado: memórias e jornadas possíveis a partir de mensagens em garrafas”, até pelo caráter introdutório, de ser o primeiro capítulo, seria um tipo de prólogo ou preâmbulo da dissertação, ou ainda como se fosse uma sorte de apêndice, onde pretendo criar essa aproximação mais ensaística, trazendo relatos na primeira pessoa – juntamente com a presença de teóricos e dos filmes de Miguel Gomes, em uma espécie de diálogo entre estas três esferas – e a minha experiência e vivência durante a pandemia, ou seja, a partir dos anos 2020 até 2022. A proposta é, por meio deste testemunho, mais autobiográfico, fazer uma ponte com o cinema de Miguel Gomes e seu último filme, lançado comercialmente no Brasil em junho de 2022, *Diários de Otsoga*, obra na qual ele aborda, justamente, o isolamento por causa da pandemia, ao registrar a rotina e o cotidiano de uma equipe de cinema enclausurada em uma casa de praia no interior/litoral português. Pensando sobre a ideia de viagem, vou falar da pesquisa no geral e das três grandes áreas que intenciono explorar ao longo da dissertação, sendo elas: a viagem, o artifício e a saudade. Ainda, sob o aspecto viajante, almejo falar um pouco sobre indagações pessoais em torno do objeto de pesquisa e como cheguei até ele, o meu interesse e descoberta do cinema português e de Miguel Gomes, principalmente enquanto morei em Portugal, durante 2013/2014. Soma-se a esses escritos todos uma breve reflexão a respeito de minha condição de criança cinéfila nos anos

90/00. Dessa forma, trabalharemos com estes três períodos temporais, sendo eles: a infância, a experiência como intercambista aos vinte e poucos anos e, mais recentemente, com a “cara que mereço”, após os 30, já como graduado em cinema e audiovisual e estudante da pós-graduação, no âmbito mais da trajetória acadêmica e dos últimos três anos. Pelo seu teor e caráter mais ensaístico, trataremos os filmes, nessa etapa, de forma mais poética ou lúdica, entrelaçados pelos devaneios sensoriais do autor desta dissertação.

Já no segundo momento, em “Passagens: uma jornada emotiva pela toponímia lusitana”, almejo falar um pouco do conceito de viagem, relacionando mais diretamente o tema à primeira metade do título da dissertação, sobre deslocamentos luso-paisagísticos. Sendo assim, o início desse segmento contempla a questão da viagem e sua presença em obras do final do século 19 e começo do 20, traçando esclarecimentos sobre uma possível gênese do filme viajante, em relação com os estudos sobre um cinema de viagem e os *road movies*. A ideia é estabelecer um vínculo entre o quesito do deslocamento dessas produções, do próprio cinema, da imagem em movimento, e do conceito de moção, relacionado, claro, à emoção. Giuliana Bruno (2002) é a autora que mais utilizo para tratar dessas questões, juntamente e em diálogo com Didi-Huberman (2016) e suas investigações sobre as emotividades. Toda a filmografia de Miguel Gomes vai navegar por percursos em deslocamentos, sejam eles geográficos ou emocionais. Mas se pensarmos em algumas de suas obras mais explícita e desavergonhadamente viajantes, vamos desembarcar, principalmente, em *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*. Sobre a primeira, “é uma das mais importantes actualizações do imaginário do mundo rural no cinema português do pós-25 de Abril” (Baptista, 2008, p.218); enquanto a segunda, apesar de também investir nesse aprofundamento e investigação de símbolos lusitanos e do interior do país, o faz em um escopo maior, até pela sua duração, de mais de seis horas, dividida em três partes, ao formar uma trilogia: ambas as películas vão trabalhar intensamente a ideia de *entrelugar* nos campos da ficção e do documentário. “O entrelugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional de afetos e memórias” (Lopes, 2012, p.19). Já no aspecto, ainda viajante, mas mais explorado pela via da emoção, quase como um melodrama etnográfico de aventura ultramarino, *Tabu* se apresenta em uma criação narrativa, imagética e sensorial repleta de paisagens memorialísticas. Serão esses os três principais filmes abordados aqui.

Em um terceiro segmento, “Artificiais e anacrônicos: uma perspectiva excessiva e não-natural”, pretendo abordar a filmografia de Gomes pelo viés do artifício, de forma geral. “O cinema depende, para sua reconstituição de uma realidade em movimento, do ‘artifício de sua

continuidade e coerência” (Marguiles, 2003, p. 6). Começaríamos com uma introdução a respeito do conceito de artifício, trazendo textos e leituras de Denilson Lopes, Walter Benjamin, Vilém Flusser e André Bazin, principalmente.

O artifício é uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real versus irreal (Lopes, 2002, p.110).

Antes de explorar os desdobramentos possíveis e artificiais da filmografia aqui pesquisada, intenciono falar sobre o naturalismo e realismo em contradição ou como posicionamento político, estético e cinematográfico adverso a uma ideia “artificialista”. “E aqui artifício associa-se com o que não apenas não é natural, mas sobretudo, com o que não é verdadeiro. O artifício como uma camuflagem” (Miranda, 2015, p.117). Refletir sobre a presença do artifício como uma categoria surgida como resposta para uma talvez hegemonia do real no cinema. Após esta espécie de preâmbulo, segue-se a incursão dentro de uma perspectiva de gênero cinematográfico, principalmente pela abordagem do musical, para investigar o cinema de Gomes como potencialmente musicado. Para tanto, as produções *A Cara que Mereces*, *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites* serão mais aprofundadas, não em uma análise fílmica restrita, a destrinchar cena por cena, por exemplo, mas, como atestado antes, a colocação de informações, *frames*, breves sinopses e trechos dessas obras em diálogo com o debate a respeito do artifício, das produções musicais e seus respectivos desdobramentos. O caráter anacrônico de alguns de seus filmes também faz parte dessa abordagem artificial.

Podemos classificar, se não hierarquizar, os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que eles representam. Chamaremos, portanto, de realista todo sistema de expressão, todo procedimento narrativo propenso a fazer com que haja mais realidade na tela (Bazin, 2018, p.256).

Por último, quase finda a viagem, temos a quarta parada, em “Atmosferas melancólicas e nostálgicas: nuvens e brumas de saudade”, onde a ideia é trabalhar com uma hipótese que pretendo levantar, sobre a saudade como resultado e fruto de instâncias da melancolia e da nostalgia; e também de um ideário de memória colonial. Os principais filmes a serem trabalhados nessa parte são, em especial e com mais presença, *Tabu*, seguido de *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*, dentro do que eu já havia levantado anteriormente, a partir de uma aproximação não de análise fílmica, em seu estado mais

convencional, mas sim uma abordagem cultural da obra, a partir de conceitos e teorias que abarquem pensamentos sobre temas que envolvam questões a respeito da memória, nostalgia e melancolia. Há o intuito também de pensar sobre como esses elementos tecem uma paisagem emotiva calcada em um ideal romantizado e fabuloso dessas memórias coloniais. “A melancolia, figurando o mar no horizonte, nos transmite a inclinação dos melancólicos para as grandes viagens” (Peres, 2014, p.54). Refletimos, ainda, sobre a flexibilidade do caráter nostálgico e melancólico das coisas, e como essa “viagem” por temporalidades diversas produz uma sorte de universo paralelo, inventado, sendo ele habitado por signos e símbolos que remetem a esse sentimento da saudade. O artifício aqui pretende ser trabalhado, principalmente, por um viés nostálgico e reflexivo de elaborar outro tempo, quase que inventado, sem amarras e compromissos com uma verossimilhança de um determinado momento histórico.

2. RELATOS DE UM VIAJANTE ANCORADO: MEMÓRIAS E JORNADAS POSSÍVEIS A PARTIR DE MENSAGENS EM GARRAFAS

Neste início de jornada por esta dissertação, como uma espécie de prólogo ou preâmbulo do que será discutido ao longo da pesquisa, teço uma proposta pessoal, sensorial, háptica e viajante por alguns dos momentos mais importantes da minha trajetória – enquanto, principalmente, indivíduo pensante, acadêmico, observador e, acima de tudo, emotivo – a partir de um enclausuramento forçado, por razões de pandemia, dentro do meu quarto. Por meio de um itinerário imagético sugerido através de lugares e sensações pelas quais experienciei sentimentos diversos, e apoiado e em companhia de autores das mais diferentes vertentes, proponho traçar um diálogo entre essas memórias e pensamentos próprios com temas e questões recorrentes da contemporaneidade, tais como racismo, colorismo, transmodernidade e epistemologias desobedientes, estando esses assuntos todos atravessados, de certa forma e em algum grau e nível, pelo meu objeto de pesquisa. Sendo assim, pretendo buscar e alcançar, de alguma maneira, uma convergência possível entre um espectro pessoal e particular dos meus escritos com a universalidade e relevância de discussões e debates caros e primordiais na atualidade dos dias. “O deslocamento no espaço é o signo primeiro, o mais fácil, da mudança: ora, quem diz vida diz mudança. Também a narrativa se alimenta de mudança; neste sentido, viagem e narrativa implicam-se mutuamente” (Todorov, 1991, p.93).

Quando a pandemia de covid-19 se mostrou um acontecimento inédito, incontornável e sem precedentes no mundo e, especificamente, no Brasil, a sensação de medo e insegurança tomou conta, muito rapidamente, de todos nós. A realidade, o cotidiano das coisas, a rotina até então muito bem conhecida, todos esses elementos, de repente, ficaram em suspensão, meio que interrompidos. Um dos desdobramentos mais emblemáticos e simbólicos de todo o período inicial do combate ao vírus foi o da necessidade de *lockdown*, distanciamento social completo e isolamento das pessoas em casa. Como diz Eliane Brum (2020), em sua coluna para a versão digital do jornal *El País Brasil*, em dezembro de 2020, a exigência de um recolhimento forçado pela maioria das pessoas, de fato, não foi possível para grande parte da população, que se viu obrigada a ter que continuar trabalhando e servindo a parcela menor que teve condições de ficar isolada. A jornalista segue, e ainda fala sobre uma sensação primeira no começo do isolamento, quando se debateu a questão de que um tempo afastado de tudo, um momento de clausura, poderiam fazer bem e deixar as pessoas reflexivas a respeito do estilo de vida e do

ritmo que levavam suas existências, até ali. É algo que bateu em cada um, com certeza, de uma maneira completamente diferente. E considerando o privilégio imenso de poder ficar em casa e em isolamento, com toda a estrutura adequada, confesso que, para mim, esses primeiros meses de começo da pandemia, iniciado em março de 2020, foram, sim, bons, importantes, produtivos, necessários, talvez. Não encontrei muita dificuldade em enfrentar o período em uma parcial solidão; pois com a companhia das redes, dos aparelhos eletrônicos, todos eles, do telefone celular ao computador, nunca se está, de fato, só?

E de certa forma, apesar de atuações em frentes totalmente diversas, eu a pensar e escrever a respeito da pesquisa – ainda no primórdio de sua existência, em formato de projeto para seleções de Mestrado –, dentro do meu quarto, casa; e ele, Miguel, a iniciar um novo filme, mas igualmente em um processo mais, diga-se, enclausurado, estávamos os dois, dentro de um contexto comum, a nível global, diante de limitações e assombrações semelhantes. Assim, ambos acabaram por desenvolver a criação como maneira de atravessar, de algum modo, a situação pandêmica e isolada de 2020.

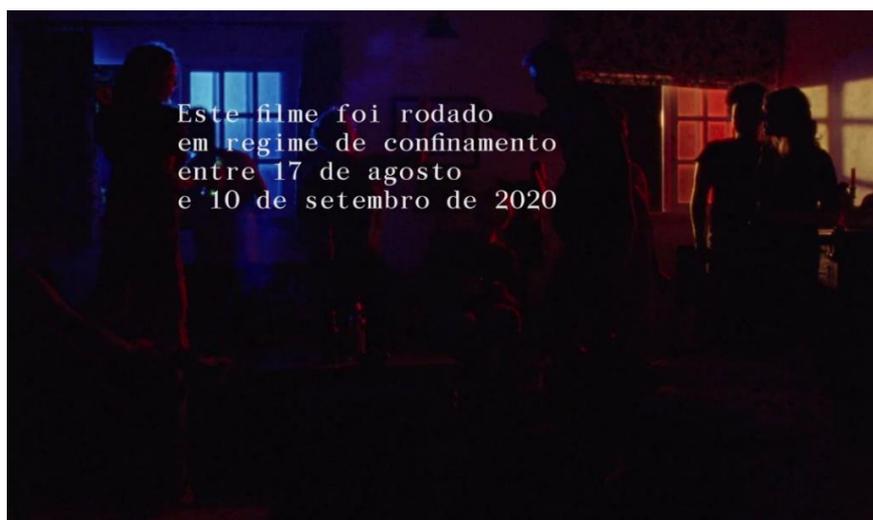


Figura 1 - Diários de Otsoga.

Como exercício de ocupação do tempo, mesmo, atingindo até fins terapêuticos e de registro de um período, fase, época, momento da vida, a ideia de diário, parece, foi ainda mais aprofundada com a obrigação de isolamento por todos; a noção do passar das horas, do vagar dos dias e da percepção dos acontecimentos, de instantes, foi alterada. Em *Diários de Otsoga*, como remete o título, há, literalmente, esse desejo em correr pelo calendário do mês, especificamente agosto, mas em um movimento ao contrário, de trás para frente, como interesse de repensar a cronologia das coisas. Por meio de cartelas, em uma contabilização

rígida e diária do período mensal, acompanhamos a trajetória destes três personagens, Crista, Carloto e João (como os nomes dos atores e intérpretes, respectivamente Crista Alfaiate, Carloto Cotta e João Nunes Monteiro), isolados, sozinhos, em uma gigantesca residência, dentro de um igualmente imenso terreno, espécie de quinta, fazenda litorânea, na praia. Inicialmente não se consegue distinguir a razão de estarem por ali, nem o motivo. Não se sabe o anseio de cada um, suas ambições; mas aos poucos, com o passar dos dias, nesse movimento ao contrário, percebe-se que o local é, na verdade, uma locação de um filme. Ao princípio, ou ao final, nota-se a presença apenas dessas três pessoas, que começam a ser acompanhadas de outros membros da equipe. Em uma aproximação metalinguística muito cara e própria de Gomes, como se perceberá ao longo da dissertação, acompanha-se, assim, o filme dentro do filme, onde o enredo fala justamente desse grupo de trabalhadores do audiovisual a, durante uma pandemia, realizarem uma obra, produção cinematográfica. A instabilidade do momento e a falta de perspectivas com o desfecho da situação sanitária caótica e intensa dessa ocasião acaba por incutir uma espécie de inconsequência infantil nos personagens adultos, como se vivessem cada dia de maneira única, autêntica, sem a limitação de regras. Essa atmosfera inocente e nostálgica é retratada e trabalhada, imagetivamente, na fotografia colorida, com uma espécie de filtro, na maioria das cenas; em harmonia com a presença de cores distintas na colocação das cartelas indicativas na divisão temporal e estrutural da trama, desenrolada neste espaço delimitado de um mês, o mês de agosto. Outra característica recorrente na obra de Gomes vai estar, de alguma forma, presente aqui também, quando Maureen Fazendeiro, co-diretora do filme, em uma cena e diálogo expoentes do processo criativo da produção, fala sobre um livro, de autoria do escritor italiano Cesare Pavese, a respeito de um verão. Não se revela o título dessa obra, mas a referência ao universo literário remete e fortifica a presença desse formato artístico na construção e criação das ideias, atmosferas e produções de Gomes. Novamente se faz essa citação ao mundo das palavras, das narrativas, histórias, enredos e sagas. Pavese, de fato, possui uma obra intitulada *Férias de Agosto*. Esse mês emblemático e recorrente na filmografia de Gomes.



Figura 2 - Carloto, Crista e João: tédio e confinamento nestes diários de Agosto.

Em entrevista durante o lançamento do filme, no festival de Cannes (evento realizado ainda com muitos protocolos sanitários e em meio a uma situação de pandemia), em 2021, os realizadores Miguel Gomes e Maureen Fazendeiro, dissertam um pouco sobre suas motivações e pensamentos a respeito do longa-metragem, em entrevista para a RFI Português. “Filmamos o filme na ordem cronológica e depois montamos o filme ao contrário”, diz ela. “Já sabíamos desde o início que o filme ia ser montado ao contrário. Portanto, ele foi filmado e escrito durante a rodagem já a pensar que ia tudo acontecer ao contrário no filme”, completa. Essa estratégia de manusear e manipular o tempo, como uma brincadeira, remete a um estado de desejo ou de controle a respeito das coisas muito caro e sentido por vários de nós durante o período pandêmico. “Havia várias razões, havia a maneira como vivemos o tempo durante a pandemia; nossa maneira de perceber, sentir o tempo foi alterada e isso, tinha que se pensar uma forma no filme para ter outra noção do tempo”, diz a cineasta, logo seguida e acompanhada, quase em atropelo, por Miguel Gomes, que ao seu lado, afirma: “De contrariar a linearidade temporal da vida”. Repensar outra maneira de experienciar aquilo tudo é uma forma de elaboração interessante e desafiadora. “O filme nasce dessa reação aquilo que foi o confinamento, ou seja, cada qual isolado na sua”, diz o diretor. Em um momento de tanta dificuldade, inclusive com uma quantidade de mortes diárias absurda, inaceitável e imoral, pensar em nascimentos e em criações acaba por gerar um desconforto, ou uma espécie de dicotomia esquisita e estranha, complexa, mas existente. “Quando foi possível sair desse

regime de isolamento tentamos restituir qualquer coisa daquilo que nos faltava, que era a ideia de estarmos juntos, estarmos com o outro, mas, paradoxalmente, confinamos outra vez, mas confinamos em grupo, o que é completamente diferente”.

Ao invés de mergulhar em mim e no que me rodeava fisicamente, enclausurado em meu pequeno apartamento na pandemia, pensei escapar ao falar de algumas festas que me acolheram nos filmes, na tela do computador, ao mesmo tempo em que lia grandes romances modernos que não tivera tempo ou energia de ler até então (Lopes, 2023, p.5).

Foram muitos os mergulhos, de diversas formas imagináveis; uma rota possível para sobrevivência e sanidade em tempos sombrios. No meu caso, parece ter havido uma “fuga” tanto para dentro, como para fora; e, definitivamente, esses encontros, em especial promovidos pelos filmes, pela literatura, por manifestações artísticas, foram espécies de boias de salvação, sinalizadores de um caminho a se seguir. Dessa maneira, em algum nível de subjetividade, de sintonia cósmica, de sensação mística, penso ter estabelecido uma conexão com Gomes, sendo assim esses acontecimentos pertencentes a uma trajetória em comum que teimo em elaborar e mapear dentro de mim.



Figura 3 - Cena cômica em *Diários de Otsoga*, quando a equipe do filme tenta entender como trabalhar diante de novas condições.

Dando um salto temporal para um passado distante – em parte – e que ainda traz memórias possíveis e lembranças marcantes, chegamos nos anos 90, e eu sou um menino solitário, filho único, de mãe solo, e que passava as férias escolares, basicamente, assistindo televisão, dentro de casa. Eu vivia em uma criação superprotetora, e não podia ficar muito

tempo do lado de fora, com as crianças da rua, do bairro. Estamos em Olinda, região metropolitana do Recife, e a poucos quilômetros da minha residência existia toda uma parte da cidade conhecida como sítio histórico, onde uma aura cultural, carnavalesca e tradicional permeava as ladeiras e os mosteiros daquele lugar, em meio ao calor úmido da região e sua atmosfera sagrada e profana. Apesar de ser mais sozinho, eu tinha muitos amigos, e, especialmente, muitas primas e familiares, e convivia com todos eles de forma frequente. Mas no cotidiano dos dias, quase sempre, estava só. Passava longos períodos com Maria Cícera, ou Ciça, a empregada doméstica que trabalhava na minha casa, a assistir novelas mexicanas no SBT e filmes de aventura na Sessão da Tarde, da Globo; a esperar a volta da minha mãe do trabalho, o que acontecia somente durante o período noturno, depois das dezenove horas. Costumava ficar muito tempo, principalmente durante a noite e madrugada, no meu quarto. Era um espaço habitado por muitos brinquedos, um rádio, uma televisão de tubo, imensos pôsteres de artistas da época, e uma infinidade de livros. Eu era um menino de classe média, e por mais que não convivesse muito com meu pai, era abastecido de objetos e compensações financeiras por parte dele. Era um conforto. “Nessa época, durante as férias de verão ou de inverno, eu passava horas ou dias inteiros sozinho, acessando o mundo através da tela da televisão aberta, de uma música no rádio [...]” (Marconi, Dieison; Ramalho, Fábio, 2020, p. 154). Havia, assim, um estado melancólico de existência, uma noção de que eu era diferente, com uma sensibilidade outra, algo destoante, que me fazia se sentir único, especial. Na verdade, eu era uma criança viada, como tantas outras, e sabia da minha condição, mesmo sem saber nomeá-la ou entendê-la totalmente, diante dos outros. “Desorientação. Acho que essa é uma boa palavra para descrever a sensação de ser uma criança queer vivendo no interior, quando nem sempre sabíamos dar nome às coisas” (Marconi, Dieison; Ramalho, Fábio, 2020, p. 156). Esse estado de constante solidão, de uma melancolia presente, uma saudade sem sentido, são sensações de uma bagagem que carrego desde os tempos remotos da infância, das férias dentro do quarto, da casa. Tais memórias voltaram com bastante força durante a pandemia. E estar, novamente, dentro do quarto, da casa, sem poder sair, me aprisionou de alguma forma nas sensações e reminiscências daquele pequeno Renato dos anos 90.

Esse ambiente doméstico, da esfera privada, de alguma maneira, acaba por aproximar e proporcionar uma convivência com os seus próximos a partir de uma reflexão, mesmo, da noção de intimidade, individualidade e sentimento coletivo. Em muito da obra de Miguel Gomes há essa dimensão, arquitetônica até, do espaço compartilhado, sendo assim, da casa; e ainda, especificamente, de um lugar inserido e ambientado no espaço rural, quase sempre

distante da cidade. No caso de *A Cara Que Mereces*, uma casa na floresta; em *Aquele Querido Mês de Agosto*, andanças pelo interior de Portugal, como em *As Mil e Uma Noites*; em *Tabu*, uma propriedade na colônia; ou seja, a existência bucólica ao redor. Em *Diários de Otsoga*: cores, brincadeira, a figura da borboleta, com o borboletário criado, as frutas podres, o tempo, a passagem dos dias, a digressão invertida, de trás para frente, a interação dos atores, a solidão. É um filme denso, mas igualmente simples, com uma atmosfera de aventura de verão, em uma casa de praia afastada. Traz uma leveza para o momento de tensão e isolamento pelo qual todos enfrentaram e passaram o ano de 2020.

Permitam-me fazer outro deslocamento de épocas, agora indo dialogar com um escritor francês, do século 18, o tenente e conde Xavier de Maistre, que em seu livro *Viagem ao redor do meu quarto* relata os seus 42 dias de “cárcere privado”, a partir do seu aposento e dormitório, o seu quarto, cumprindo essa espécie de pena após se envolver em uma briga ocorrida próxima aos festejos do carnaval. Não havia pandemia, nem se tratava de uma criança viada solitária e de férias, sendo os tempos outros, literalmente; mas por meio de sua minuciosa narrativa podemos traçar paralelos e considerações ao que concerne o espírito da pessoa enclausurada.

Não há nada de mais atraente, para mim, que seguir nos encaixos das ideias, como o caçador persegue a caça, sem pensar em manter qualquer rota. Quando viajo ao redor do meu quarto, raramente sigo uma linha reta: saio da mesa em direção a um quadro deixado num canto; dali, parto obliquamente rumo à porta; mas por mais que, ao partir, minha intenção seja a de chegar ali, não faço cerimônias se encontro minha poltrona a meio caminho e nela me acomodo sem demora” (Maistre, 2021, p.13).

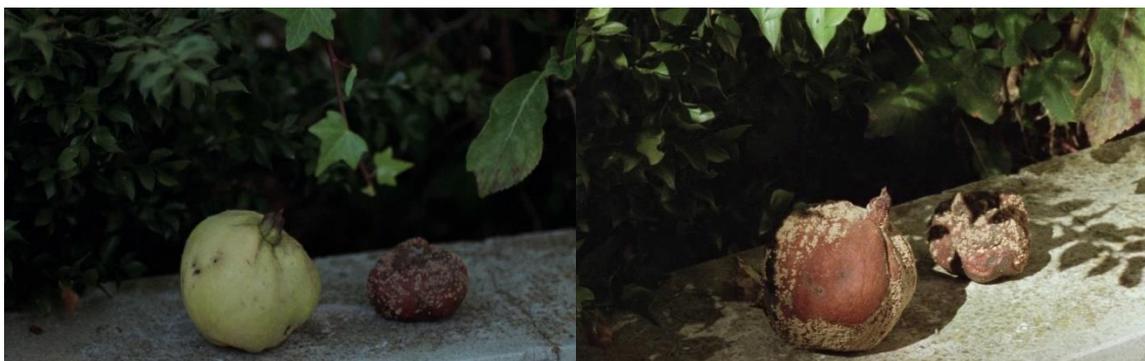
Detalhadamente descrito, o quarto acaba por funcionar como esse espaço repleto de coisas, de objetos, como uma espécie de memorabilia, relicário. São artefatos, assim, que funcionam quase como instrumentos de viagem, de imaginário. É interessante como Maistre organiza esse cômodo, espacialmente, e, também, afetivamente. Mas ele não parece muito preso aos itens em específico, e a sua proposta é, justamente, traçar rotas de partida, de fuga, de devaneios. São pensamentos, elaborações, constatações, construções de itinerários, em uma forma quase cartográfica de pensar o desejo, as recordações. Como o “museu sentimental” citado por Giuliana Bruno (2002), em seu *Atlas of Emotion*, quando a autora vai falar do escultor Frederic Marès (1893-1991), responsável por criar um espaço pessoal e próprio repleto de objetos que carregam nenhum outro valor a não ser o do poder emotivo, objetos transformados em narrativa pelo poder da emoção. Também é inspirador pensar e trazer a figura da francesa Madeleine de Scudéry, do século 17 (1654), mais um exemplo citado por

Bruno em seu livro, por ser a escritora responsável por criar, em conjunto com outras pessoas, mapas de afeto, sendo um deles mais conhecido pelo nome de “Carte du pays de Tendré”, ou mapa do país da ternura, em que há uma representação topográfica e alegórica de lugares e sentimentos, a partir de uma paisagem imagética constituída de rios, lagos, árvores e aldeias, mas possuidores de títulos sugestivos, como lago da indiferença, ou aldeia do orgulho ou do grande coração. Essa dinâmica de construção e materialização de mapas afetivos a partir das sentimentalidades é uma forma criativa de pensar como organizamos as nossas próprias viagens, acontecimentos, lembranças e processos emotivos pelos quais passamos e atravessamos.

E há fabulações, em um mergulho quase terapêutico, existencialista. Existe um enredo, obviamente, e muita prolixidade, muito fluxo de consciência, em uma avalanche intimista de sentimentos e emoções. “Haverá, com efeito, criatura tão infeliz, tão abandonada que não lhe reste um reduto para o qual possa se retirar e onde possa se esconder de todo mundo? Não é preciso outra coisa para dar início à viagem” (Maistre, 2021, p.9). O recolhimento, em contextos distintos, obviamente, foi necessário em ambos os casos; o meu, individual, e de todos os contemporâneos e viventes desta mesma época da qual vos falo, e o de Maistre, há quase três séculos. E a pergunta que paira é: o que fazer com tanto tempo? Como ressignificar as horas? A duração dos dias? O método desse francês parece possível, e uma via capaz de aplacar, de alguma forma, o medo do relógio, do seu caminhar próprio.

Esse enclausuramento forçado se deu de diversas formas, nas organizações e dinâmicas mais distintas possíveis, mas a presença da rotina, do cotidiano, acabou por redimensionar a percepção do passar do tempo. Deu-se, comigo e Maistre, uma situação mais solitária, sem a convivência com outras pessoas. No caso de Gomes, após uma quarentena mais rígida e fechada em sua casa, nos primeiros meses de 2020, abriu-se a oportunidade de se isolar novamente, mas agora em grupo, e em uma imersão artística, para produzir e criar um filme – como trazido mais acima, *Diários de Otsoga* – a partir de toda aquela experiência e situação. “O que se passou foi que nós fizemos testes de covid e entramos numa quinta em Sintra, os atores, os técnicos, pessoas trouxeram os seus cães, e decidimos filmar a história da nossa permanência naquela casa”, fala o realizador, na mesma entrevista citada anteriormente, durante o Festival de Cannes. “E, finalmente, eu acho que o filme tem a ver com isso, ou seja, todo o filme, apesar de ser sobre o confinamento e este tempo da pandemia, eu acho que é também sobre essa coisa de trabalhar juntos, viver juntos, que problemas que se levantam”, complementa. Os problemas que se levantam são muitos, e vão desde percalços de cunho

psicológico, intimistas, até conflitos e brigas por causa de coisas banais, que talvez não gerassem atrito ou confusão caso acontecessem em tempos “normais”, fora do contexto de uma pandemia. Todo esse sentimento é capturado, imageticamente, em situações rotineiras triviais, resultantes e simbolizadores de um tédio por conta do isolamento, mas também pelo desconhecido em relação ao vírus, aos desdobramentos imaginados para depois, em uma ansiedade contumaz, genuína e palpável.



Figuras 4 e 5 - Cena de *Diários de Otsoga*, em um uso clássico para representar a passagem do tempo: as frutas que apodrecem no intervalo de dias.

Da janela do meu quarto, eu vejo a rua vazia, a lua cheia, o dia amanhecendo. É por onde me situo. “Que não me critiquem por ser prolixo nos detalhes: é o costume entre os viajantes” (MAISTRE, 2021, p.30). Perdoem-me a torrente e jorro de palavras, sentenças e verbos. Essas indagações todas me fizeram pensar no destino de minha próxima viagem. E ao mesmo tempo, fez com que eu lembrasse de lugares em que estive, não há muito tempo.

2.1 A Viagem

Em mais um pulo nesse passeio por uma linha do tempo entre décadas (e até séculos), voltando cerca de quase dez anos, a partir de hoje, chegamos em 2013, um período esquisito e específico do país, com, notadamente, as jornadas de junho daquele momento sendo um marco de uma transformação, para pior, do que aconteceria na paisagem política pelos próximos anos. Em paralelo a todo o contexto daquele instante, eu cursava a graduação de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pernambuco, e, movido por um desejo pessoal, mas também contaminado pelos colegas ao meu redor que iam aos montes estudar fora em vários países, por meio do programa Ciência Sem Fronteiras, elaborado pela então equipe da

presidenta Dilma Rousseff, acabei eu mesmo enxergando a possibilidade de também fazer um intercâmbio e ter a experiência de passar uma temporada longe do Brasil. A princípio, a minha decisão era por algum destino anglófono, para treinar ainda mais e sedimentar a fluência do inglês que eu já dominava, de certa forma. Mas por questões burocráticas e misteriosas da vida, quando coisas não parecem acontecer como o desejado, tive que optar por Portugal, e assim o fiz, mas lembro da forma entristecida e decepcionada com que lidei, naquela ocasião, com tal acontecimento. A minha expectativa, também por ver os amigos intercambistas e viajantes indo para lugares mais “celebrados”, como Inglaterra, França, Alemanha e Itália (sim, quase todos na Europa, com algumas outras pessoas indo para os Estados Unidos), era a de que eu iria, como eles, para alguns desses destinos. Mas, não sendo possível, me vi rumo a Lisboa, em, como disse antes, um misto de animação e medo? Na verdade, o temor que me assolava era pelo desconhecido total. Foi ali, naquela elaboração de uma viagem para a terra lusitana, que fui forçado a pesquisar e conhecer um pouco mais sobre aquele mítico país.

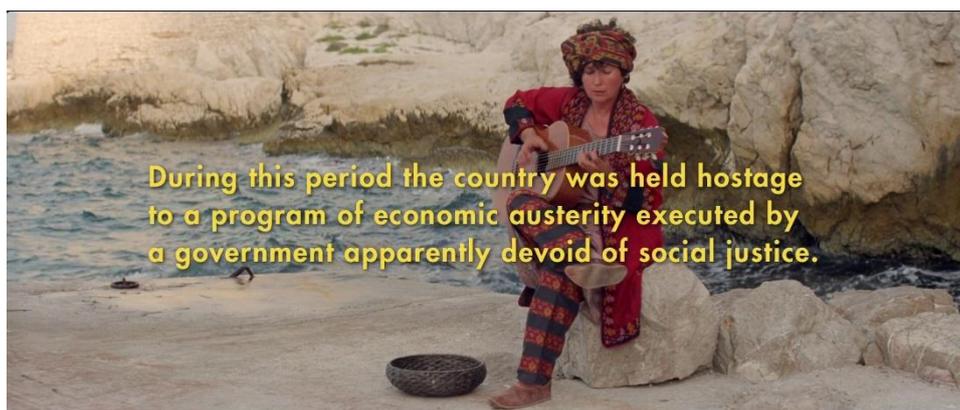


Figura 6 - cena de *As Mil e Uma Noites* com letreiro a falar da situação do país naquele momento.⁴

Concomitantemente aos eventos políticos no Brasil, com as jornadas de junho de 2013, Portugal passava por um momento de austeridade econômica, naquele mesmo período. Uma espécie de sintonia se dava entre as duas nações, como em tantos outros momentos históricos. O trecho a seguir, retirado de uma narração em *off* de Miguel Gomes, presente na primeira parte de seu ambicioso projeto *As Mil e Uma Noites*, revela um cineasta angustiado com a situação política de seu país, e desejoso em contribuir de alguma forma para a reflexão,

⁴ Tradução: Durante este período, o país foi mantido refém de um programa econômico de austeridade executado por um governo aparentemente desprovido de justiça social.

denúncia e questionamentos sobre as razões e motivações para o que acontecia de tão grave naquele momento, período específico. Não deixa de ser, de alguma forma, uma coincidência, entre situações a princípio distintas, mas ao final, de certa forma, semelhantes; ambas experienciadas tanto por ele, quanto por mim, em seus respectivos territórios.

Sinto que estou no olho do furacão, e ao mesmo tempo num beco sem saída. A nossa situação atual teve origem naquilo que hoje considero a ideia mais estúpida da minha vida. Pensei que podia fazer um bonito filme, cheio de histórias maravilhosas e sedutoras. Ao mesmo tempo pensei que o filme podia acompanhar durante um ano a atual e miserável situação de Portugal. Qualquer cavalgada percebe que mais ou menos de algum jeito se pode fazer um destes dois filmes, mas que é impossível fazer os dois ao mesmo tempo. É uma questão de bom senso. Não se consegue fazer um filme militante que logo esqueça a militância e se ponha a escapar da realidade. Isto é uma traição, um descomprometimento, um dandismo. Do mesmo modo é uma estupidez além das palavras querer contar histórias maravilhosas, fábulas atemporais, presas pelo transitório, pela espuma dos dias, ao horizonte fechado do presente (Gomes, 2014).

O conflito vivenciado por Gomes, em seu relato acima, é curioso e aponta para uma situação de ansiedade e descontentamento do cineasta; que se coloca em meio a uma questão ética e filosófica a respeito de sua função e responsabilidades como artista português contemporâneo, preocupado com os acontecimentos políticos, sociais e econômicos de seu lugar de origem. Ele coloca em dúvida a ideia de se fazer dois tipos de filme ao mesmo tempo, e parece travar um embate particular pela decisão de um dos caminhos a se seguir. Não deixa de soar contraditório, em alguma medida, a colocação dessas palavras, em tom quase de desabafo, por, pelo menos na perspectiva e entendimento desta pesquisa a respeito do seu cinema, colocar e provocar uma espécie de separação entre o campo do real e do fabuloso, quando, na verdade, toda a sua filmografia revela justamente o oposto, ou seja, a confluência, fluidez, mistura, sintonia e junção dessas duas esferas. No final, Gomes vai atingir ambas as coisas, tanto a elaboração e criação de um universo fantástico, artificial, “desprendido” de apontamentos ou desamarrado de contextos específicos de um tempo; quanto o caráter militante, pontual, contextualizado, característico e singular de Portugal e daquela situação enfrentada pelo seu povo em momentos de dificuldade.

Mais uma regressão. De volta à infância. Desde pequeno eu tenho um apreço por filmes, e por produtos audiovisuais no geral, como novelas e séries, tendo forjado esse meu apreço pelas imagens por meio de uma espectralidade massiva diante da televisão aberta. Com essas narrativas e histórias eu acabava fantasiando, fabulando e criando um universo particular muito próprio, pelo qual nutro um carinho excepcional desde então.

Uma criança, à noite em seu quarto, ouve canções no rádio até dormir; outra grita contra o seu entorno como forma de autoafirmação; outras tantas – penso em muitas, elas se multiplicam – fabulam as coreografias do encontro amoroso aprendidas com as narrativas audiovisuais (Marconi, Dieison; Ramalho, Fábio, 2020, p. 160).

Essa cena, descrita acima por Fábio Ramalho, é uma síntese de grande parte da infância de muitas crianças, acredito, principalmente de classe média e baixa, onde a possibilidade de entretenimento via meios midiáticos de massa era o bilhete premiado para conhecer outras culturas, lugares, experiências. Sendo assim, muitas “viagens” foram realizadas ao redor do meu quarto, e, principalmente, do aparelho de televisão. Por meio dessas narrativas e dos enredos das produções exibidas nas programações das emissoras, em especial a rede Globo, podia-se conhecer outras regiões do mundo, outros países. E essas paisagens, desses lugares, carregavam uma série de signos referentes a determinadas culturas, em especial as ocidentais, a partir de uma presença e volume maior de filmes norte-americanos contidos no horário de exibição da grade dos canais de televisão. Um que me marcou bastante, e acabou me acompanhado até hoje, é o longa-metragem *Antes do Amanhecer* (Richard Linklater, 1996). Nele, acompanhamos um casal de jovens, recém-conhecidos, em uma rápida passagem por Viena, principalmente pelas ruas da cidade, onde começam a se conhecer melhor por meio de andanças e conversas incrivelmente longas e profundas. Por muito tempo eu achava que o mais atraente no filme era a dupla de atores, tão incrivelmente interessantes e ávidos pela vida, por novas experiências. Mas depois algo na história começou a prender mais ainda minha atenção. E percebi que não se tratava de uma dupla juvenil, apenas, a perambular pela cidade; na verdade, o que tínhamos ali era um romance a três, ou “trisal”, pois Viena era o mais voluptuoso, charmoso e belo integrante daquele trio. Eu estava apaixonado por aquele lugar. E foi ali que, conscientemente, passei a prestar mais atenção nas cidades, nos países, nas regiões em que as produções se desenrolavam.

Já adolescente, nos anos 2000, e tendo ali o advento do aparelho de DVD e do início de uma prática de compartilhamento de filmes pela internet, eu aprofundei a minha cinefilia iniciada na infância, agora buscando títulos mais específicos, e viajando ainda mais por diversos locais, e, especialmente, cidades, como Paris, Nova York, Roma, Barcelona, Berlim, Buenos Aires, Tóquio, Cidade do México. A arte como um todo acaba possuindo a capacidade catalisadora de eternizar e simbolizar um tempo, uma época e um modo de vida. E quando essa potência é atrelada à visualidade, fica difícil escapar, esquecer ou desviar de todo um arcabouço de referências imagéticas. O cinema, assim, me levou para conhecer cidades ao redor do

mundo. E muito daquilo que aprendi sobre elas veio dessa fruição dos filmes e da paisagem; e, também, da atmosfera e ambiência impregnada em cada um deles. Esse olhar atento e curioso aos entornos e contornos fílmicos só se intensificaria ainda mais com meu ingresso na vida acadêmica, como citei acima, pelo curso de Cinema e Audiovisual. Pois, quando eu estava prestes a embarcar para Portugal, em 2013, com quase nenhuma informação a respeito daquele país, eu pensei: onde estão os filmes portugueses?

Foi, desse jeito, que aterrissei em terras lusitanas, sem saber quase nada sobre a produção cinematográfica de Portugal. Senti-me, de certa forma, envergonhado. Nenhuma das viagens empreitadas por mim, ao redor do meu quarto, na infância ou adolescência, parecia ter aportado em território luso. Se por um lado isso tudo me assustava em demasia, por outro era/foi uma chance de experimentar uma aventura maior, completa, e descobrir um país inteiro do zero, sem as referências prévias, sejam elas visuais, sonoras, culturais ou geográficas. Estabeleci, então, uma meta, traçada com detalhes, para que eu pudesse conhecer mais sobre aquele lugar, e que melhor forma se não a de viver nele, mas, além disso, de viajar por ele, mas também pelos seus filmes e imagens? Acabou surgindo em meu caminho, numa dessas situações incríveis onde você parece estar na hora certa e no momento ideal, uma disciplina possível na grade curricular daquele semestre, uma espécie de curso optativo, eletivo, intitulado Cinema Português (grifo aqui as iniciais em maiúscula para dimensionar a importância de tal encontro na minha trajetória como estudante brasileiro em Portugal); parecia, então, a oportunidade perfeita para eu conseguir me situar melhor a respeito das coisas.

Durante a disciplina – que foi ofertada em inglês, pois fazia parte de uma iniciativa de internacionalização dos cursos da faculdade responsável por ela – eu pude ter contato com alguns nomes importantes da historiografia cinematográfica portuguesa, como Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, Pedro Costa, João Pedro Rodrigues, João César Monteiro, Teresa Villaverde; alguns desses realizadores contemporâneos a Miguel Gomes. Mas era um início. Através dos filmes eu experienciei uma barreira comum a muitos aventureiros, em especial os lusófonos, que cruzam o além-mar e desembarcam em Portugal: o estranhamento de compartilhar de um mesmo idioma, mas não entender muito bem o que eles dizem; eles, aqui, os portugueses. Esse é um fenômeno que eu notaria ainda mais avidamente quando retornei ao Brasil, e constatei, conversando com amigos, sobre a necessidade de se ter legendas para assistir a um filme português. Pensei na força emblemática desse costume, e de como ele revelava uma separação cultural brutal entre os dois países; mesmo ambos tendo uma relação histórica intrinsecamente forjada. Parece que aquele meu desejo inicial, de ir morar em um país

de língua inglesa para aperfeiçoar outro idioma que não o meu de origem, na verdade, havia se concretizado, de uma maneira torta, mas havia. Cá estava eu, em Portugal, tendo que aprender o português por uma outra sonoridade, escrita e leitura. Era muita informação para lidar, ao mesmo tempo.

Outra curiosidade a respeito da relação com o português de Portugal e a muito emblemática, quase sempre, necessidade de ver alguns dos filmes lusitanos acompanhados de legenda, subtítulos, aconteceu durante o meu já processo de reaproximação cinematográfica com a obra de Miguel Gomes durante a pesquisa, e um pouco antes dela, na verdade, quando eu me deparei com versões e formatos dos curtas e longas baixados em sítios e fóruns das redes. Muitos desses *torrents* e arquivos capturados, no exercício de revisão dos mesmos e apreciação de seus conteúdos para fins de investigação e prazer, também, não possuem legenda em português, mas a maioria deles em inglês. Inclusive a cópia de *As Mil e Uma Noites* que encontrei, a única, está totalmente contaminada pela língua inglesa, principalmente através das inúmeras e importantes cartelas com texto durante todo o filme (como vimos anteriormente, no frame capturado de uma cena, na Figura 4, pouco mais acima). Percebi-me, repentinamente, mais uma vez “perdido na tradução” – que nem a protagonista de *Lost In Translation* (2003), filme de Sofia Coppola, traduzido no Brasil livre e vagamente como *Encontros e Desencontros*, sobre uma americana “perdida” em Tóquio –, como na sala de aula do curso de Cinema Português realizado durante o intercâmbio, em que o professor, nascido em Portugal, dava aula em inglês, para alunos de várias nacionalidades, inclusive brasileiros, sobre filmes lusitanos. Esse exercício de apreciar os filmes com várias interferências, sotaques, acentos, e línguas estrangeiras me faz pensar sobre a própria relação, “colonizada”, entre portugueses e britânicos, por exemplo. Essa espécie de sobreposição de idiomas, com o áudio original em língua portuguesa e as legendas em inglês, faz pensar sobre a ligação anglo-lusitana como um acontecimento histórico responsável por uma ideia ambígua e complexa de manifestações político-culturais entre as duas nações. Faz-me pensar a respeito de como se dão essas aproximações entre países, muito e quase sempre iniciadas pelo viés, evidentemente, da dominação e influência culturais de um sobre o outro, e de que maneira esses elementos vão se manifestar na formação pessoal de cada indivíduo, até na criação de um repertório, e faço o paralelo entre Inglaterra e Portugal, como também entre este último e o Brasil, guardadas as devidas proporções e dimensões, obviamente, nessa comparação.

Ao contrário do que nos ensina uma tradição já um tanto cristalizada, as relações anglo-lusitanas à época de Pombal se revelam bastante ambíguas, oscilando entre a

dependência de Portugal em relação aos interesses econômicos e o apoio político britânico e a defesa dos interesses mercantis, manufatureiros e agrícolas do reino luso e de seu império ultramarino (Falcon, 2005, p.11).

Em mais um desses acontecimentos um tanto inexplicáveis, em uma espécie de coincidência, novamente, não deixa de ser, no mínimo curioso, que eu tenha estado em Portugal justamente no período de realização das filmagens de *As Mil e Uma Noites* (desembarco em setembro de 2013, e fico até julho de 2014). Faz-me pensar nas histórias, inúmeras, contadas por Xerazade (ou, como na legenda em inglês abaixo, Scheherazade) ao longo do filme, e não paro de sentir que, em alguma ordem cósmica, talvez mágica ou apenas imaginativa, eu, também, acabo por me ver como um desses personagens pertencentes a essa fábula a respeito da nação lusitana. A forma ficcional adotada pela narradora, assim, parece ir ao encontro das minhas igualmente histórias, fabulosas ou não, dentro desse contexto, de um período específico no tempo. Sinto-me mais aproximado ainda das peripécias e elocubrações imaginativas do meu querido e admirável objeto de estudo, caro Miguel Gomes. Em alguma instância, passo eu, também, a fazer parte desse cenário, dessa saga, dessa odisseia a respeito do território luso.



Figuras 7 e 8 - Imagens de *As Mil e Uma Noites*.⁵

⁵ Tradução, respectivamente:

Alguns anos depois, já de volta ao Brasil, totalmente repatriado e inserido na minha cultura de formação, de origem, diga-se assim, eu comecei a esboçar uma vontade de retomar os estudos sobre o cinema português, iniciados durante a minha estadia em Lisboa, mas de maneira mais aprofundada, em uma pós-graduação. Eu sempre gostei da experiência acadêmica, da pesquisa e da viabilidade de uma formação dentro desse ambiente e espaço, muito por afinidades pessoais próprias com o estilo de produção de conhecimento efetuado nesse campo, mas também pela vivência e experiência positiva dentro das dependências das universidades onde estudei (no caso, a Universidade Católica de Pernambuco e a Universidade Federal de Pernambuco, em Recife; mas também, a Universidade Nova de Lisboa, em Portugal), por sempre me sentir acolhido, compreendido, entre os meus. Em 2019, depois de um período afastado, finalmente vislumbrei a possibilidade de colocar em prática o desejo em estar de volta naquele lugar, por meio do ingresso no Mestrado. Mas para tanto, como é sabido, era necessário um projeto de pesquisa. Foi então que me situei em um reencontro com minhas memórias, meus anos em Portugal e com a minha intenção em, de alguma forma, retribuir os bons e saudosos anos vividos por lá. De algum jeito eu estaria de volta a Lisboa, ao tempo maravilhoso que passei naquela cidade. Eu estava ansioso e animado com essa nova viagem, a partir do meu quarto, das minhas anotações, da elaboração de uma investigação envolvendo o cinema português. Mas ao mesmo tempo que a excitação tomava conta de todo o meu corpo, um fluxo de dúvidas me assaltava na mesma proporção. Qual a relevância da minha pesquisa? Não estava eu em algum nível sendo colonizado novamente? Poderia eu gostar tanto de um país como aquele, com o histórico, não apenas, mas sobretudo, por um grande período, de violência e dominação em relação ao Brasil? Poderia eu falar sobre um cinema, aparentemente, tão distante e específico? Foram necessárias algumas viagens ao redor do meu quarto, dos meus desejos e ambições para tentar navegar mais tranquilamente por todas essas questões, que, evidentemente, não foram respondidas, esgotadas ou encerradas até aqui; e pelo jeito, nunca serão.

Figura 5: O nome dela é Sherazade.

Figura 6: As histórias, personagens e lugares que Sherazade vai contar a respeito, para nós, adquiriram uma forma ficcional de fatos que ocorreram em Portugal entre agosto de 2013 e julho de 2014.

2.2 Passeando e “passando” pelas paragens e identidades

Em Lisboa, durante 2013, longe do meu quarto no Brasil, mas habitante e dentro de um outro e diferente quarto, localizado em uma edificação antiga, mas conservada, com cinco “pisos”, como eles falam, andares, na rua Almirante Reis, na “zona”, como eles dizem, bairro de Arroios, eu olho pela janela a movimentação do lado de fora, pessoas correm para entrar na estação de metrô que fica ali na esquina. A sensação da infância, da criança viada, de certa maneira é retomada. Como naquela ocasião, percebo-me diferente, especial. Mas agora por outro motivo; sou estrangeiro, homossexual, negro, mais especificamente, brasileiro. Em Portugal. Como lidar com todos esses marcadores?

Em seu afiado livro *Armadilhas da Identidade*, o escritor Asad Haider relata a sua vivência como filho de imigrantes paquistaneses e a experiência de viver nos Estados Unidos. Apesar de ser norte-americano, nascido em solo estadunidense, ele fala através de sua cor de pele marrom e do fato de ter sua origem e família oriundas não apenas de uma outra nacionalidade, mas marcadamente de uma região associada à guerra e ao terrorismo. Por meio de sua escrita precisa e suas referências múltiplas, que vão do marxismo até líderes políticos e artistas, Haider acaba nos apresentando um mosaico da frágil ideia de identidade, e de como essa pauta pode ser capturada pelos mais conservadores. Eu me emocionei a partir, principalmente, de um trecho do livro, quando ele menciona a figura do escritor e intelectual Hanif Kureishi, também filho de paquistaneses, mas nascido na Inglaterra, e em outra época, na década de 50, ou seja, mais velho que Haider. Kureishi é responsável pelo roteiro de um dos meus filmes favoritos da vida, *Minha Adorável Lavanderia* (Stephen Frears, 1985), que conta a história de um jovem homossexual filho de imigrantes do Paquistão que se apaixona por um britânico punk conservador branco nos subúrbios de Londres. É um romance gay entre homens de diferentes origens na Inglaterra operária e em ebulição de Margaret Thatcher. O filme de Frears e Kureishi parece, assim, encapsular um período conturbado e específico, mas que fala de temas e questões totalmente capturáveis na contemporaneidade.

Se formos ainda um pouco mais longe, algumas décadas antes de Kureishi e Haider, encontramos na figura de Stuart Hall este grande pensador a respeito da identidade. É difícil falar desse assunto sem trazer o intelectual e escritor britânico-jamaicano para a reflexão levantada por aqui. Como posso me definir? Se estou no Brasil, o marcador da nacionalidade não é tão levado em conta, mas o da região, sim. Sou um nordestino, se estou em São Paulo ou

outra cidade do norte/sudeste/sul. Se me encontro em Pernambuco, a homossexualidade talvez seja o traço identitário mais destacável. Na verdade, sou todas essas coisas, mas dependendo do lugar e da situação, elas são, de certa forma, camadas flexíveis.

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas (Hall, 2008, p.108).

Essa fragmentação identitária seria, então, o regime no qual a maioria de nós se encontra e performa suas individualidades no dia a dia. Quando Hall fala em “conceito estratégico e posicional” para se referir a identidade, penso também em desdobramentos recentes que orbitam ao redor dessa flexibilização, como a ideia de “afroconveniência”, quando trata de pessoas que determinam sua cor de pele de acordo com uma situação específica, como no caso de políticas de afirmação; ou ainda o conceito de “passibilidade”, em inglês *passing*, sobre o trânsito possível entre raças adotado por alguém. O termo “passibilidade” está muito associado, também, ao universo das transexuais mulheres e travestis, quando tenta dar conta da questão sobre a aparência dessas pessoas, se elas conseguem “passar” por uma mulher cisgênero, sendo isso algo a ser valorizado e celebrado, por alguns. É como se fosse um teste. “Não é de admirar, portanto, que somos tão profundamente perturbados pelo *passing* – ele nos revela muito sobre identidade; é o podre segredo da equação da identidade com a política” (Haider, 2019, p.127).

Sendo assim, me vejo acompanhado por estes “irmãos marrons”. Haider, nos Estados Unidos, marrom; Kureishi, na Inglaterra, marrom; e eu, em Portugal, gay e marrom, estrangeiro. Talvez o termo “marrom” possa parecer pejorativo ou preconceituoso. Lembro de um episódio, durante o meu intercâmbio, quando eu viajava, mochilava, por alguns países, e em um desses lugares, na Áustria, enquanto eu fazia um passeio de bicicleta turístico pela cidade interiorana de Salzburgo, uma australiana, que também estava no mesmo grupo que o meu, para se referir a mim usou o termo “brown one” (aquele marrom); na hora não me importei, mas aquela cena e acontecimento em específico ficaram marcados, de alguma forma, dentro dos meus pensamentos a respeito não apenas da minha vivência enquanto intercambista na Europa, mas sobre, especificamente, essa questão da minha identidade, de como sou visto pelos outros. Esse episódio específico não foi o único do tipo, pois durante toda a vida escutei comentários ou declarações a respeito da minha cor; principalmente em relação a minha mãe, branca, e por ter a maior parte da família igualmente branca. Já perguntaram, por exemplo, se eu era adotado; tudo sempre em um tom de piada, de brincadeira, mas comentários e

apontamentos responsáveis por constantemente me fazer pensar a respeito de minha origem, da minha cor e se eu deveria pertencer e estar em espaços de classe média, muitas vezes repletos e compostos apenas, ou em sua maioria, de pessoas caucasianas. Talvez por estar fora do país e distante do meu contexto habitual essas questões tenham começado a incomodar e trazer mais reflexão; também deve ter a ver o fato de, durante o intercâmbio, eu já ser mais velho e, assim, consciente e em contato com discussões, leituras e debates a respeito de todos esses temas.

De todo modo, pedaços e partes que podem ter constituído minha individualidade parecem estar espalhados por todo o globo. A identidade, paradoxalmente, parecia ser determinada a partir de fora – ou talvez mais que isso: parecia não determinada. Em meio aos garotos brancos na Pensilvânia que perguntavam de onde eu era (não podia ser da Pensilvânia) e os parentes paquistaneses que apontavam meu sotaque americano, parecia que, se eu tinha uma identidade, ninguém possuía realmente capacidade de reconhecê-la (Haider, 2019, p.23).

O termo “marrom” teria, então, um correlato no português do Brasil, o pardo. São nomenclaturas que geram discussão e debate sobre o caráter racista e segregacionista que elas poderiam carregar. Dentro da realidade brasileira o panorama se complexifica, e o uso adequado ou não de palavras e termos é colocado em disputa pela sociedade no geral, mas principalmente através dos grupos de militância. Tem-se abordado a questão a partir do “colorismo”, um debruçamento sobre as pautas raciais na sociedade e o racismo presente nas relações do cotidiano. “O perfil demográfico brasileiro traçado pelo IBGE indica que 56% da população do país é negra. Um grupo compreendido, portanto, como não brancos, composto por denominações classificadas pelo IBGE como pardos e pretos” (Devulsky, 2021, p.16). Assim, para o IBGE, a categoria de negros abarca as subdivisões pretos e pardos. Para o instituto, uma pessoa preta ou parda é, necessariamente, negra; mas alguém que se diz negro não necessariamente é preto, pois pode ser pardo, e vice-versa. Essas nomeações todas pretendem abarcar a multiplicidade de tons de pele presentes no país. Para muitos, algo importante que discute o tema de forma aberta e aprofundada; para outros mais uma forma de preconceito ao dividir ou “embranquecer” aqueles que se consideram menos “pretos” ou “menos escuros”. Percebo-me, em algum grau, nesta encruzilhada identitária, como em uma espécie de *entre-lugar*.

Aliás, trago mais um “marrom” para esta nossa viagem, Homi K. Bhabha e seus estudos pós-coloniais, que junto a Stuart Hall, principalmente, foram muito importantes para a intelectualidade dos conhecidos estudos culturais, em especial a partir da segunda metade do século 20. Gosto muito do termo *entre-lugar*, que em inglês seria algo como *in-between*,

bastante usado e aprofundado por Bhabha. Apesar de o autor traçar um pensamento a partir da perspectiva do campo cultural, acho possível o uso da expressão dentro do contexto racial, para fins de alusão mesmo a formas de se pensar o colorismo, a identidade e os seus desenlaces. “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 2007, p. 20).

São “entre-lugares” corpóreos, individuais e identitários possíveis, mas também podem o ser em se tratando de lugares físicos, territoriais ou geográficos. Como diz Denilson Lopes, em seu livro *No coração do mundo: paisagens transculturais*, quando fala de multiculturalismo e globalização, “o desafio está não só em ir além de marcas nacionais, mas de marcas continentais” (Lopes, 2012, p.23). Essa marca da identidade atrelada a uma nação de origem é importante, não de forma aprisionada ou limitada, mas sim por uma perspectiva potente e de expressão agregadora nesse ambiente múltiplo. No caso de Miguel Gomes, como explorado anteriormente, o surgimento dessa construção “global” de circulação de seus filmes, dos próprios temas abordados e encontrados neles e um contexto maior de internacionalização do cinema português, junto a outros cineastas, também lusitanos, faz desse movimento para o além-mar, ultramarino, ainda mais relevante.

Se até há poucos anos Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou António Reis eram reconhecidos internacionalmente como “cineastas portugueses”, hoje o paradigma alterou-se significativamente e cineastas como Pedro Costa, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes são vistos internacionalmente, nos circuitos dos festivais de cinema de autor, como “autores globais”. Naturalmente, estes cineastas não deixam de ser portugueses, mas esta categoria funcionará agora sobretudo como uma identificação geográfica, não mais como uma matriz estética comum, como aconteceu no caso da escola portuguesa (Cunha, 2021, p.109).

Ainda na questão, diga-se, nacional, Andréa França tensiona e aprofunda termos e questões sobre a universalização geográfica dos países:

Ao invés de “globalização”, termo cuja associação imediata é com economia e mercado mundial, optamos por internacionalização devido à sua imediata tensão com a noção de nação. “Inter” é o que se dá como espaço intermediário, de contaminação, de concomitância, de fronteira, isto é, aquilo que é um entre dois (“internação”) (França, 2002, p.66).

Nesse sentido, o conceito de Lopes para o entrelugar é demasiadamente interessante (ele grifa sem o hífen), constituído originalmente a partir do trabalho de Silviano Santiago, e das

ambiguidades e complexidades todas surgidas a partir desse viés, que sugere um caminho do meio, entre coisas. Segundo ele:

(...) o entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento; não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia a partir da antropofagia cultural (Lopes, 2012, p.17).

De fato, a filmografia de Gomes abrange uma profusão de elementos que acabam por caracterizá-la como potencial e esteticamente antropofágica, tendo no transcontinental *Tabu* – o longa se desenvolve entre Europa e África – e na trilogia *As Mil e Uma Noites* – filme na sua maior parte filmado e desenvolvido em Portugal, mas repleto de personagens e nacionalidades diversas – essa confluência borrada de fronteiras, nações e origens, em uma dimensão também geográfica. Nubia Jacques Hanciau, em seu artigo *Entre-lugar*, fala um pouco sobre a potencialidade observada no caminho do meio. “Uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentativa da errância.” (Hanciau, 2005, p.5).

Interessante observar as diversas formas de grafia que pode assumir o conceito de *entrelugar*, ou *entre-lugar*. Ao se utilizar o hífen existe uma ideia também de demarcar as palavras e colocá-las, propositalmente, em uma interpretação que remeta a ligação, ponte, conexão. Sendo assim, não é por acaso que o uso desse sinal na concepção do termo *lusopaisagísticos*, utilizado no título desta dissertação, se faça, de alguma maneira, tão pertinente e condizente com toda essa discussão. O recurso estilístico do hífen na grafia da palavra *co-movem*, sugerida por Alessandra Brandão, também marca essa possibilidade de aproximação e relação entre fronteiras, atingindo assim duplo sentido, ao dar à palavra uma dimensão de sentimento e de coisas que se deslocam juntas. Em seus estudos sobre e a partir da América Latina, ela levanta questões e ideias acerca dessa região e das obras nela produzidas que podem ser reapropriadas e pensadas pelo prisma do cinema de Gomes, quando afirma que:

São filmes que politizam justamente o que está em jogo no trânsito: as formas políticas e estéticas que afloram de suas narrativas de deslocamento, as negociações que surgem dessas passagens e o modo com que convidam ao afeto e tensionam os limiares, as fronteiras, fazendo pensar as comunidades sob um prisma de mobilidade e imobilidade, de contaminações e enfrentamentos, embalado por fluxos e trajetórias líquidas. São filmes que nos co-movem nesse mundo que se move em direções e sentidos diversos e que ora se choca com o imóvel (e por ele se deixa atravessar), ora o repele nos (des)encontros (carregando-o com força veloz para longe) (Brandão, 2009, p. 76).

Ainda segundo a autora, “(...) chama a nossa atenção esse cinema povoado de sujeitos que erram e se (des)encontram, em filmes que nos comovem e explodem em imagens

des/reterritorializadas.” (Brandão, 2012, p. 75). A comoção aqui apontada parte muito das paisagens, mas também dos sujeitos que viajam por esses lugares, sendo responsáveis por uma conexão que se estabelece entre o espectador e essas histórias, dentro e a partir dos filmes. Personagens muitas vezes esporádicos, transeuntes, andarilhos ou aventureiros, reunidos na condição de vetor para um olhar carregado de saudade e memória; também cabendo aí a nostalgia. Há, então, um mapeamento geográfico, mas principalmente emotivo desses territórios, onde o sentimento de se sentir estrangeiro acaba se tornando recorrente em um contexto transnacional e multicultural. Existe uma melancolia, introspecção e afeto no cotidiano dos personagens do cinema de Miguel Gomes que representam justamente essa sensação de deslocamento no tempo e espaço; e, também, de um mundo ao redor de cada um deles, em mutação constante. O seu cinema é característico e parece fazer parte, justamente, dessa noção de *entre-lugar*, quando consegue, como vimos acima, ser tanto “realista” e militante, inserido na atualidade dos temas e discussões, quanto fantástico e “desprendido”, ao não abordar explicitamente e de forma direta e literal assuntos e debates da contemporaneidade. Também, estilisticamente, na sua construção imagética e atmosférica, parece fazer parte desse caminho do meio, atingindo ambos os lados, principalmente por possuir uma filmografia calcada no ficcional, mas igualmente no âmbito do documentário. Nos aproximamos, novamente, eu e Gomes, como, possivelmente, viajantes que se deslocam em caminhos do meio, não por medo ou falta de vontade de se posicionar em um dos lados, mas talvez pelo fato de, justamente, querer aproveitar e usufruir daquilo que pertence a ambos os universos. É como eu me sentia ao perambular, flunar e percorrer os diversos sítios, espaços e ambientes lisboetas, assim como alguns países europeus em constantes viagens e visitas a esses lugares e territórios.

Pode parecer algo inconclusivo, como “estar em cima do muro”, essa posição de meio do caminho, de fronteiras móveis e alteráveis. A identidade, que seria um pressuposto a partir da individualidade de cada um, é imposta de fora, pela diferenciação no olhar do outro. Para usar outra palavra em voga nas leituras e debates recentes, a interseccionalidade dos temas parece algo posto. O desconforto pelo qual vivenciei minha estadia em Portugal se dava muito por essa dimensão racial e identitária, por eu ser um estrangeiro negro de pele clara, pardo ou marrom, mas também pelo marcador da nacionalidade. Eu não era apenas um estrangeiro em Portugal, mas sim um brasileiro. E ainda homossexual e negro. Todas essas camadas parecem facilmente separáveis, mas elas fazem parte de quem eu sou, quase sempre de uma só vez, juntas, misturadas; em outros momentos destacadas, analisadas e retiradas uma a uma. A constituição do colorismo, e, conseqüentemente, do racismo, como colocado acima, está entrelaçada com o âmbito capitalista, e colonial; e no caso de lidar, especificamente, com países

como Brasil e Portugal, a carga histórica e seu peso acabam, sim, por ganhar outra dimensão e significado. A sensação de “colonizado” perpassou (e perpassa) inúmeros momentos de minha trajetória acadêmica e pessoal. O que devo estudar? Posso me permitir a escolha de um objeto de estudo aparentemente tão distante da minha realidade?

2.3 Objeto de estudo e o meio da jornada

Decido, em meados de 2019, após alguns anos afastado da universidade – me formo em 2015 –, que queria estudar cinema português (muito dessa iniciativa se deu a partir da realização de uma eletiva que frequentei, como ouvinte, levado por um querido amigo, na graduação de Cinema e Audiovisual, da UFPE, intitulada Cinema de Viagem; por meio das aulas e do debate em cima da leitura e filmes viajantes, novamente me percebi comovido e desejoso em embarcar em uma nova aventura). E em minha iniciação com o conjunto de obras lusitanas e a descoberta dos cineastas e de seus estilos um deles me chamou a atenção. Foi por meio de seu filme mais famoso, *Tabu* (visto pela primeira vez por causa de um exercício acadêmico realizado durante o intercâmbio; foi o filme sorteado para realização de um seminário) que a curiosidade para mergulhar mais ainda na curta, mas potente, filmografia deste

É engraçado, pois eu não amo os filmes dele, na chave afetiva ou emotiva de senti-los; digo, são obras que suscitam mais a característica investigadora que há em mim, traço fundamental para qualquer jovem recém-pesquisador, que qualquer outro sentimento; são produções tão díspares e desviantes entre si que acabam sendo um poço de possibilidades, linguagens e elementos para se trabalhar. O seu cinema é uma amalgama de diferentes vertentes, conseguindo abarcar diversos formatos, narrando histórias das mais diversas. Do exercício fabuloso por meio de uma adaptação inventiva de um clássico da literatura infantil em *A Cara Que Mereces*, à viagem pelo interior português no seu musical metalinguístico *Aquele Querido Mês de Agosto*, passando pelo melodrama colonial e nostálgico em *Tabu*, chegando no grandioso e quase realismo fantástico de *As Mil e Uma Noites*, e ainda atingindo um exercício simples, porém potente e emotivo com *Diários de Otsoga*, Miguel Gomes parece não estar em lugar algum mas ao mesmo tempo encontra-se em todos eles. Há um sentimento de deslocamento constante que corrobora com uma noção de um cinema de viagem. Não é por acaso que me encantei demasiadamente pela sua filmografia; em especial por essa percepção

de estar diante de algo diferente de tudo. Mas será que a academia, e em específico a brasileira, precisa de mais uma pesquisa a respeito de um realizador europeu? Que limites são esses? Como negociar consigo mesmo a respeito dessas dúvidas; estou contribuindo para uma perpetuação de objetos privilegiados e europeus? Há um eurocentrismo atravessando todos esses dilemas?

Partindo da ideia de um cinema canônico e hegemônico que está centralizado em instituições como a de Hollywood, pode-se também pensar a respeito das cinematografias europeias, e a influência de sua presença em um nível global. O mesmo se considerarmos os campos da educação, academia e universidade, áreas repletas da existência de uma força teórica e epistemológica estruturadas em autores e pensadores europeus. O pensamento eurocêntrico é fundante na formação e elaboração de conhecimento e saberes em um âmbito internacional, não sendo diferente no Brasil. Lemos e refletimos por meio das ideias e conceitos desses teóricos; assim como vemos e sentimos os filmes vindos desses mesmos países. Mas é interessante pensar como, mesmo dentro de um bloco como a Europa, Portugal e o seu cinema, assim como sua produção acadêmica, acabam ficando, de certa forma, à margem do que é considerado canônico, onde países como Inglaterra, França e Alemanha se destacam e lideram o debate e a produção dessas obras culturais, intelectuais e sociais. Essa percepção de visualizar a cultura e nação lusitana como entidades afastadas, desconhecidas e menores me faz pensar na experiência prévia que relatei anteriormente, quando fiquei sem referência e perspectiva por ter que escolher Portugal como destino de meu intercâmbio, e não países mais “celebrados”. Evidentemente que a influência e presença lusitanas em nossa sociedade é incontornável, características dessa relação perpetuadas por todas as instâncias possíveis de nossa construção e identidade nacionais; como na seara arquitetônica, linguística, burocrática, até, e ainda em tantas outras. Mas, de fato, pensando na minha perspectiva particular e de formação de um arcabouço cultural, e aqui, especificamente, de obras cinematográficas formadoras de um certo estofo cinéfilo, a existência, midiática e audiovisual, de obras portuguesas foi praticamente zero e nula; até a minha ida ao território lusitano. Com certeza, de forma implícita ou mais subjetiva, elementos da cultura portuguesa acabaram por me formar, em diversos níveis; mas não nessa construção e fruição direta, objetiva e emotiva, inclusive, por meio do cinema, a partir da minha realidade e particularidade em específico; e, também, de, possivelmente, toda uma geração da qual faço parte. Ou seja, não há memórias da infância ou adolescência a respeito de um filme português que tenha passado na grade aberta de programação dos canais

de televisão nos anos 90. Penso sobre como teria sido esta relação, consumo até, de artistas e obras lusitanos.

São diversos os pontos possíveis para esse afastamento cultural entre Brasil e Portugal; pelo menos da nossa parte, pois do lado deles parece ter havido uma invasão cultural brasileira, através de produtos como a novela e a música, de forma bastante intensa. Após a queda da ditadura salazarista, com quase 40 anos de regime fechado, em 1974, o país ainda demoraria algumas décadas para se abrir um pouco; tanto econômica quanto social, política e culturalmente. A criação da União Europeia, o advento da internet, a questão da globalização e outros fatores, de fato, fazem de Portugal um país menos isolado, hoje. Mas, se formos pensar no sentido, novamente, da presença de obras culturais portuguesas em meios de comunicação de amplo alcance em solo brasileiro, perceberemos ainda uma escassez tremenda e uma falta de conhecimento do que é produzido por lá. Foi algo percebido em demasia por mim, enquanto morei em Lisboa; a conexão forte entre os países, mas uma via de mão dupla desequilibrada, com o trânsito e envio mais intenso de produtos culturais brasileiros que ao contrário. A reparação histórica ou a forma como teremos de compensar os tempos não tão amistosos de exploração e colonialismo portugueses talvez aconteça nessa desproporção entre os países, sendo a nossa vez de exportar e ocupar esse imaginário na cultura lusitana, e não o contrário. Invasões de outra espécie e monta.

Quando o centro do sistema mundial passou da Península Ibérica para o norte da Europa Ocidental, em meados do século XVII, após a Guerra dos Trinta Anos, quando os holandeses derrotaram a Invencível Armada espanhola, o privilégio epistêmico passou, em conjunto com o poder sistêmico, da Península Ibérica para o norte da Europa Ocidental. A visão antropológica racista de Kant, posicionando os Pirineus como linha divisora da Europa, que separava a irracionalidade da racionalidade, seguiu as modificações geopolíticas que tomaram corpo no século XVI. Kant aplicou na Península Ibérica, no século XVIII, a mesma visão racista aplicada ao resto do mundo no século XVI. Isto é importante para que possamos entender porque os portugueses e os espanhóis estão de fora do cânone das universidades ocidentais nos dias de hoje, a despeito de terem estado no centro do sistema-mundial, criado após 1492. Desde o fim do século XVIII, apenas homens de cinco países (França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos) monopolizam o cânone nas universidades ocidentalizadas” (Grosfoguel, 2016, p.44).

Esse apanhado tecido por Ramón Grosfoguel contempla em parte um entendimento das razões pelas quais Portugal e Espanha, impérios importantes em um determinado período histórico, passam a ter menos visibilidade e relevância nessa produção hegemônica de

conhecimento. É como se, assim, Portugal estivesse em uma sorte de *entre-lugar*, pertencente a uma realidade de tradição violenta, colonizadora e imperiosa, mas ao mesmo tempo ele próprio colonizado, ultrapassado e superado nessa “vitrine” de referência e poder global por impérios como o britânico e o francês. Penso sempre na imagem do próprio território lusitano, e suas demarcações geo-cartográficas, tendo o país um tamanho modesto, quando comparado a outras nações, em especial do continente europeu, e ainda com boa parte de sua extensão de terra voltada para o mar, deixando-o, assim, isolado. Há também a dimensão da saudade, no *entre-lugar*; ela, esse sentimento tão característico da lusofonia, no meio do caminho, tendo de um lado o passado rico e glorioso dos séculos antigos, e do outro o futuro incerto e melancólico de um país que se “apequenou” diante de diferentes potências europeias.

Dentro dessa ideia de pensar formas distintas e diversas de se abordar e enxergar o mundo, Walter D. Mignolo e seus estudos sobre uma epistemologia desobediente acabam agregando imensamente ao debate sobre como transformar essa rede de forças. Diferentemente dos autores trabalhados a partir dos estudos culturais, como Bhabha, Hall e Kureishi, que seriam pós-coloniais, Mignolo traz a ideia da descolonialidade como proposta de uma inversão efetiva nos polos desses saberes.⁶

Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (Mignolo, 2017, p.6).

São constatações que orbitam a realidade acadêmica e de produção cultural faz muito tempo. Mignolo e Grosfoguel tecem um panorama e explicitam a hegemonia conservadora de uma espécie de amarra intelectual na qual muitos dos jovens pesquisadores acabam se encontrando. Penso sobre o meu caso em específico, da liberdade em poder escolher o objeto de estudo que acho mais interessante, seja ele de onde for, mas ao mesmo tempo consciente de todas as implicações que esta escolha pode acarretar, seja ela das mais variadas frentes, como a epistemológica, a social, a identitária, etc. Acredito que o interessante possa ser articular essas necessidades todas, tentando, novamente, pensar em um caminho do meio, da conciliação. Sei plenamente sobre a dificuldade em se conquistar e alcançar esse diálogo aberto, e a urgência com que algumas radicalizações se colocam é incontestável, mas podemos tentar. Algumas

⁶ Neste caso, o uso é mesmo do prefixo “des”, ou seja, a grafia é “descolonidade”, e não decolonialidade, termo mais difundido e encontrado na recente produção bibliográfica.

rotas possíveis a serem tomadas são colocadas por ambos os autores. Grosfoguel traz o termo “transmodernidade” para repensar estas entidades postas e propor uma radicalização nas relações de poder.

Na Modernidade eurocêntrica, o Ocidente sequestrou e monopolizou as definições de democracia, direitos humanos, libertação da mulher, economia etc. A transmodernidade implica uma redefinição desses elementos, em diferentes direções, de acordo com a diversidade epistêmica do mundo, em direção a uma multiplicidade de sentidos até um mundo pluriversal (Grosfoguel, 2016, p.45).

Essa abordagem pela transmodernidade, que o autor deixa claro ser outra coisa, diferente, por exemplo, do conceito de pós-modernidade, e todas as dissidências possíveis a partir do prefixo “trans”, com destaque para o transfeminismo e sua reverberante atuação na contemporaneidade, parece ser uma potente e incrível forma de se pensar todas essas questões. Uma pluralidade de soluções é a maneira de encarar esses desafios. “O ponto sem retorno é que não há mais lugar neste mundo para uma e apenas uma trajetória reinar sobre as outras” (Mignolo, 2017, p.13). No meu caso, reflito sobre como posso tentar desestabilizar esse trato unilateral ao trazer e pensar autores outros e diversos, e não apenas os mesmos e consagrados nomes. É uma negociação constante e infundável. Também acho importante se permitir fazer o caminho contrário, no caso voltar a atenção para um objeto de estudo como Miguel Gomes, mas munido de teóricos e epistemologias distintas, no caso latino-americanas, em especial, para ficar mais próximo de mim. Quando, historicamente, por tantos séculos, fomos nós, os “subalternos” (e não tem como não pensar no clássico texto de Gayatri Spivak, *Pode o Subalterno Falar?*), o universo a ser explorado e dissecado, pensemos em retribuir a atenção, escolhendo aquilo que queremos pautar em nossas investigações, não também achando que devemos sempre falar apenas da nossa zona de conhecimento, ou do “lugar de fala”, expressão que ficou muito popular nos últimos anos.

Mais uma vez, a meta das opções descoloniais não é dominar, mas esclarecer, ao pensar e agir, que os futuros globais não poderão mais ser pensados como um futuro global em que uma única opção é disponível; afinal, quando apenas uma opção é disponível, “opção” perde inteiramente o seu sentido (Mignolo, 2017, p.14).

Sendo assim, espero conseguir ter sucesso na busca por uma harmonia imaginada ao lidar com todas essas possibilidades. Seria utópico alimentar esse desejo? Talvez ambição seja outra palavra que ajude a definir melhor o que sinto agora. “O horizonte transmoderno tem como objetivo a produção de conceitos, significados e filosofias plurais, bem como de um mundo plural” (Grosfoguel, 2016, p.45). A vontade em construir um espaço não unilateral, mas

plural. Não apenas universal, mas pluriversal. “A ordem global que estou advogando é pluriversal, não universal, e isso significa tomar a pluriversalidade como um projeto universal em que todas as opções rivais teriam de se aceitar” (Mignolo, 2017, p.14).

2.4 Conclusão; finda a viagem ou uma nova partida

De volta ao meu quarto (na verdade, sem retornos, pois falo de um lugar do qual não saio faz algum tempo), em meio a esta viagem háptica, sensorial e repleta de memórias, paradas e paragens pelas quais acabamos de navegar, eu indago sobre o correr das horas. A pandemia persiste, já estamos em 2022. Dois anos dessa espécie de deriva, sem previsões para o avistamento de alguma terra firme. Talvez seja ingênuo e inócuo pensar sobre alguma qualidade de segurança, firmeza. Como um típico canceriano, e para intensificar ainda mais o caldo aquático com lua em peixes, entendo bem deste elemento, a água, e sei que navegar é e sempre será preciso; mergulhar, também. Um quarto na pandemia, um quarto na infância e adolescência, um quarto no século 18. Penso nesses lugares, e não consigo dormir cedo. A quarentena fez isso, me transformou em uma espécie de vampiro, que troca os turnos; notívago. E pouco antes de amanhecer, enfim, deito-me.

Uma sorte de vertigem toma conta de mim, talvez por estar esse tempo todo ao redor do meu quarto, na quarentena; quarenta meses e contando, e eu com quase quarenta, anos, daqui a alguns anos, ainda; não muitos. Mas foi importante velejar por essas lembranças. Parece que sou culpado por gostar de Portugal, como posso ousar ter interesse nessa terra, para muitos, maldita, que só nos castigou, estuprou e roubou? Sinto-me envergonhado, aqui e acolá, quando falo da minha pesquisa para alguém novo, parecem não entender. Cinema português? Quê?! E a sensação de colonizado parece se intensificar aqui; tudo bem se você tem seu *viralatismo* de estimação, querendo migrar para um país “outro nível”, tipo Inglaterra, Alemanha, França. Mas Portugal? A porta dos fundos da Europa, dizem. Para mim, a entrada que foi possível e acabou se tornando um portal para outro tempo.

Tem alguma coisa mal resolvida mesmo, a terapia faria bem. Mal resolvida, digo, entre brasileiros e portugueses. Não quero, também, romantizar ao extremo a terra lusitana, longe de mim, mas, sei lá, há uma sorte de fascínio. E penso no Tejo, nas subidas e ladeiras de Alfama; sinto-me em Olinda, em Recife, o rio, o mar, o tamanho dos territórios. Tem uma ligação possível aí sim; claro que tem. Como naquela canção de Chico Buarque, *Fado Tropical*,

cantada com o cineasta e luso-brasileiro-moçambicano Ruy Guerra: “Ai, esta terra ainda vai cumprir o seu ideal/ Ainda vai tornar-se o imenso Portugal/Ai, esta terra ainda vai cumprir o seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”. Talvez tornar Portugal um imenso Pernambuco? Sonhos. “A opção descolonial não visa ser a única opção. É apenas uma opção que, além de se afirmar como tal, esclarece que todas as outras também são opções, e não simplesmente a verdade irrevogável da história que precisa ser imposta pela força” (Mignolo, 2017, p.13).

Eu tenho sentido em preto e branco, é uma melancolia acinzentada, como deve ser. E só consigo chorar “analogicamente”, em granulado e pixelado, imagem borrada, como quando você tira uma foto em movimento, e fica tudo embaçado. Eu lembrei do filme *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995); e de *Tabu*. Acho que são bons acompanhantes neste momento. Não quero odiar e amar só uma ou outra coisa, mas sim as duas coisas, ao mesmo tempo, excessivamente. Porque sempre estaremos deslocados. A consciência mestiça, que foi cunhada em sua origem pelo pensador Rodolfo Kusch, é usada por Mignolo para falar dessa ideia de não pertencimento. “Não é uma questão de sangue, mas uma questão de sentir a fratura entre ser e estar; uma sensação de estar fora do lugar” (Mignolo, 2008, p.303). Fora do lugar, como em uma viagem, que nos carrega e a carregamos ela, tudo junto.

Quando viajo, levo sempre um livro comigo, que folheio a cada noite, buscando o sono. O livro é uma cama idiomática sobre a qual dormir. Jabès e Semprún diziam que a linguagem era sua única pátria. Eu também me sinto um estrangeiro com um pequeno livro debaixo do braço (Preciado, 2018, p.23).

Na viagem ao redor do meu quarto eu sou levado pelos livros, discos e filmes, todos em meu entorno. Se o livro é uma cama idiomática sobre a qual dormir, o cinema é a cama imagética sobre a qual dormir e não dormir; é o meu colchão favorito, mais confortável e aconchegante. Ao narrar uma de suas viagens, Paul B. Preciado traz a figura de uma de suas autoras favoritas, Virginia Woolf, para pensar estes fantasmas que sempre nos acompanham e assombram. “‘A solidão é minha noiva’, escreve ela. E eu respondo: ‘A viagem é minha amante’. Um antídoto à solidão woolfiana, ao sonho doméstico que nos ameaça a cada momento para nos afastar do que está acontecendo” (Preciado, 2018, p.26). O quarto, no âmbito de uma arquitetura doméstica, não deve nos assustar. É um espaço para se estar, recarregar-se do mundo, dos outros. No adolescente que pode ter no seu quarto um espaço só seu, eu me

enxergo agora. Naquela adolescência minha, pela qual naveguei e viajei tão intensamente. Ao redor de mim, viajo. Ao orbitar do meu corpo, viagens.

3. PASSAGENS: UMA JORNADA EMOTIVA PELA TOPOFILIA LUSITANA

Este capítulo intenta abordar a questão do deslocamento e da viagem na obra do cineasta português Miguel Gomes. A partir de um panorama sobre filmes viajantes e transeuntes, e o surgimento destes através do primeiro cinema, essa parte da dissertação ainda almeja trazer o aspecto da emoção nessas jornadas fílmicas, e como o caráter do sentimento faz mover não só os *frames* e as tramas impressas na tela, mas também os próprios personagens dessas obras e o espectador que as assiste. Para tanto, uma abordagem háptica também perpassará alguns caminhos e itinerários na almejada investigação. Nessa etapa pretende-se alcançar, principalmente, três dos longas-metragens de Gomes, sendo eles *Aquele Querido Mês de Agosto*), *Tabu* e *As Mil e uma Noites*.

O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca da sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a sua duração, qual uma múmia da mutação (Bazin, 2014, p. 33).

Se pensarmos em uma atmosfera ou sentimento que possam exemplificar o período do final do século 19 e início do 20, com o surgimento do cinema a efervescer essa época, talvez venha à tona justamente uma ideia de experimentação, que pode conseguir, em parte, dar conta do panorama daquela situação específica e histórica. Essa paisagem de um tempo, calcada por uma pulsão de modernidade sem precedentes até ali, acaba por sugerir e definir alguns dos principais temas ou fiapos de narrativa dos primeiros produtos cinematográficos então lançados e consumidos na ocasião. Atravessando tudo isto, como uma locomotiva a gás que rasga a realidade a sua frente, há a tecnologia e seus desdobramentos científicos.

A ideia do trânsito e o entusiasmo pela tecnologia (tanto a dos transportes – em geral locomotivas – usados para as filmagens, como aquela implicada pelo próprio cinema) mesclavam-se à identificação que o público sentia pelos lugares que apareciam na tela, fossem eles espaços familiares ou terras distantes. Pode-se pensar nessa identificação como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem fílmica definida também como uma geografia emotiva (Prysthon, 2014, p.3).

Sendo assim, tem-se de forma cristalizada um desejo e interesse por imagens em movimento que exibam lugares, espaços e ambientes outros, estranhos, estrangeiros. Não há como, então, pensar nesse primeiro cinema sem trazer reminiscências como a dos *travelogues*,

das expedições filmadas, das viagens registradas. “Um dos gêneros mais reconhecidos nas telas de cinema em todo o mundo durante a era do cinema mudo, os *travelogues* desempenharam um papel importante na definição de imagens populares de paisagens globais” (Peterson, 2013, p.27).

A midiação na transição entre os séculos XIX e XX, obviamente, era bem distinta da que se verifica na transição do século XX para o XXI. No primeiro momento, a fotografia e o cinema eram as mídias por meio das quais as populações, sobretudo dos centros urbanos, podiam satisfazer sua curiosidade em relação a lugares distantes e exóticos do planeta. Em tal contexto, um dos primeiros gêneros do cinema a ganhar força é justamente o filme de viagem ou o *travelogue* (Paiva, 2011, p.40).

Toda essa movimentação e deslocamentos físicos, percorridos por distâncias acentuadas, geográficas, acaba por criar, concomitantemente a tudo isso, um cinema de viagem, a partir do registro dessas imagens por expedições internacionais encampadas ao redor do mundo. Cria-se, dessa forma, uma espécie de gênero fílmico – mesmo ainda não sendo, na época, enquadrado ou categorizado como tal, dentro da ideia e conceito teóricos do que viria a ser considerado como gênero cinematográfico – condizente com a produção dessas obras de enredos viajantes.

Uma série internacional de filmes panorâmicos, em particular, tornou a viagem pelos locais uma prática extensa nos primórdios do cinema. Em um efeito espelhado, a vida da rua, as vistas da cidade e as vistas de terras estrangeiras foram oferecidas para o público urbano. Esse gênero de viagem foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem dos filmes de ficção e abriu caminho para que a cidade surgisse como ficção (Bruno, 2010, p.18, tradução nossa⁷).

O conteúdo desses primeiros filmes, ainda não muito pensados ou estritamente forjados dentro de uma perspectiva mais puramente narrativa – algo que Hollywood assentaria décadas depois – possui uma espécie de fantasmagoria visual tão única que acaba por evocar um apelo sensorial provocado por esses excertos de imagens.

Os filmes de viagem eram certamente uma maneira de as classes menos abastadas verem o que, de outra forma, só lhes era acessível em forma estática através da pintura ou da fotografia. Embora o apelo para o turismo seja certamente compreensível, um aspecto interessante é a maneira como ele precede o desenvolvimento em grande

⁷ No original: An international genre of panorama films, in particular, made traveling through sites an extensive practice in the very early days of film. In a mirroring effect, the life of the street, views of the city, and vistas of foreign lands were offered for viewing to urban audiences. This travel genre was instrumental in the development of the language of fiction films and created ground for the city to emerge as fiction.

escala e a dominação do cinema narrativo. Na verdade, é quase como se a decoração tivesse sido montada primeiro e o cinema estivesse simplesmente esperando os atores chegarem e transformá-la em cenário para algum drama em desenvolvimento (Lefebvre, 2006, p.12).

Também são obras cambaleantes entre as esferas do documentário e da ficção, o que as posicionava em um *entre-lugar* instigante e experimental, do qual falaremos e aprofundaremos mais logo em seguida. Mas, paralelamente à presença dos registros e produções em si, havia toda uma sociedade prestes a conhecer e se relacionar com essa nova entidade tecnológica chamada cinema; e que começava a fazer parte do cotidiano das pessoas. Nessa interação inicial, a dimensão háptica é muito presente e constante, onde uma urgência de materialidade com aquela nova experiência fazia totalmente parte de toda uma recém-descoberta aventura. “O fenômeno novo do ‘cinema de atrações’ trazia justamente uma resposta corporificada da audiência, na qual a ilusão que permite a identificação distanciada com a ação na tela dá lugar a uma resposta corporal imediata à tela” (Marks, 1996, p.170, tradução nossa⁸). Mariana Baltar, em seus estudos acerca do excesso e de um cinema corporificado, vai discorrer sobre este cinema de atrações, mas para além de seu marco histórico e de uma possível gênese deste ambiente cinematográfico, ao posicionar estas experiências primordiais no espectador como “choques emocionais” (Baltar, 2007). Linda Williams, como será mais abordado adiante, também vai tratar do excesso e de um corpo excitado quando aborda o cinema de gênero, principalmente a partir das categorias de horror, pornô e melodrama. Sendo esse último, inclusive, considerado um dos primeiros segmentos dentro de um início de cinema narrativo clássico americano, e hollywoodiano.

A obviedade e a simbolização exacerbada são duas das três categorias que identificam o universo do melodrama e dizem respeito a procedimentos de presentificação e sumarização de sensações e sentimentos no interior das narrativas, enquadrando, através de metáforas de forte apelo visual, os dilemas morais e sentimentais do enredo (Baltar, 2007, p.135).

Dentro da esfera de exibição desses filmes, uma verdadeira gama de locais públicos foi contemplada com a presença de uma sessão ou acontecimento cinematográficos. É importante destacar, certamente, a vigência de um regime, nesse momento, propagador de uma

⁸ No original: The early-cinema phenomenon of a "cinema of attractions" describes an embodied response, in which the illusion that permits distanced identification with the action onscreen gives way to an immediate bodily response to the screen.

centralidade do visual e do olho como pilares não apenas das artes e da cultura da época, mas também da ciência e tecnologia.

A perda do tato como componente conceitual da visão significou deslocar o olho da rede de referenciais encarnados na taticidade e na sua relação subjetiva com o espaço percebido. Essa autonomização da visão, que ocorreu em muitos domínios diferentes, foi uma condição histórica para reconstruir um observador sob medida para as tarefas do consumo “espetacular” (Crary, 2012, p.27).

Esse estatuto hegemônico da visualidade e do olhar comungava com o crescimento das cidades, da população urbana, dentro de um contexto onde a figura do observador, e, portanto, do espectador, é crucial. "Os relatos ideológicos da câmera obscureceram distinções históricas importantes nas formas de perceber a realidade" (Marguiles, 2003, p.7). Essa presença da visão, a partir da consagração, em alguma medida, do dispositivo cinematográfico e de seu aparato técnico, despertam, conseqüentemente, uma certa propulsão para o real, e o seu capturável, abrindo, dessa forma, toda uma discussão a respeito do caráter político, cultural, social e tecnológico de desdobramentos cabíveis através de uma égide do olhar, atravessada por um ambiente e contextos de época demandantes por uma proliferação e enaltecimento dessa capacidade de enxergar, literalmente, o mundo e os elementos ao seu redor. Nesse sentido, pode-se pensar na ênfase dada à entidade do realismo, com André Bazin a encampar essa frente, em uma busca, de certo modo, desenfreada e sedenta por imagens e momentos viajantes; uma ideia, desejo e intenção de capt(ur)ar o “real”, por meio de registros dessas viagens, e, por consequência, de se pensar a própria ideia do documentário, mesmo que de forma inicial. “Será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade” (Bazin, 2018, p.258).

O homem no centro de uma estética urbanística, totalmente derivada e construída a partir de uma sucessão de inventividades tecnológicas, e principalmente da arquitetura daquele momento. Um “espaço-visualidade”, onde os automóveis, ferrovias, metrô elétricos, e tantos outros transportes, acabaram alterando e pincelando esse ritmo de um cotidiano agora ditado pelo deslocamento, pela mobilidade, por uma espécie de ansiedade. “Ao alterar a relação entre a percepção espaço-temporal e o movimento corporal, as arquiteturas do trânsito prepararam o terreno para a invenção da imagem em movimento, a epítome da modernidade” (Bruno, 2010, p.17). E o cinema estava ali, para registrar toda essa movimentação, e para ir um pouco além. Diante, assim, dos filmes de viagem, o público poderia conhecer terras longínquas e exóticas, para o além-mar, sem precisar embarcar em um navio ou se deslocar para longe, coisa que o teatro, naquele momento, entregava de forma limitada.

A paisagem pintada no palco dificilmente poderia rivalizar com as maravilhas da natureza e da cultura em cenas filmadas nos recantos mais sublimes do mundo. São amplas vistas, de florestas, rios, vales e oceanos, que se abrem diante de nós com todo o impacto da realidade; além disso, a sua rápida passagem não dá margem ao desgaste da atenção (Münsterberg, 1970, p.30).

Essa paisagem “artificial”, reprodutora de uma natureza e de seus elementos do mundo, aprisionada no espaço teatral, perderia força, assim, diante da possibilidade e encantamento da paisagem “real”, essa aprisionada pelo cinema. Mas, de toda forma, não deixam elas de serem, igualmente, paisagens; reproduções, no fim, desse lugar referente ao externo, ao bucólico, ao universo natural.

3.1 Um começo

Pode-se observar, a princípio, uma tendência muito particular no cinema de Miguel Gomes e em tudo aquilo que ele parece abordar e alcançar. Trata-se de uma característica agregadora e inventiva em transitar de maneira muito fluída e curiosa por espaços, regiões e fronteiras, das mais inúmeras especificidades. É como se Gomes estivesse em movimento constante, deslocando-se pelas mais diversas áreas, e possuísse um olhar quase que panorâmico dos ambientes por onde atravessa. A ideia de jornada é muito própria na percepção imagética desse realizador, e embarcar em um de seus filmes é sempre como partir de algum lugar. Sendo assim, há uma evidente marca em sua filmografia que referencia e remete a um certo cinema de viagem, de percursos. Ao tratar de obras e narrativas em trânsito, no seu artigo *Gêneses do gênero road movie*, Samuel Paiva elenca e destrincha vários denominadores comuns presentes nesse tipo de produção:

Os filmes de estrada relacionam-se com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais. Além disso, têm a ver com imprevisibilidade, com improvisação, com acompanhamento dos personagens no confronto com a realidade (como num documentário), com a verdade da observação, com roteiros que permitem o fugir da rota e ir além, o superar a conformidade com a experimentação, com a apreensão do outro (Paiva, 2011, p. 49).

O confronto com a realidade, apontado por Paiva no trecho acima, talvez se configure, dentro da filmografia aqui investigada, mais como um encontro. Pois os registros realizados por Gomes em suas andanças, navegações e reflexões parecem abarcar e ultrapassar, intuitiva

e de certa forma pacificamente, as delimitações e marcações de eventuais fronteiras, sejam essas de cunho estético, estilístico, formal, e também narrativo, tendo na possível dicotomia entre o documentário e o ficcional uma das barreiras mais intencionalmente atravessadas por esse cineasta. Em *A Partilha do Sensível*, Jacques Rancière tece algumas observações sobre a questão. “E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao "real" é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de "ficção", que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos” (Rancière, 2009, p. 57). O debate entre a existência dessas linhas divisórias pretensamente imbuídas de uma tentativa em se catalogar e organizar os “tipos de filmes” é bastante próprio dos gêneros cinematográficos, e da discussão que suscitam. Não menos interessante é pensar o cinema a partir desses tropos e das semelhanças em sua feitura e produção, por meio das obras, mas também o é a possibilidade de embaralhamento dessas, diga-se, “regras”. “Estaria errado quem acreditasse que é o roteiro que distingue o cinema de evasão do cinema realista. Existem documentários de guerra mais “evasivos” que o cinema fantástico e vice-versa” (Bazin, 2016, p.213). Há logo, de imediato, essa associação do cinema e seu surgimento com a questão da captação do real, tema esse tão perseguido e pesquisado por André Bazin em toda a sua obra. O termo “cinema de evasão” soa bastante promissor e pode dialogar exatamente com esse desejo de se filmar o mundo e o seu redor, em um movimento de viagem, de jornada; conseqüentemente, aventura. Mas, para Bazin, a ação de evadir parece remeter mais a um cinema não-realista, fugidio de sua “missão” em alcançar “uma verdade”; nesse caso, também o cinema de Gomes se mostra em fuga, evadido, pois não parece se enquadrar em um desdobramento intrínseco do real, apesar de partir, em alguma medida, dele.

Há, nesse sentido, um recorrente indício e desejo em documentar essas passagens e paisagens, mas não apenas, também as ficcionalizando, na realização, assim, de um hibridismo entre as duas esferas. Ou seja, a obra de Gomes tem a ver, é harmônica e alinhada com aquilo que parece ter cunhado a origem dos filmes viajantes: a intenção documental e de registro dos lugares e espaços visitados. Novamente pelas observações de Paiva é possível encontrar apontamentos nessa direção. “A viagem, se pode ser considerada como um dado precursor do que hoje convencionamos chamar de *road movie*, está relacionada historicamente tanto ao campo do documentário como ao da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos” (Paiva, 2011, p.41). Sendo assim, se formos pensar, dentro da ainda (relativamente) curta filmografia desse realizador português, um de seus filmes que pululam mais facilmente dentre os demais quando pensamos na questão do cinema de viagem, seus deslocamentos, sua imbricação com

o documentário e o ficcional e uma (e)moção destas imagens, é a obra *Aquele Querido Mês de Agosto*.

A particularidade da obra não se deve somente ao facto de ser, ao mesmo tempo, um documentário e uma ficção. Esta simultaneidade de formatos é um dos principais motivos de seu interesse, mas a sua originalidade provém do modo como se articulam – nalguns momentos alternadamente, noutros coexistindo de forma indissociável –, contribuindo para a criação de uma “terceira realidade”, resultante da mistura das duas. Trata-se de uma realidade que não é exclusivamente documental mas que também não pertence apenas ao domínio da ficção; por vezes, torna-se difícil compreender em que momento acaba uma e começa outra (Boto, 2009, p.19).

De que maneira pode-se enquadrar esse filme? É um documentário? Uma ficção? Um musical? Por que não todos eles? Desenvolvido durante o mês do qual o título da obra faz alusão, essa experiência audiovisual acompanha uma equipe de filmagem em trânsito por cidades do interior de Portugal. A base de partida é a música, com a presença de grupos e artistas locais, especializados em uma espécie de “brega português”, o “pimba”, repertório sonoro dedicado às canções de amor, de sofrimento, em maioria. Também surgem temas musicais que abordam questões sobre religião e migração. Os protagonistas dessas histórias são, em sua maioria, cantores viajantes, e as letras das músicas mais performadas por eles falam, principalmente, de sentimentos, emoções e saudade. *Aquele Querido Mês de Agosto* se desenrola ao longo de povoados lusitanos, e a paisagem que envolve essas paragens, de cidade em cidade, é sempre uma imagem de extrema importância na elaboração do enredo, sendo esse fragmentado, frívolo e pontual, nunca se estabelecendo por muito tempo em algum personagem específico nem em uma situação exata. Essas personas em trânsito, ao longo do filme, são muitas delas emigrantes, trabalhadoras em outros países, na maioria das vezes contra a própria vontade, por necessidade extrema.

Outro tema que não pode analisar-se de forma extrínseca ao filme é o da emigração. Como referimos na introdução, o mês de Agosto é o mês dos emigrantes. Alguns destes emigrantes são também migrantes, pessoas que abandonaram a escassez do campo, onde o trabalho agrícola já não constitui um modo de vida, para tentarem a vida nas cidades. Também estas pessoas aproveitam o mês de Agosto para regressar às suas terras de origem, onde se reúnem com os familiares e se abastecem de energia para enfrentar mais um ano “lá fora” (adaptando o trocadilho do slogan “vá para fora cá dentro”, promovido pelo Turismo de Portugal nos anos 90 e que encontrou grande aceitação e perenidade no público português (Boto, 2009, p.18).

Parece, assim, que essa produção (e o cinema de Miguel Gomes, como um todo) dialoga muito diretamente com vários dos elementos característicos e presentes na gênese do cinema de viagem; quando registra espaços distantes, percorrendo esses lugares, em movimento, e também ao não estar muito interessado em fincar o seu gênero neste ou naquele lado. Há, assim, em Gomes, o interesse em movimentar, literalmente, os seus filmes. Movimento este tanto no aspecto do deslocamento das imagens registradas, da câmera, como o percurso que esses instantes vão percorrer e de que formas reverberam em um estado mais introspectivo, emotivo, e como todos, tais elementos, reverberam em suas personagens, sejam elas fictícias ou não.

De fato, há uma aproximação imagética, estilística, narrativa e estrutural, até, entre *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*; sendo o último uma espécie de versão aumentada, ampliada e potencializada do anterior, por possuir uma escala e escopo maiores, não apenas no que diz respeito à duração do filme, com mais de seis horas, divididas em três partes, uma trilogia, como também no aspecto de cobertura de regiões, com mais espaços, culturalidades e personagens presentes. O deslocamento pelo território português se dá como mote e impulso principais em ambas as produções; são incursões deslizantes sobre essa paisagem, quase sempre interiorana do país, em uma perspectiva viajante de promover descobertas, conseqüentemente encontros, em um panorama a respeito dessas regiões todas, e suas particularidades. Por se tratar de buscas realizadas em sua maior parte por localizações rurais e bucólicas, vai existir, pois, uma presença diante de paisagens de natureza, em uma dimensão de topofilia muito recorrente durante toda a obra do diretor, mas mais especificamente nesses dois filmes. O recurso, por exemplo, de simular uma perspectiva subjetiva diante de uma paisagem apreendida pelo olhar através de uma simulação de binóculos, em duas cenas distintas de longas diferentes, traz uma ideia de ênfase ao enxergado, perante o espectador e diante da câmera do realizador. Esse foco em uma paisagem, em movimento, também remete a questão do viajante e de sua condição de constante interesse e desejo de apreender e olhar o ambiente ao seu redor.



Figuras 9 e 10 - Cenas, respectivamente, de *As Mil e Uma Noites* e *Aquele Querido Mês de Agosto*.

E essa (re)união dos dois universos, tanto ficcional como do registro documentário, transborda e se espalha nos cruzamentos e vias que o cinema de Gomes adota como um de seus caminhos. Do acontecimento desses encontros é estabelecido um fenômeno de fricção, que se destaca, em especial, nesses dois filmes. Em ambos, a presença do diretor, o seu corpo, e a sua voz, puxam a todo instante o caráter investigativo de sua maneira de pensá-los; há uma constante reelaboração do roteiro, sendo ele desenvolvido, alterado e contrariado na medida dos acontecimentos ao redor da equipe. A questão dos limites e barreiras entre gêneros e estilos na realização dessas obras é, de fato, constantemente rearranjada, transposta e atravessada. Não apenas no que diz respeito ao formato, que almeja agregar ficção e documentário, como apontado anteriormente, mas também em relação a outros elementos e componentes de um filme. Daniel Boto usa pertinentemente a palavra “promiscuidade” para falar da relação entre formas e características existentes nas produções de Gomes (Boto, 2009). Coaduna-se com essa mesma abordagem, que enxerga esse cinema como algo próximo a uma experiência antropofágica, as colocações de Daniela Zanetti e Natália Ramos, quando elaboram sobre os

elementos plurais das narrativas nesses filmes, os caracterizando como metanarrativas (Ramos; Zanetti, 2019, p.94).

Com base nessa reflexão, trabalha-se com a premissa de que a obra de Miguel Gomes se caracteriza por ser “indisciplinar”, seguindo uma tradição fílmica que mescla ficção e documentário, realidade e imaginário, factual e fantástico, com obras que se estruturam a partir de um olhar quase antropológico sobre determinados contextos socioculturais, em geral tendo Portugal como lócus privilegiado. (Ramos; Zanetti, 2019, p.93)

E a imagem simbolizadora que acaba marcada, funcionando quase como uma intermediária entre os lugares visitados e o olhar de Gomes, é a de uma miríade paisagística. Para Anne Cauquelin, as dimensões a respeito do lugar e da paisagem dialogam entre si, mas se colocando em uma espécie de gradação. Ela fala sobre o lugar (topo) ser uma espécie de invólucro limitador e circundante de corpos, surgindo daí uma paisagem, que nada é sem essas presenças corpóreas que a ocupam (Cauquelin, 2007). Esse corpo que se desloca em meio aos lugares e suas paisagens, na aproximação confortável que Gomes faz entre a ficção e o documental, é não só o seu próprio, como realizador e espécie de guia ou condutor das viagens que seus filmes propiciam, mas também o é na presença de seus personagens, como também do espectador.

Sem dúvida, pode-se imputar esse efeito mágico da construção espacial ao fato de que o próprio corpo humano é concebido como uma porção do espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos. Ao menos no plano da imaginação (mas que se confunde para inúmeras culturas com aquele da simbólica social), o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido do exterior. Se temos exemplos de territórios pensados à imagem do corpo humano, o corpo humano é muito geralmente, ao contrário, pensado como um território (Augé, 2012, p.58).

A partir dessa reflexão do autor francês Marc Augé, a presença e ligação entre o homem e o ambiente a sua volta faz surgir uma conexão emotiva entre as duas esferas que coloca a imaginação e experiência como balizadores no meio dessa associação. Ao se relacionarem com o ambiente, o espaço e a paisagem que os envolvem, esses corpos agiriam em uma espécie de vibração nômade, como uma forma do que se pode chamar de nomadismo topófilo. Foi o geógrafo Yi-Fu Tuan que primeiro definiu a noção de topofilia e suas características. Segundo ele:

A palavra "topofilia" é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Tuan, 1980, p. 107).

Como diz Ângela Prysthon, no texto *Figuras na Paisagem: Cinema Narrativo e Topofilia*, “propomos pensar a topofilia não apenas como uma síndrome ou um excesso, mas como um amor pelo lugar que se manifesta de formas e intensidades variadas, um laço afetivo entre pessoas e espaços que revelam elos entre o ambiente e modos de ver e conceber o mundo” (Prysthon, 2014, p. 3). Ainda nesse contexto, segundo o autor Martin Lefebvre, em seu ensaio *On Landscape In Narrative Cinema*, a experiência de vivenciar uma paisagem pode acontecer de diferentes formas, e ele levanta essas possibilidades, principalmente quando se pergunta sobre a paisagem ser parte do mundo em que vivemos ou simplesmente uma cena para qual olhamos, distanciados. (Lefebvre, 2011).

A paisagem, por um lado, segundo a tradição das artes plásticas, é uma construção subjetiva do olhar, razão pela qual pode ser representada de diferentes formas, conforme o grau de deslumbramento do visitante, as experiências de alteridade mantidas com o meio natural, bem como as tensões entre as diferentes realidades espaciais e o prévio imaginário estereotipado. Por outro lado, vale ressaltar, não é apenas o sujeito que pensa a paisagem, mas também a paisagem pensa o sujeito. A diferença da topografia, por confrontação, leva o viajante a traduzir-se como outro, processo no qual o desenho da geografia cria uma identidade entre o interior-alma e o exterior-paisagem. Dada esta potência de desvelamento, pode-se dizer que há um tipo de poesia espiritual nas paisagens dos relatos de viagens e, muito especialmente, nas dos filmes de estrada (Markendorf, 2013, p.210).

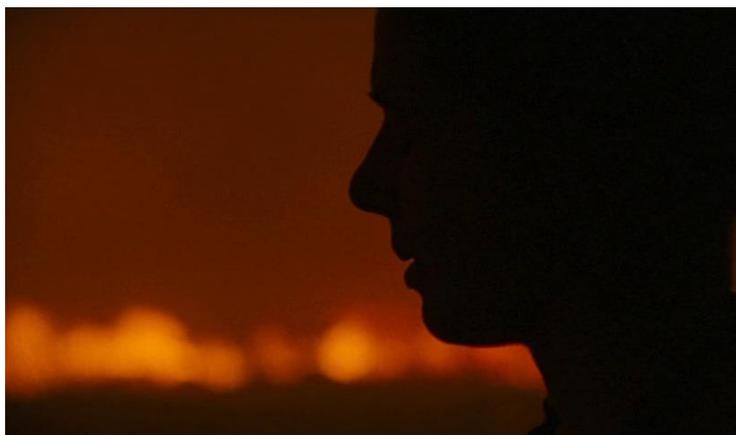


Figuras 11, 12 e 13 - As duas primeiras paisagens, de *As Mil e Uma Noites*; a última, *Aquele Querido Mês de Agosto*.

Esse “interior-alma”, que o próprio Markendorf vai utilizar em seus textos por meio da expressão *soul-scape*, converge para um tipo de apreciação e sentir, na relação com esse espaço ao redor, característico do anseio e emotividades da subjetividade pessoal; são caminhos, trilhas e itinerários torrentes, em movimentações de fluxo, tanto externa, quanto internamente. “A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (Tuan, 1980, p. 107). São “cenários” naturais que remetem a

uma espacialização do lugar como forma, até simbólica, de retorno a algum nível do passado, de um estado e estágio de pureza das coisas, em uma recorrência nostálgica, de um ambiente muitas vezes desconhecido, uma terra inabitada, mas responsável por entregar algum tipo de tranquilidade, de descanso. A presença dessas paisagens no cinema de Gomes, quase todas elas em uma composição bucólica e rural, surgem quase sempre como uma quebra necessária, uma pausa para essa recomposição de algo. Em alguns excertos há o registro de uma agressão direcionada a esses ambientes naturais, seja pela mão humana, seja pela própria manifestação da natureza, como no caso das queimadas (ele filma estas florestas em chamas, algo comum na cultura de Portugal, por enfrentar, constantemente, e com o agravamento do aquecimento global, nas últimas décadas, temporadas de incêndios, uma imagem-símbolo interiorano do país).

Certos meios ambientes naturais têm figurado de maneira proeminente nos sonhos da humanidade de um mundo ideal: a floresta, a praia, o vale e a ilha. A construção do mundo ideal é uma questão de remover os defeitos do mundo real. A geografia fornece' necessariamente o conteúdo do sentimento topofílico. (Tuan, 1980, p. 286)



Figuras 14 e 15 - Incêndios; na primeira imagem, em *Aquele Querido Mês de Agosto*. E na segunda, em *As Mil e Uma Noites*.

Todas essas paisagens, capturadas, pensadas, criadas ou inventadas a partir de espaços de natureza, acabam por compor um imaginário visual muito potente e robusto, e o fato desses lugares descampados, esses ambientes, muitas vezes despovoados, serem registrados nessas viagens filmadas, ou seja, pela via do cinema, traz para o debate a questão do gênero cinematográfico, e nesse caso, claramente, o *western*, e toda a tradição estadunidense desse seguimento, desde a fundação comercial-narrativa de Hollywood, mas também no que tange a própria historiografia norte-americana. Trataremos, mais adiante, sobre o uso do artifício, pelo viés do gênero, mas por agora, ainda por tratarmos da ideia de paisagem, é imprescindível tecer e pincelar alguns devaneios sobre o assunto. De fato, os filmes de Miguel Gomes não parecem de fácil enquadramento nesse estilo filmico, o do “faroeste”; mas, como esse último está intrinsicamente ligado a uma ideia de cinema de viagem, parece pertinente apontar alguma relação, mesmo que apenas pelo âmbito imagético, sensorial, atmosférico, entre a obra aqui pesquisada e o *western*. “Todos os críticos de cinema, de André Bazin a Jean-Louis Leutrat, concordam com o fato de que a paisagem é um aspecto primordial do gênero *western*” (Lefebvre, 2006, p.81, tradução nossa⁹). Assim, a música estaria para o musical como a paisagem estaria para o faroeste. O musical, este sim mais facilmente encontrado como referência explícita na filmografia de Gomes, talvez seja o seu principal gênero, mas essas incursões viajantes por essa topografia rural portuguesa vão, também, comungar, em algum nível, com o *western*. Principalmente se pensarmos uma das histórias de *As Mil e Uma Noites*, presente na segunda parte do filme, *O Desolado*, no segmento intitulado *Crónica de Fuga de “Simão Sem Tripas”*, que narra justamente a saga desse senhor do título, Simão, por uma zona interiorana, na qual ele perambula por florestas, matas e lagos, aterrorizando a população local com o cometimento de furtos e outros crimes. O aqui personagem protagonista é interpretado por um sujeito “do mundo real”, Chico Chapas, que vai aparecer, como ele próprio, na terceira e última parte da trilogia, *O Encantado*, na história *O inebriante canto dos tentilhões*, como um dos líderes de um grupo de criadores e caçadores de passarinhos, na zona urbana e metropolitana de Lisboa. Miguel Gomes faz esse mesmo jogo em *Aquele Querido Mês de Agosto*, quando usa tipos “reais”, pessoas “do mundo”, em ambas as funções, no mesmo filme; por um momento, são elas mesmas, e posteriormente interpretam personagens, em um exercício de, justamente, borrar as fronteiras entre ficcional e documental, tão típica e característica de seu cinema.

⁹ No original: All film critics, from André Bazin to Jean-Louis Leutrat, agree on the fact that the landscape is a major aspect of the Western genre.

É óbvio que a paisagem, como tal, não é um gênero no cinema dominante, como é ainda na mídia visual; a instituição do cinema prefere categorias “genéricas” que giram em torno da narrativa. É claro que paisagens (ou paisagens urbanas) específicas podem pertencer à iconografia de vários gêneros, como *westerns*, *road movies* e filmes de gângster e ficção científica (Lefebvre, 2006, p.12, tradução nossa¹⁰).



Figura 16 - *As Mil e Uma Noites: O Desolado*, parte 2, segmento *Simão Sem Tripas*. A espingarda, a paisagem e o personagem forasteiro são símbolos do *western*.

Certamente a obra de Miguel Gomes reitera essa ideia de complexidade nas múltiplas formas de se relacionar com esses lugares. Mas parece que há uma movimentação do diretor em se aproximar o mais afetuosa e presencialmente possível dessas paisagens que filma, vive, experiencia, lembra, sente saudade e elabora sobre; inclusive com a sua reiteradamente presença em vários desses filmes, diante da câmera, como, muitas vezes, personagem ativo da narrativa e trama. Essa relação corpórea entre o realizador e a paisagem, como falou Cauquelin mais acima, é demonstrada e vivenciada em diversos momentos. Gomes surge, de corpo presente, em três, dos seus cinco longas-metragens. São, cronologicamente: *Aquele Querido Mês de Agosto*, *As Mil e Uma Noites* e *Diários de Otsoga*. Não por acaso, são nesses filmes que incidências e embaralhamentos ainda maiores entre as searas do documentário e da ficção se realizam. Ele não aparece em *A Cara Que Mereces* e *Tabu* – apesar de nesse último ter incluída a sua voz na espécie de prólogo que abre a trama –, ou seja, na maioria de sua filmografia há essa marca corporificada de sua existência, um indicativo relevante da sua forma engajada de participação constante nessas produções; afetadas, contaminadas e “invadidas” pela sua figura, tecendo assim uma autoria em colocação veemente e direta através da obra, em

¹⁰ No original: It is obvious that landscape as such is not a genre in the dominant cinema, as it is in still visual media; the institution of cinema prefers generic categories that revolve around narrative. Of course, specific landscapes (or cityscapes) may belong to the iconography of various genres, such as Westerns, road movies, and gangster and science fiction films.

que seu lugar de cineasta acaba por transbordar as funções primárias de suas condições, fazendo ele mesmo, Miguel Gomes, essa movimentação para dentro-fora do quadro, de forma fluída e constituída ela própria da intenção narrativa e cinematográfica desses filmes. Essas manifestações e intervenções desse corpo-cineasta, onisciente de seu papel, explicitamente dado em alguns momentos das narrativas, acontecem, na maioria dos casos, em que ele se revela no plano, na cena, quase sempre como mais um personagem daquele universo criado e explorado. São, em grande parte, ocasiões em que sua aparição está relacionada ao fazer cinematográfico, com falas e diálogos referentes aos percalços da realização, seus conflitos, contradições e desafios, em um exercício de inclusão do espectador no discutir a criação artística, em uma aparente improvisação, mas de fato pertencente desse “jogo de cena”, não como algo a mais, quebrado, mas também elemento do enredo, como um todo. Ainda sobre essas “invasões”, há, em quase todas, esse corpo ou voz do cineasta oniscientes que em muitas situações desabafa com e para o público a respeito desse caminhar criativo; tendo apenas poucos momentos, se não um único, em que sua figura se mostra calada, quase como uma “cameo”, sendo ela em *As Mil e Uma Noites*, na terceira parte, quando, vestido e caracterizado com figurino “de época”, mas em uma espécie de fantasia, ao mesmo tempo, apresenta-se por poucos segundos na cena.



Figuras 17, 18, 19 e 20 - Em *Diários de Otsoga*, *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*, respectivamente. Nas três primeiras imagens, no modo realizador; na última, como personagem, uma espécie de andarilho, observador.

Manifestações de presença, distintas, mas não menos notáveis, bastante recorrentes e lideradas por um Miguel Gomes desejoso em habitar os seus filmes, não apenas pela condução da câmara e de sua trajetória narrativa, mas ele próprio, materializado, em diversos desses momentos, como que impregnado no *frame*. Não se trata de vaidade, é mais uma forma de conceber suas tramas, seu universo; não existe desassociação. Essas obras, e o cineasta que as conduz, assim, passeiam e perambulam por paisagens, personagens e lugares que remetem a um pano de fundo maior e geral identificado e marcado pelo território português, tanto a partir de um imaginário e ideia de nação, mas principalmente em uma dimensão e forma física, geográfica, territorial de país; esse localizado em um continente, mas não isolado, intocado ou intrafegável. É como Miguel Gomes se desloca por Portugal, atento aos ruídos e sinais a sua volta, mas também com o coração, ouvidos e principalmente olhos abertos para o mundo, para o alto, com desejo de enxergar além. Completamente contaminado, como uma esponja, ele aceita e captura influências e transnacionalidades características do existir contemporâneo; e essas vão adentrar e frutificar os seus sentimentos e cinema.

3.2 *Que moção! Que emoção?*¹¹

Outras categorias de movimentações, de andanças, são possíveis e provocada pelas imagens. O cinema, e não só o viajante, possui essa capacidade de produzir emoções, sendo elas nem um pouco estáveis ou palpáveis. Aquilo que se convencionou como a sessão de cinema padrão, com a plateia sentada, em silêncio, a consumir uma obra narrativa, não era a realidade desse primeiro cinema (como não o é, em muitos casos, ainda hoje) e seus desdobramentos. Espaços abarrotados, dentro das feiras de variedades, com pessoas em pé, a falar, em uma interação barulhenta com a atração faz lembrar uma paisagem circense mesmo, de espetáculo e magia. E apesar de o centro das atenções, naquele instante, ser do espectro do visual e das imagens, outros sentidos estavam em jogo, em um processo ativo de apreensão

¹¹ Título em alusão direta ao livro de Didi-Huberman, “Que emoção! Que emoção?”, mas aqui retiramos o “e” da primeira parte para enfatizar o caráter do movimento e moção das coisas, juntamente com o seu desdobramento emotivo.

dessa vivência, longe de uma passividade diante da tela. Esse primeiro cinema, e também o de viagem, em deslocamento, possuem essa ideia de tração do movimento, tal qual a emoção, a partir da ação. Laura Marks, na sua obra *The Skin of the Film: Experimental Cinema and Intercultural Experience*, sintetiza em algumas linhas o cerne do que viria a ser uma relação háptica entre o público e o cinema e de que maneiras elas impactariam fortemente ambos. “Se entendemos a vivência de ver filmes como uma troca entre dois corpos – o do espectador e o do filme – então a imagem do espectador como passivo ou projetivo deve ser substituída por um modelo de espectador que participa na produção da experiência cinematográfica” (Marks, 1996, p.150, tradução nossa¹²).

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade” (Didi-Huberman, 2016, p.38).

Hugo Münsterberg foi contemporâneo ao surgimento do cinema e teorizou vastamente a respeito desse campo durante sua produção intelectual. Como muitos de seus pares na época, e também por uma influência incontestável do avanço dos estudos sobre psicologia naquele momento, principalmente por meio de Freud, ele adotou, principalmente, em muitas de suas análises e observações acerca dos filmes, uma abordagem psicológica na interpretação e leitura das obras. Uma “psicologia da forma” era a atitude vigente de muitos desses pesquisadores diante do cinema (Xavier, 2018). A busca por metáforas, signos e símbolos nas produções coadunava com também a figura do espelho para representar a tela do cinema como um espaço mimético e alegórico, capaz de incitar as mais variadas torrentes de sentimentalidades, de emoções.

Esta questão se colocava no centro do nosso interesse porque mostrava a singularidade dos meios que o roteirista pode empregar no seu trabalho. Analogamente, devemos perguntar agora o que se passa com as emoções do espectador. Neste caso, porém, cumpre distinguir entre dois grupos diferentes: de um lado, as emoções que nos comunicam os sentimentos das pessoas dentro do filme; do outro, as emoções que as cenas do filme suscitam dentro de nós e que podem ser inteiramente diversas, talvez exatamente opostas às emoções expressas pelos personagens (Münsterberg, 1970, p.50).

¹² No original: If one understands film viewing as an exchange between two bodies—that of the viewer and that of the film—then the characterization of the film viewer as passive, vicarious, or projective must be replaced with a model of a viewer who participates in the production of the cinematic experience.



Figura 21 - Cena de *Tabu*. Lágrimas e emoção a partir da espectralidade.

Ainda sobre essa concomitância em relação ao surgimento do cinema e da psicanálise, e de como as duas áreas se relacionaram e estabeleceram vínculos fundantes existentes e explorados desde então, Giuliana Bruno discorre e aprofunda um pouco mais sobre o contexto e momento histórico da época.

Nós todos sabemos muito bem que o nascimento do cinema coincide em muitas maneiras com o nascimento da psicanálise, por o mundo de sonhos deste último chegar junto com *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, publicado em 1900. Olhando para a arqueologia do cinema antes de 1900, pode-se confirmar este relacionamento entre a cultura visual e o discurso das emoções (Bruno, 2002, p.194, tradução nossa¹³).

É interessante pensar no estado da emoção a partir de um outro prisma, como o bem desenvolve Georges Didi-Huberman em seu livro *Povo Em Armas, Povo Em Lágrimas*. Por meio de uma série de fotografias pertencentes a um estudo empreitado por Charles Darwin, o autor e filósofo francês inicia suas reflexões sobre uma possível origem a respeito de um sentimento tão atávico e icônico como o da emoção. Tem-se aqui uma aproximação biológica,

¹³ No original: We know all too well that the birth of the cinema coincides in many ways with the birth of psychoanalysis, for its dream world came into being with Sigmund Freud's *Interpretation of Dreams*, published in 1900. Looking backward into the archaeology of cinema before 1900 confirms this relationship between visual culture and the discourse of emotions.

fisiológica e científica de elementos que orbitam ao redor das emotividades, como o fluído do choro e o ato de lacrimejar.

Choramos por aquilo que nos falta ou que interrompe nossa estrada; mas a própria estrada, com o movimento que ela pressupõe para ser percorrida, não nos é tirada por toda a eternidade. Salvo na morte, é claro. Mas, enquanto vivemos, nosso desejo pode sobreviver à falta que aparece, ao limite que se ergue. Esse seria, então, nosso imenso – e até mesmo nosso infinito, não-limitado – privilégio: podemos transformar nosso sofrimento e por meio dele, através dele, recolocar, a cada vez, nosso mundo em movimento, em desejo” (Didi-Huberman, 2021, p.28).

A viagem interrompida, na ânsia do choro, é uma figura emblemática para sintetizar algumas das reflexões que suscitamos até aqui. Parece que, dependendo da violência e do volume de emoções, não se pode seguir na estrada. Mas, diferente de uma primeira impressão a respeito das emotividades, que pode ter a ver com uma ideia de paralisia e fraqueza, um território perigoso de se adentrar, tem-se, na verdade, uma torrente de desejos, de movimentação. “Chorar: expressar, através de músculos e secreções, através de gestos e lágrimas, uma emoção ou um *pathos*. É a reação espontânea a um sofrimento vindo do interior ou do exterior. É um gesto humano primitivo” (Didi-Huberman, 2021, p.23). Não haveria, assim, um estado passivo de existência no ato de se emocionar.



Figura 22 - A emoção suscitada pelos mais diversos meios. No caso aqui, pela música. Cena de *Tabu*.

Müstenberg, ao tratar sobre as emoções, mais no campo da representação e do conteúdo dos filmes, mas também em relação ao público e sua força espectral, já apontava para a não concordância sobre um estado de passividade e indiferença que pudessem perpassar a audiência. Sua colocação sobre a figura do corpo que sente, tanto a dos personagens nas obras quanto a do espectador, dialoga diretamente com uma epistemologia háptica e outra de se pensar as relações. “A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais” (Xavier, 2018, p.19).

Didi-Huberman avança em sua viagem pelos sentimentos e nos apresenta uma visão aristotélica do conceito de emoção. O *pathos*, acima mencionado, se confundiria com a emoção, e ambos manifestariam imagens de fraqueza, insegurança, subjetividade e passividade; enquanto a razão e a intelectualidade teriam a ver com o campo da ação. “A emoção e o *phatos*, no final das contas, foram definidos apenas negativamente: impasses ou privações do ato, da linguagem, do pensamento” (Didi-Huberman, 2021, p.37). Ainda segundo o autor, é Henri Bergson, com seu livro *Matéria e Memória*, que vai dar dignidade e respeito ao campo das emoções e alçá-lo a um protagonismo com agência, atitude e potencialidade. “São as emoções que se revelam, a partir de agora, simples, verdadeiras, profundas, ativas; e é a própria consciência intelectual que se torna complicada e até mesmo confusa, superficial, enganosa e defeituosa.” (Didi-Huberman, 2021, p.39.) Na verdade, ambas as manifestações, tanto a ativa, quanto a passiva, habitam qualquer um de nós, podendo se desenlaçar a partir de inúmeros episódios; e acometer, inclusive, pessoas que talvez precisem exercitar um tipo de contenção emocional, ao necessitarem de um uso e utilização da razão para fins profissionais, no caso hipotético de uma justiça totalmente “racional”. Em *As Lágrimas da Juíza*, história presente na segunda parte de *As Mil e Uma Noites, O Desolado*, a protagonista da trama, a juíza do título, não consegue impedir os sentimentos vertidos em lágrimas nos seus olhos, saindo de uma posição de “imparcialidade”. Em uma espécie de arena montada, com sua posição ao centro, ouve relatos e acontecimentos variados, a maioria deles a respeito de mazelas e questões sociais enfrentadas pela população contemporânea portuguesa. Os personagens usam figurinos extremamente exagerados, carregados, tanto nas cores, quanto na aparência destas vestes, em uma apropriação adequada para o tom fabuloso dos despachos da juíza; como se estivessem fantasiados. Há um contraste intenso, pois essas reclamações do cotidiano, rotineiras, a respeito de desavenças entre vizinhos, burocracias no acesso aos serviços públicos, conflitos morais e descontentamentos com a política econômica são

proferidas e levantadas por essa plateia incomum e teatral. Seres mágicos, como uma vaca sem cabeça e o gênio da lâmpada, surgem em meio aos imbrólios e pendências jurisdicionais. É um mosaico interessante, colocado por essa perspectiva fabulosa de Gomes, dentro dessa sua maneira particular de encarar e discorrer sobre aquele período específico e turbulento da sociedade portuguesa, com as medidas de austeridade em rígido funcionamento, durante os anos de 2013 e 2014.



Figura 23 - Quando apenas a razão não dá conta da complexidade das coisas. Cena de *As Mil e Uma Noites*.

Aparentemente não satisfeito em apenas transitar e perambular pelo interior do território português, almejando assim uma aventura ainda maior e mais longínqua, geográfica e emocionalmente falando, um país apenas não parecia o suficiente para a próxima empreitada cinematográfica de Miguel Gomes, fazendo então com que o diretor acabasse indo elaborar suas investigações em não apenas uma diferente nação, que não Portugal, mas em outro continente. “De certo modo, *Tabu* levou Gomes a um retorno mais estruturado, menos livre, e certamente menos audacioso que *Aquele Querido Mês de Agosto*, ainda que mantendo a voluntariosa excentricidade que define seu estilo” (Prysthon, 2014, p.4). Aqui parece haver ainda mais elementos e similaridades entre aquele tipo de produção viajante do início do cinema e a dimensão movente de suas imagens. Em uma “fábula colonial”, dividida em duas partes, onde uma delas se passa na Lisboa contemporânea e a outra em um país fictício africano do século passado, a fotografia granulada e preto e branco, o jogo de sombras e a trama de viagem – principalmente na segunda metade do filme – fazem de *Tabu* (título-homenagem à produção homônima do cineasta alemão F.W.Murnau) uma amalgama entre os conceitos aqui pincelados, encontrando no mapeamento emotivo e em trânsito da narrativa e dos personagens uma catarse melodramática-sensorial viajante e emocionada.

Giuliana Bruno trabalha a questão geográfica dos espaços, não somente pelo seu viés imagético, cartográfico e visual – através dos mapas –, mas essencialmente por uma investigação acerca das emoções e sentimentos suscitados através desses lugares. Ela vai dissecar o significado da palavra *emotion*, ao enfatizar a separação marcada pelo (e) isolado, deixando assim o *motion* – ou em português, *moção* (movimento, deslocamento) – em destaque. “A emoção se materializa como uma topografia em movimento. Atravessar esse território é se deparar com as mudanças constantes de uma íntima e ainda social psicogeografia” (Bruno, 2002, p. 14, tradução nossa¹⁴). Ao retomar Bergson, Didi-Huberman acaba por dialogar de forma interessante com Bruno, e também com Gomes, quando faz de seus excertos e passagens cinematográficas uma ode ao sentimento como manifestação ativa, e não passiva.

É porque Bergson inventa uma filosofia dos movimentos plurais (e não dos estados substanciais), uma filosofia das durações fluentes (e não do tempo recortado em “pausas” sucessivas), porque ele faz com que a emoção adquira essa novíssima importância: “Toda emoção vem do movimento” (Didi-Huberman, 2021, p.39).

Outro paralelo possível e que retoma, de certa forma, alguns conceitos anteriormente colocados é o dessa falta de passividade no movimento, na emoção, e como isso está relacionado a um estado de ser háptico, que pensa outras epistemologias existentes, não atreladas a um caminho óbvio, fácil e previsível. Nessa busca por outros sentidos possíveis, como o tato e o cheiro, responsáveis por uma relação direta com a memória, é interessante encontrar em *Tabu* esse aspecto sensorial, rarefeito, principalmente pela proposital fotografia granulada da segunda metade do filme. São imagens que estão constantemente remetendo a uma fabulação, um desejo, uma forma alternativa de narrar os fatos.

O espaço cinematográfico se move não apenas através do tempo e espaço ou desenvolvimento narrativo, mas através do espaço interno. O filme se move e, fundamentalmente, nos “move”, com sua capacidade de representar afetos e, por sua vez, afetar (Bruno, 2002, p. 23, tradução nossa¹⁵).

Essa dimensão (e)motiva e (co)movente do cinema de Gomes é suscitada e trazida à tona, principalmente, pelas paisagens e imagens em movimento (*motion pictures* em inglês, ou seja, na tradução para o português, filmes) presentes, em especial, tanto em *Aquele Querido*

¹⁴ No original: Emotion materializes as a moving topography. To traverse that land is to visit the ebb and flow of a personal and yet social psychogeography.

¹⁵ No original: Cinematic space moves not only through time and space or narrative development but through inner space. Film moves, and fundamentally “moves” us, with its ability to render affects and, in turn, to affect.

Mês de Agosto, quanto em *Tabu* e *As Mil e Uma Noites*. É uma linguagem narrativa que usa de personagens e ação dramática para apresentar as tramas, mas sobretudo utiliza-se de uma ambiência e presença paisagística para evocar essa relação entre emoção e geografia. Uma cartografia emocional.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (Xavier, 2005, p. 18).

Também há, em *Tabu*, um uso mais clássico da narrativa, que apela para uma sorte de romance, melodrama impossível, atravessado por décadas. Nesse caso, não só a estética escolhida remete a um passado e uma viagem de outrora, mas também a ambiência, os espaços e a agência dos personagens coadunam com uma trama amorosa e viajante, uma espécie de *road movie* romântico. Todas essas características não falam apenas do filme aqui trazido, mas de toda a filmografia do diretor. É uma junção da ideia de moção, movimento, com uma carga emocional, que acaba por resultar em uma experiência cinematográfica imaginativa, aberta, sem definições e grandes arranjos, como que desejosa em trazer o espectador de volta para uma fruição mais alinhada ao daquele primeiro cinema.

A palavra emoção nos fala, etimologicamente, de um movimento fora de si. Quando estamos emocionados, ficamos “fora de nós mesmos” – fora de nosso ser habitual – e também podemos deslocar, e até mesmo estilhaçar, os objetos e os próprios limites em que nos situamos no mundo (Didi-Huberman, 2021, p.44).

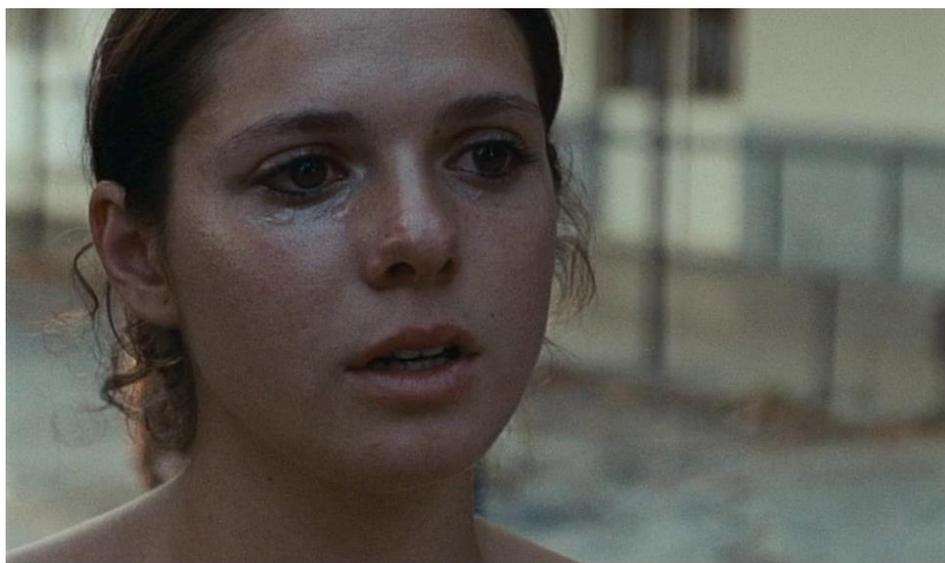


Figura 24 - *Aquele Querido Mês de Agosto*. A despedida de um grande amor interrompido.

O movimento exterior, do corpo em deslocamento, por paisagens e topografias, mas concomitantemente a movimentar-se por e para dentro, em seu interior, nas emotividades todas. “É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles” (Baltar, 2012, pág.128). Essa dimensão emotiva tem muito a ver com o gênero do melodrama, esse presente no que Linda Williams (1991) considera um “cinema de excesso”. O que se relaciona intrinsecamente com o símbolo da lágrima, e de como o ato de chorar não é algo passivo, mas sim ativo, como Didi-Huberman coloca, abordagem essa trazida mais acima. Em *Tabu*, um filme essencialmente protagonizado por mulheres, a carga melodramática, nesse panorama de gênero cinematográfico, como mais uma referência no realizar de Gomes, está constantemente em ação, por meio das personagens, em muitas situações aos prantos. “Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente” (Baltar, 2012, pág.128). O sofrimento, seja por um amor interrompido, ou uma solidão compulsória, ou por uma situação de abandono, acaba por gerar uma movimentação interna, mas também para fora, com esse feminino exposto para o mundo; em um protagonismo quase sempre inegociável. O fato de estarem tristes não as tornam vítimas, mas as colocam em uma vulnerabilidade emotiva e combativa, ao mesmo tempo. Sempre há uma escolha, por mais sofrida que essa possa ser, o que faz pensar na heroína clássica do melodrama, sempre em um embate moral e emocional, mas nunca desprovida da capacidade de agir, de escolher o seu destino, de alguma forma; a agência de suas atitudes é sempre um grande momento da narrativa e do enredo da história. Como em *Aquele Querido Mês de Agosto*, quando as canções do filme musical de Gomes encontram nos rostos, principalmente femininos, a simbologia e tradução do que carregam as suas letras e mensagens, por meio de lágrimas. São mulheres que choram, e tradicionalmente a representação de personagens femininas segue por explorar essa característica de suas personalidades, a emotividade. Não nos parece, aqui, algo negativo; pelo contrário, pensamos ser um ato, justamente, de liberdade, de protagonismo e, em certa medida, de audácia. Essa mesma sina e traço dramático parece, assim, de forma idêntica, perseguir as protagonistas de *Tabu*, em uma presença na tela e em cena exuberantes, não encontradas, nessa magnitude, em outros filmes de Gomes.

Fascinados, nós mergulhamos dentro do discurso das (e)moções e adentramos na linguagem do interior, curiosos para ver memórias e fantasmas exibidos e assombrados na tela, transportados por esta exibição de resquícios, carregados para longe por imagens fascinantes, fascinados pelo corpo das imagens em um

“transporte” que nos atrai a elas e a tantas outras (Bruno, 2002, p.194, tradução nossa¹⁶).

Esse panorama cartográfico e emotivo traçado por Bruno também acaba por ecoar na questão de uma outra forma de se relacionar com esses filmes, sem ressalvas. E também sem apenas encará-los como meros espelhos que refletem uma representatividade do público com as suas imagens. A movimentação é sentimental, sensorial e viajante, nos fazendo embarcar junto nessa jornada. “A emoção como impasse dá lugar a emoção como abertura, mesmo que seja ao preço de uma “desordem” radical na organização do mundo” (Didi-Huberman, 2021, p.43). A emoção que dá vez a uma abertura e, conseqüentemente, a uma aventura.

Não há dualidade entre a imagem e o movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas. O que há? Somente imagens-movimento. É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento (Deleuze, 1981, p.4).

Não existe, dessa forma, sentimento mais emblemático para ilustrar ou remeter a toda essa movimentação que não o das emoções. É o atravessamento possível, a ponte erguida cabível entre passado e presente, primeiro cinema e produção contemporânea, ponto de partida qualquer e local de chegada outro. O importante acaba sendo a jornada, o itinerário, o trânsito. Entre uma coisa e outra, um *entre-lugar*, uma forma diferente de tentar apreender a “realidade”, uma forma háptica de sentir as imagens, uma nova maneira de se emocionar com as coisas, pois ao chorar estamos, mais do que tudo, vivos.

¹⁶ No original: Fascinated, we plunge into the discourse of (e)motions and delve into the language of the interior, curious to see memories exhibited and phantasms screened, transported by the display of remnants, carried away by mesmerizing images, mesmerized by the body of images in a “transport” that attracts us to them and to one another.

4. ARTIFICIAIS E ANACRÔNICOS: UMA PERSPECTIVA EXCESSIVA E NÃO NATURALISTA

Por meio de uma tentativa em associar, problematizar e abordar o cinema de Miguel Gomes por vários caminhos, sejam eles o das epistemologias dissonantes, como trazido anteriormente, ou ainda o da aproximação háptica no seu cinema, é interessante pensar e continuar a busca por itinerários distintos, mapeados através de uma trajetória muitas vezes rarefeita, nebulosa, atmosfericamente múltipla.

O artifício é uma categoria conceitual, analítica, sociohistórica e estética, que, assumindo diversas formas, articulando diferentes saberes e produtos culturais e atuando na mediação entre estes e a vida material, vem ganhando um destaque cada vez maior nos campos das artes e da comunicação (Lopes; Bezerra, 2016, p.1).

Há uma espécie de vertigem diante de rastros que indicam uma predileção para todo o universo do artifício. Como uma bússola norteadora de seu lugar no mundo, o *entre-lugar*, mais uma vez, se coloca de forma constante na maneira como Gomes vai encarar os desafios de mais uma viagem a sua frente, sendo essa nova aventura uma jornada em busca de manifestações possíveis dentro dos âmbitos do real e do artificial; com o ponteiro indicador do instrumento magnético pendendo de forma mais constante para o segundo pólo. A partir de desdobramentos vários acerca da palavra, e apesar de esta pesquisa adentrar pelo viés mais imagético, cinematográfico e estético do termo, é interessante trazer uma constelação de autores e teóricos que pensam e conceitualizam a expressão por diferentes vertentes. Em seu artigo *Arte + Técnica: Artifício*, Rachel Costa, amparada pelos estudos de Vilém Flusser, propõe articulações que, filosoficamente colocadas, contribuem para um pensamento mais fundante e estrutural desse vocábulo, algo importante e relevante de ser contextualizado.

Em grego, como Flusser aponta, tanto arte como técnica são designadas por um mesmo vocábulo: *tekné*. Foi na modernidade, com a formação das línguas nacionais que o vocábulo foi dividido e transformado em duas ações diferentes. Essa divisão não retirou o caráter técnico da arte, mas instaurou uma significação da atividade técnica independente da atividade artística. Em contrapartida, a técnica, sem ter a arte como pressuposto, se transformou na ferramenta necessária para a transformação da natureza. Essa divisão foi pautada na separação entre objetividade e subjetividade, i.e., entre conceito e sensibilidade, em que o conceito/objetividade se transformou em meta. Assim, a ciência se tornou o lugar da objetividade e a arte passou a ocupar o outro polo, o da subjetividade (Costa, 2015, pág.33).

Como mencionado acima, a divisão dessas duas esferas parece as colocar, imediatamente, em sentidos opostos, mas não chega a ser este o caso, realmente; apesar de, nessa relação com o moderno, algo que abordaremos logo em seguida, os dois campos pareçam, de fato, antagônicos. Por mais que a discussão nesse momento orbite a filosofia e uma gênese de origem do termo, é interessante pensar, novamente, sobre a presença do *entre-lugar*, e de como manifestações objetivas e subjetivas são contamináveis e propícias ao cruzamento de ideias. “Devido a essa relação intrínseca entre arte e técnica, Flusser mostra como a palavra arte aparece através de termos como “artifício”, “artefato” e “artimanha”, os quais são diretamente ligados ao aspecto do fazer” (Costa, 2015, pág.31).

Se as máquinas são as responsáveis pelo fazer técnico, que antes era responsabilidade humana, então esse fazer deixou de ser identificado como algo propriamente humano. A arte começou a se desvencilhar da técnica, após a compreensão pelos próprios seres humanos que as máquinas produzem melhor do que eles (FLUSSER, 1998, p. 174).

Para Flusser, a relação entre o homem e a natureza é permeado pela tecnologia, mediadora de uma existência potencialmente transformadora do mundo material. Quando ele traz a figura da máquina para a centralidade da discussão, fica inviável, de certa forma, não acionar e referenciar o trabalho de Walter Benjamin, este por meio de uma outra abordagem, acerca do tema.

No seu emblemático livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, um compilado de textos a partir, principalmente, de um olhar para a modernidade, Benjamin articula conceitos e reflexões sobre a condição da arte diante de um contexto contemporâneo a sua vivência, por meio de observações precisas, ousadas e desafiadoras de um campo em construção, naquele momento, através, principalmente, da presença e do surgimento do cinema. “Benjamin nunca perde de vista a concepção grega das artes como *tékhné*, ou seja, como vemos no mito prometeico, uma tentativa, sempre ambígua, de “restituir” ao ser humano uma totalidade” (Seligmann-Silva, 2018, pág.22). Outra sorte de totalidade inviavelmente capaz de ser restaurada ou repetida é a peça artística única ou a “hecatombe” de um pôr-do-sol, que mesmo constituído de um fenômeno da natureza cíclico e existente dia a dia, nunca se trata do mesmo evento, da mesma experiência. Essa ideia a respeito de um conceito de presente se configura através da aura, essa espécie de força agregadora de uma pureza tal qual emulada na utopia, talvez, do real ou da realidade. “Se, para Benjamin, não é possível copiar a aura, o cinema é todo ele cópia e, portanto, antiaurático por excelência” (Seligmann-Silva, 2018, pág.31). “Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no

horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo” (Benjamin, 2018, pág.55). A condição aurática da obra de arte, sendo assim, está relacionada ao teor de sua, também, autenticidade. A repetição, a cópia e a referência abundante acabariam por desbotar e diminuir a potência de uma imagem, um discurso, um filme. A partir dessa lógica de fruição do mundo pode-se pensar ainda sobre o clichê – o estado antiaurático das coisas – e seus desdobramentos em torno de uma potência possível de seu caráter reiterativo, mas não de fácil aceitação, no geral; dentro de uma chave pejorativa e preconceituosa com o reproduzível. “Pois a aura está ligada ao seu aqui e agora. Não há cópia da aura” (Benjamin, 2018, pág.71).

Em seu limite, tal diagnóstico de época se configura como sentimento de perda em relação a uma política prévia das imagens que operava segundo uma lógica da escassez, garantia de que se alcançasse uma potência naquilo que se apresentava ao olhar, em contraponto à “desencarnação” do mundo resultante do excesso de imagens (Ramalho, 2015, p.77).

Essa abundância imagética a partir de uma constante reiteração de objetos, signos e visualidades que sempre estão a retornar e se multiplicar, de alguma forma, faz pensar a respeito do próprio contexto de surgimento e ascensão do cinema, como fruto e resultado de uma condição moderna daquele momento, e de como, principalmente, a indústria norte-americana, com Hollywood, coloca e fomenta a criação dos gêneros cinematográficos. Nessa lógica da catalogação, agrupamento e organização em torno de uma produção de filmes e de suas particularidades próprias, como linguagem, narrativa e estilo, tem-se a ideia de uma prática do exagero a partir, principalmente, daquilo que foi colocado por Linda Williams (1991), em vários de seus textos, como um “cinema de excesso”; em destaque produções de melodrama, pornografia e horror. Sendo assim, o gênero cinematográfico passa a ser esse lugar, não apenas, mas também, do previsível, do esperado e, conseqüentemente, do clichê. Por isso que o cinema de gênero acaba por se situar como um ponto de partida, no mínimo, interessante para tramas e narrativas artificiais, pois muito da construção desses universos e de seus enredos já parte de um princípio dado, de elementos, histórias e signos reconhecíveis e abundantes. “Vamos pensar a ficção científica como um elogio do artifício, trazendo à tona uma série de estratégias estilísticas marcadas pela nostalgia, pelo barroquismo visual, pelo antinaturalismo, pelos excessos performáticos e pelas formas de tornar estranhos espaços muito familiares.” (Prysthon, 2015, p.66).

O prazer do artifício não consiste num suave apaziguamento, mas em instalar-se na mobilidade entre o reconhecimento e a frustração dos modos estabelecidos de apreensão sensível e dos esquemas de inteligibilidade. Um modo de ler o mundo e uma constante incerteza em relação àquilo que lemos. Uma pergunta pelo que há de ilegível no que é supostamente óbvio, bem como uma salutar suspeita diante das pretensões de ruptura, quando esta arrisca tornar-se demasiadamente auto-importante. Talvez do artifício decorra um prazer hesitante; certamente há nele um prazer que se alimenta da dúvida (Ramalho, 2015, p.88).

Ainda dentro dessa, diga-se, estratégia de tangenciar o real, de alguma maneira, sem querer encará-lo de imediato, ou aos poucos, esse estado de prazer do artifício, trazido acima, coloca em evidência a noção de corporalidade nesse cinema de gênero, de excessos. “O espetáculo corporal é apresentado de forma mais sensacional no retrato do orgasmo na pornografia, da violência no horror e do choro no melodrama” (Williams, 1991, p.4, tradução nossa¹⁷). Fluídos corpóreos, como gozo, sangue e lágrimas, são signos representacionais de prazer pela via do êxtase, do sensorial e emotivo. Áreas essas pertencentes ao campo das emotividades e do *pathos*, distanciadas de uma razão objetiva, mais caracterizável pelo campo de uma ideia do real.

Ao retomar o caráter da dúvida como potencialidade de prazer do artifício, faz-se refletir sobre o conceito de representação, de atestar veracidade ou o oposto para o filmável, se é possível capturá-lo a partir de uma câmera diante do mundo e das coisas. “O simulacro é representado como dispositivo de defesa, como uma máscara que pertence a um jogo que se desenrola no mundo das aparências, a serviço de um segredo que deve permanecer oculto” (Freitas, 2013, p. 335). Falsidades em evidência, mas colocadas de forma constantemente ambígua, pois a depender do ângulo e ponto de observação, ocorre a mudança na percepção geral da coisa ou do acontecimento; truque de espelhos. Parece, dessa forma, que a representação estaria para o real, ou a tentativa de alcançá-lo, assim como o simulacro para o artifício, esses dois últimos em uma, diga-se, espécie de confluência mais propícia aos desejosos e entusiastas da irrealidade do mundo, de suas imagens. “Na perspectiva da terceira ordem, o simulacro distorce o real, confundindo-se com o mesmo, e o que entra em jogo é a significação do valor das coisas” (Baudrillard *apud* Freitas, 2013, p. 335).

O simulacro, resultado dessa operação em que se torna impossível saber onde está o verdadeiro e o falso, estaria além da representação, pois esta parte do princípio de

¹⁷ No original: The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weep.

equivalência do signo e do real (mesmo que esta equivalência seja utópica, este é um axioma fundamental), enquanto aquela parte, ao inverso, da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e morte de toda referencialidade (Pucci Jr., 2009, p.146).

Um diagnóstico panorâmico possível diante de um mundo repleto de imagens, por esse viés do simulacro como estratégia para se pensar o campo visual, acaba por constatar uma atmosfera mais rarefeita, com uma situação em que demarcações e fronteiras entre essas duas áreas aqui localizáveis em extremos opostos na verdade estariam, de fato, cada vez mais, se não interseccionalizadas entre si, misturadas, mescladas, e até engolidas uma pela outra. Nessa espécie de delírio imagético, uma torrente ou fluxo de instantes, *frames* ou pílulas do visível acabam por correr em jorro frenético de sensações. Essa confluência de citações, referências, estilos e visualidades parece cara ao cinema de Gomes, como tem sido reiteradamente apontada nesta dissertação, por justamente o seu cinema desabrochar, de alguma forma, a partir da não definição, enrijecida, desses campos ou manifestações; é interessante entendê-las em separado, colocá-las em perspectiva, mas sempre em um exercício de enaltecimento desse caráter múltiplo e plural da construção cinematográfica e imagética desses universos.

Com esta proliferação das imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre história e estórias. Nossa identidade e lugar são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural. Este *mediascape* é a realidade onde os indivíduos hoje vivem (Peixoto, 1988, p.362).

Mas, na tentativa de emergir desse caudaloso oceano de imagens e referências mais proliferados em pensamentos oitentistas de Baudrillard e, como visto acima, Peixoto, talvez seja interessante retomar o aspecto cinematográfico do artifício a partir de alguns conceitos, e atracar mais uma vez em solo, mesmo que movediço, do campo audiovisual e de uma, de certa forma, prática através da análise e teoria fílmica. Mesmo se tratando de fenômenos e experiências distintas, o naturalismo e o realismo são constantemente identificados como manifestações similares, por mais que não o sejam, mas partilhem de semelhanças; e localizados na mesma esfera quando acabam por, principalmente, representar e simbolizar tudo o que não for cabível dentro de um espectro fantástico, artificial, sobrenatural, até. Parece haver uma presença mais encontrada dos estudos contemporâneos acerca do artifício no que diz respeito ao seu lugar estratégico e estético de símbolo do antinatural, sendo assim uma forma de expressão síntese dessa outra maneira, não naturalista, de abordar, conceber, valorizar,

enaltecer e celebrar o mundo. “O artifício expressa um novo modo de experiência no hipermercantilizado mundo do capitalismo tardio, endereçando diversos e antigos dilemas da teoria estética” (Lopes; Bezerra, 2016, p.1). De fato, as obras de um universo do artificial acabam por demonstrar muito menos ruídos ou conflitos com situações, ambientes e premissas realistas que em relação ao registro e tom naturalista. “Elementos sobrenaturais não são proibidos em filmes clássicos, afinal naturalismo não significa realismo, tanto que situações impossíveis, figuras mitológicas e poderes paranormais povoam as telas desde o cinema mudo” (Pucci Jr., 2009, p.58).

Mesmo em concordância e alinhamento com essa premissa de um cinema do artifício que aflora e desenvolve enredos, caminhos e escolhas antinaturais, é interessante pensar, refletir e trazer para a discussão do tema esse outro, diga-se, antagonista ou oponente, em uma ideia mais binária, na negação do artificial, que seria o real, seus desdobramentos e toda a gama de complexidade, profundidade e multiplicidade que o termo comporta.

Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal produção de imagem requer um estilo, implica uma escolha. A forma desse realismo tem seus procedimentos-chave. Esses mesmos que os construtores do cinema moderno (Renoir, Welles, Wyler, Rossellini) estavam, ao ver de Bazin, afirmando, a par da diversidade de circunstâncias e “mensagens”: o “plano sequência” (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmara, o uso da profundidade do campo visível (tridimensionalidade), o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem. Tal cinema de “situações em bloco”, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão” baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si (Xavier, 2018, p.12).

Nessa breve, porém satisfatória, síntese elaborada por Ismail Xavier a respeito de uma noção de realismo mais atrelada aos estudos cinematográficos fundantes da primeira metade do século 20, um nome salta aos olhos, incontestemente. André Bazin e seus escritos, divagações, críticas e teorias sobre o cinema amalgamou, de alguma maneira, toda uma corrente de pensamento de sua época, que junto com Gilles Deleuze, segue em um diálogo constante e aberto com a construção contemporânea de pensamentos e reflexões sobre o cinema, o

audiovisual e a arte, de um modo geral. Naquilo que se possa aproximar entre o realismo e o naturalismo – como formas filosóficas, políticas, estéticas e imagéticas, dentro de um âmbito maior da cultura –, ambas as tendências acabam por se contrapor ao universo, seja ele utópico ou não, do artificial. “Esse ‘realismo’ não significa de maneira nenhuma, bem ao contrário, uma renúncia ao estilo; ele postula somente que a expressão no cinema deve ser dialeticamente conjunta a um suplemento da realidade, e não a um suplemento de artifício (Bazin, 2016, p. 124). Essa, diga-se, certa dicotomia entre as duas esferas e a constante polarização de ambas, tanto no aspecto teórico, quanto estético (Bazin também vai destrinchar e diferenciar esses dois últimos elementos), parece fazer parte de uma maneira didática, até, de organizar e conceituar os campos do real e artificial. Luiz Carlos Merten, em seu livro *Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências*, acaba por trazer, no próprio título da obra, uma sorte de dualidade entre os campos; ele próprio parece muito mais interessado em ficar no meio da hipotética disputa entre as esferas que escolher algum dos lados.

Bazin aceitava algumas impurezas do cinema. Incorporou o som às suas teorias, defendia os filmes extraídos de fontes literárias e teatrais. Era menos tolerante com todas as formas de artifício, que, segundo ele, afastavam o cinema de sua vocação realista, com origem na fotografia. Mas até Bazin, para ser honesto consigo mesmo, volta e meia rendia-se ao charme do cinema impuro (Merten, 2003, p.222).

Busca-se, pelo menos nesse alinhamento de tradição baziniana, assim, a consagração de um cinema puro, ou mais próximo possível de algo parecido, em que elementos como o excesso, afetação, exagero e extravagância estariam de fora, ou seriam menos celebrados, relegados ao campo do artificial. Bazin detestava o expressionismo alemão, por exemplo, e todo o caráter superlativo que essa escola cinematográfica carregava em suas produções. Também rejeitava o melodrama, tendo em vários momentos de seus textos desprezado o gênero, ou o colocado em contraposição justamente a um cinema realista, que mais o interessava. “Desde o fim da heresia expressionista e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo” (Bazin, 2018, p.255).

Essa tendência para o real é colocada pelo autor em duas frentes distintas, quando ele elabora sobre um realismo técnico e outro estético. Junto ao primeiro estariam, principalmente, a profundidade de campo e o plano-sequência, ambas ferramentas intrincadas no aspecto tecnológico do aparato cinematográfico. Já em relação ao segundo, seria tudo aquilo que envolvesse elementos visuais de cena, como locações, cenografia e figurino, mas também da narrativa, do roteiro, da trama, da *mise-en-scène*.

Aqui os dois realismos, técnico e estético, se juntam e se determinam um ao outro. Poderíamos crer, com efeito, que para se liberar da servidão temporal, bastaria fugir dos signos mais evidentes dos costumes ou da ação, escolher um assunto medieval ou antigo, trabalhar com o sonho e a irrealidade (Bazin, 2016, p.224).

Ainda a partir dessa abordagem realista de Bazin, é importante ressaltar que, evidentemente, nem o próprio autor seria capaz de sustentar uma defesa tão incontestável sobre a ideia de realidade dentro do cinema. Os seus escritos tratavam de muitos assuntos, e ele acabava por teorizar a respeito dos mais diversos temas, através de uma aproximação e construção de elaborações filosóficas, mas também culturais e fílmicas. Era antes de tudo um cinéfilo empolgado, e constantemente acabava por complexificar suas análises, em um exercício constante de reflexão e pensamentos críticos. “Referindo-se a não importa que comédia musical, ele disse que ela tinha tudo o que abominava no cinema, mas era forçado a admitir que se divertia muitíssimo e saía dos cinemas nas nuvens” (Merten, 2003, p.222). Ou seja, suas divagações, como aponta Merten nessa citação a respeito do teórico francês, também comportavam tons de humor, sarcasmo e ironia, e também contradições, ou reelaborações, melhor dizendo, a respeito de suas próprias opiniões. Acaba, assim, por constatar, como mostra o trecho abaixo, a impureza da manifestação cinematográfica em sua completa possibilidade.

Mas o realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas, quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária (Bazin, 2018, p.255).

Logo, para Bazin, a questão com o artifício parece ter muito mais a ver com a dimensão do gênero cinematográfico, e não com uma imbricação mais filosófica do tema, como levantadas por Benjamin e Flusser, por exemplo. Como mostra o trecho a seguir, sua insatisfação perpassava uma crítica ao modelo hollywoodiano de indústria e, sendo assim, fatalmente, ao modelo comercial e de massa dessas produções. É interessante observá-lo comentar a respeito do cinema italiano, pois muito de sua compreensão sobre o realismo e seus desdobramentos surgem, justamente, de sua incessante defesa e apaixonada abordagem acerca do neorealismo.

[...] gosto e mau gosto do cenário, idolatria da estrela, ênfase pueril da interpretação, hipertrofia da mise-en-scène, intrusão do aparelho tradicional do bel canto e da ópera, roteiros convencionais influenciados pelo drama, o melodrama romântico e a canção de gesta para folhetins. É verdade que muitas produções italianas esforçam-se para

confirmar tal caricatura, que muitos dos melhores diretores renderam-se (nem sempre sem ironia) às exigências comerciais” (Bazin, 2018, p.248).

Para o autor, a incontestável presença, assombro e peso do pós-guerra nos estados-nações europeus obrigava os realizadores de então a, em sua maioria, abandonar a frivolidade dos estúdios artificiais e desbravar a “realidade” do mundo lá fora, das ruas e do cotidiano de cidades devastadas pela, na época, recente catástrofe bélica. *Uma estética da realidade: o neorealismo e O realismo cinematográfico e a escola italiana de liberação* são dois de seus famosos textos em que ele vai analisar, principalmente, filmes de Roberto Rossellini, tendo nesse cineasta a figura-síntese desse movimento e uma relação de idolatria, até. Chega a criticar filmes anteriores do diretor, mesmo depois se tornando um admirador tão entusiasmado de seu trabalho. “Se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar roteiros de atualidade sem se subordinar ao regime) de realizar obras de valor que prefiguram suas obras atuais” (Bazin, 2018, p.247). Interessante quando ele fala de filmes ineptos, melodramáticos e munificentes em contrapartida a um cinema mais sério – ou seja, realista –, demonstrando, assim, um certo desprezo por filmes “menores”, ou gêneros menos importantes, como o melodrama.

E se o neorealismo italiano acaba por se concretizar como essa referência máxima e influenciadora, inclusive, de outras cinematografias mundo afora, muitas delas cunhadas por expressões e termos compostos, em que uma das palavras trazia justamente o vocábulo “novo” em seus enunciados, como o cinema novo brasileiro ou o novo cinema latino-americano, nos países vizinhos ao Brasil, a presença daquele concentrador de tudo que não se encaixava nesse modelo, estética e prática “realistas” de se filmar e conceber essas obras parece se fixar na figura e contexto do cinema hollywoodiano estadunidense, esse sim artificial por excelência. “A presença do gênero e a compreensão a respeito dele foi historicamente importante para escritores interessados no popular, e também Hollywood e o seu cinema; diferentemente do cinema de arte europeu” (Langford, 2005, p.9, tradução nossa¹⁸). Alguns críticos da cultura de massa, principalmente na metade do século 20, tenderam, misturaram as fronteiras e linhas entre gênero, fórmula, estereótipo e clichê como parte de um projeto crítico para depreciar a cultura popular, a considerando não original e derivativa, vazia.

Tais depreciações a respeito da cultura de massa e do popular podem ser parcialmente atribuídas ao conceito de originalidade, cunhado pelos pós-românticos na teoria da

¹⁸ No original: Genre was historically an important means for writers interested in popular, and above all Hollywood, cinema - as distinct from, for example, European art cinema.

literatura. Enquanto em outras épocas os trabalhos de literatura eram julgados de acordo com sua capacidade de replicação, de boa replicação, com pré-requisitos de excelência artística bastante padronizados, a partir do final do século 18 em diante a teoria estética passou a valorizar bastante a particularidade da obra de arte, na forma como ela poderia transgredir as “leis do bom gosto”, da técnica, do artesanato. Na era da industrialização, uma divisão começou a ficar evidente entre os “meramente” artesãos, trabalhadores manuais e de artefatos – estas funções sendo produto de um aprendizado e de habilidades mecânicas, apenas – e a “verdadeira” obra de arte; esta última sendo vista como um produto da inspiração, de genialidade, e não de trabalho árduo, manual. Arte, resumindo, foi colocada fora do lugar das regras e convenções: isto é que significava arte. Walter Benjamin, em 1930, notou que a obra de arte adquiriu uma “aura”, responsável pela indivisibilidade e unicidade desta, uma aura que facilitou a institucionalização da arte como algo a ser cultuado secularmente (Langford, 2005, p.10, tradução nossa¹⁹).

Ainda a respeito de autenticidade e clichê a partir do cinema, aqui em específico o realizado no Brasil dos anos 80, Renato Luiz Pucci Jr., em seu livro *O cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*, discute conceitos, teorias e movimentos, como simulacro, artifício e estética, ao criar essa expressão interessante e autoexplicativa, com forte apelo imagético, que mescla a ideia de luzes *neon* com a famosa escola italiana do cinema moderno. Não deixa de parecer, no mínimo, uma fusão instigante, por associar um elemento-símbolo da artificialidade oitocentista, o *neon*, com o realismo preto e branco, da veracidade, do real. A partir de uma análise diante de obras realizadas em São Paulo na década 80, o autor vai elaborar uma torrente de pensamentos e ideias caros e condizentes com uma cinematografia nacional disposta e aberta ao incorporamento, principalmente, de elementos do cinema de gênero hollywoodiano, algo por muitas vezes percebido como corpo estranho na produção audiovisual do Brasil, que parece carregar ainda a pecha de o “cinema brasileiro”, ele próprio, como o único gênero possível.

¹⁹ No original: Such deprecations of the popular/mass may partly be attributed to the cultural privilege attached to 'originality' by post-Romantic literary theory. Whereas earlier ages had judged works of literature according to their up-holding or replication of, and consistency with, pre-existing standards of artistic excellence and 'decorum', from the late eighteenth century onwards aesthetic theory laid increasing stress on the irreducible particularity of the artwork that 'is, the ways in which it stretched or transgressed the 'laws' of good taste, craftsmanship, and so forth. In the age of industrialization, a growing divide grew up between the 'merely' workmanlike or 'well-crafted' artefact - with the implication that such works were the products of apprenticeship and the acquisition of essentially mechanical skills and the 'true' work of art; the later was increasingly seen as the product of inspiration not perspiration, of genius not hard graft. Art, in short, was henceforth to stand outside rules and conventions: that is what made it art. Writing in the 1930's, Walter Benjamin noted that the work of art had come to acquire an 'aura' born in part of its uniqueness and indivisibility, an 'aura' that facilitated art's institutionalization as secular cult.

Diz-se que eles se definem pela ausência de originalidade, irrealismo, falta de profundidade, ausência de engajamento político etc., o que geralmente se expressa através de termos com conotações negativas, como pastiche, simulacro, apolítico, superficialidade, nostalgia, escapismo (Pucci Jr., 2009, p.10).

Outra leitura importante e crucial na apreciação dos estudos sobre o artifício se dá através do *camp*, e de seus desdobramentos; contidos na espécie de guarda-chuva maior da teoria *queer*. Esse aspecto interessantíssimo e incontestado no panorama do cinema contemporâneo, dos mais diversos países, carrega e explicita o caráter artificial dessas obras e celebram uma ousadia, transgressão e frescor já observados em outras épocas, como nos filmes dos *neon-realistas* paulistanos.

Outro elemento que Bernardet apontou nos filmes dos jovens paulistas foi o que chamou de ficção fingida, ou seja, um artificialismo que “não se localiza num sistema de paródia, nem na incompetência em fazer cinema realista, e sim numa forma de representação que alia aspectos do realismo à ironia, que não mascara seu caráter de representação, mas não o exhibe ostensivamente e agressivamente como um certo cinema de 15-20 anos atrás. É um cinema que se move no plano do factício” (Bernardet *apud* Pucci Jr., 2009, p.27).

4.1 Entretidos e frívolos: uma gênese artificial

Apesar de a obra de Miguel Gomes não aparentar uma evidente leitura a partir do *camp* ou da teoria *queer*, faz-se interessante pensar a respeito dessas duas entidades, em especial pelo viés do artifício, esse último sim, como explorado anteriormente, um modo e característica mais visíveis e perceptíveis dentro do cinema desse realizador português. “O *camp* se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético” (Sontag *apud* Lopes, 2016, p.4). Muitos de seus filmes acabam por se encaixar, diga-se assim, em um universo do musical, tanto no aspecto do gênero cinematográfico desse segmento, como também por serem produções repletas de músicas; mais adiante uma diferenciação mais robusta e teórica acerca das distinções entre o cinema musical enquanto gênero e filmes com músicas vai ser abordada. Ou seja, o musical – se não o mais *camp* e *queer* dos gêneros cinematográficos, um dos – acaba por demonstrar essa potência eclética ao se moldar nas mais diferentes vertentes, abordagens e nacionalidades imaginárias, tendo em suas composições narrativas e estéticas um mote e

premissa na ordem do excesso e exagero, em um estado estranho das coisas, não convencional, não natural, desconfortável e agoniado por se libertar de um contexto ou ambiente aprisionadores de um possível, estrito e rígido realismo do mundo.

Naturalmente, é bom lembrar que o camp tem profundas raízes na cultura do melodrama e no fascínio pelas divas do cinema, da música popular, e, depois, das novelas, no contexto latino-americano. O camp estabeleceu diálogo entre as mais diversas artes, quebrou fronteiras entre cultura erudita, popular e massiva (Lopes, 2016, p.4).

Richard Dyer, em seu texto *Entretenimento e Utopia*, fala da presença de grupos tidos como minoritários, sendo eles o de mulheres, gays e negros, na criação e consolidação do “showbiz”, termo guarda-chuva para uma infinidade de formatos culturais, principalmente populares e de massa, inseridos dentro desse contexto de gênese do musical. “Musicais são parte de uma completa cadeia de formas – *music hall*, variedades, espetáculos de TV, pantomima, cabaré, etc. – que são geralmente resumidas pelo termo ‘showbiz’” (Dyer, 2016, p.11). É uma abordagem aparentemente esdrúxula, a princípio, mas que pode revelar imbricações e entendimentos mais confusos, como o são as relações, muitas vezes extremamente subjetivas, no campo mais amplo sobre o artifício.

Sempre enfatizando nos seus textos que diferentes modos de representação correspondem a diferentes modos de percepção, Dyer tem buscado demonstrar não apenas a expansão ou o desdobramento do entretenimento dentro de uma ordem natural prevista (ou seja, descrição e enumeração de expressões avançadas do capitalismo, as mais variadas encarnações do entretenimento), mas um tipo de sistema altamente contraditório, cheio de brechas e estranhos nós. De certo modo, é como se o próprio entretenimento (como indústria e como expressão avançada do capitalismo) estivesse contaminado pela sua própria dissolução e subversão (Prysthon, 2014, p.60).

Outro aspecto interessante e condizente com essa seara, tanto estética quanto política, e ainda ideológica, é o conceito e figura do pastiche, estilo e “movimento” esses muito bem delineados e aprofundados por Dyer, em sua constante e recorrente investigação a respeito de códigos e símbolos de um universo polissêmico e multifacetado do entretenimento. E apesar de abordar o tema por meio de variados suportes, como o literário, é através do cinema que muito de suas ideias e pensamentos a respeito do pastiche se consolida, com a utilização de exemplos e análises em torno de filmes e estrelas de Hollywood, para melhor compreender a multiplicidade e possibilidades do termo.

Para começar, um trabalho de pastiche consiste em agrupar elementos tomados de outros trabalhos, e este é o princípio combinatório que será discutido prioritariamente. Em segundo lugar, isto envolve a citação/imitação de trabalhos anteriores, o que nos leva a noção de pastiche como uma forma de imitação (Dyer, 2007, p. 8).

É importante destacar a diferenciação entre o pastiche e o plágio, por exemplo, ou a simples falsificação. Por vezes podem ser instâncias confundíveis entre si, mas, segundo Dyer, acabam por habitar propostas e atitudes completamente distintas. Também, para ele, não se trata de uma estratégia estilística e estética vazia, ou sem inspiração e força, como pensa e ratifica Frederic Jameson, em uma colocação mais “conservadora” e literal do pastiche. Outras características também abarcadas por esse segmento são entidades como a da parodia, do clichê e da referência. Há uma intencionalidade nessas operações, dentro de uma ideia conjunta de performatividade, em desdobramentos da citação, da homenagem, da reverência e, de alguma maneira, da reconstrução, renovação de um estilo ou gênero, nesse caso, o cinematográfico. Essa autoconsciência na incorporação desses elementos todos, ao misturá-los e reorganizá-los em uma proposital atividade, construção, estabelece e cria uma enormidade de camadas e leituras ao redor e no cerne dos objetos imbricados a partir dessa dinâmica do pastiche; que junto ao *camp* também vai dialogar com categorias e níveis que envolvem a ironia, o maneirismo, o *kitsch* e o brega, em certa medida, em uma relação propícia e constituinte de uma sensibilidade do artifício, esse dentro de uma perspectiva mais ampla. Aqui muito nos interessa a colocação desse pastiche, em um recorte pelo gênero cinematográfico, no caso o musical, a partir de uma movimentação intencional no embaralhamento de fronteiras, de referências.

Sendo assim, Gomes cria o seu próprio universo utópico, em alguns momentos, e traz para si uma transformação própria dessa expressão cultural tão tipicamente associada aos norte-americanos, o musical; sendo esse um segmento oriundo de uma realidade audiovisual estranha se atrelada a um cinema contemporâneo lusitano – a princípio, pois, na verdade, vai se perceber e constatar toda sorte e tipo de estranhíssimas combinações no cinema atual português. Como aprofundado anteriormente, a multiplicidade de desdobramentos possíveis a partir do artifício, seja por meio do caráter filosófico flussiano e benjaminiano, ou da abordagem mais fílmica por meio de Bazin, passando ainda por segmentos de produção, como direção de arte e fotografia, até chegar em leituras *queer*, é variada e ampla.

4.2. O musical ou o que é um musical?



Figuras 25, 26, 27 e 28 - *Inventário de Natal*: a gênese musical de Gomes²⁰.

E mesmo que Miguel Gomes use e elabore em cima do musical através de uma maneira muito particular de seu cinema, é importante entender um pouco mais a respeito desse estilo fílmico tão estruturante na origem do que se convencionou como o modelo do gênero cinematográfico, em geral, e de sua fundante base e sustentação hollywoodiana. Para Langford, dois são os tipos de filmes mais emblemáticos e canônicos do cinema norte-americano: o musical, evidentemente, e o *western*; faroeste. O primeiro possui um conjunto de tropos relacionados ao narcisismo e artificialidade do mundo, com tons e endereçamentos mais entranhados no universo do feminino e das emotividades; enquanto o segundo faria parte de uma realidade áspera e rude; mais masculina. Outro fator de destaque é que, excepcionalmente, diferente dos outros gêneros, o musical não é nomeado, não tem o seu nome atrelado ao seu tema (ao contrário do *western*, faroeste; ou filme de guerra) ou mesmo o seu efeito diante do

²⁰ Curta-metragem, de 2000, dirigido por Miguel Gomes. Apesar de não fazer parte do corpus desta pesquisa, é interessante trazer essas cartelas e imagens dos créditos iniciais desse pequeno filme por elas demonstrarem, até literalmente, a relação, que sempre existiu, entre o cinema de Gomes e o universo musical. Como acontece com outros cineastas e artistas em geral, as referências, citações e influências de um início de produção, no caso do cinema muito comum na realização de curtas por jovens e estreadores diretores, continuam e perpassam toda o desenvolvimento de uma carreira posterior, no caso dos longas-metragens.

espectador (cinema de horror), mas sim é relacionado ao modo da performance, à música (Langford, 2005).

Se pensarmos a questão do cinema puro, realista, em contrapartida a uma espécie de impureza do artificialismo, o musical, como aponta Robert Altman e, logo em seguida, Langford, é o gênero-síntese por natureza, por ser demasiadamente eclético, e se permitir contaminar na mais promíscua das formas. Nesse sentido, o fato de Miguel Gomes produzir um filme musical diferente do cânone clássico hollywoodiano não o afasta, de fato, dessa essência primeira do gênero, em constante mutação, desde sua origem nos primórdios do cinema, no final do século 19 e início do 20. Gomes, assim, não realizaria um filme musical dentro dos moldes mais comerciais e celebrados do segmento, mas não deixa de alcançar, de certa maneira, o núcleo basilar dessa manifestação, e isso acaba por refletir e reverberar por toda a obra do diretor, sendo ela contaminável e diversa em seu mais íntimo âmago e cerne. “Os tipos mais importantes de filmes musicais, cada um dos quais foi inaugurado por um filme de bilheteria líder que se tornou referência, todos tomaram emprestado enredos e roteiros de gêneros já existentes” (Altman, 2000, p.722, tradução nossa²¹). As produções eram vendidas como “dramas”, “comédias”, “operetas”, com o termo musical vindo a seguir, acompanhando o termo/gênero principal.

Variando em estrutura de teatro de revista a drama musical integrado, em ambientação de Manhattan à Inglaterra medieval, e em estilo musical de ópera leve a rock, o musical americano é notavelmente heterogêneo. De outra perspectiva, no entanto, o musical pode ser considerado o "mais puro" de todos os gêneros cinematográficos. Ao contrário do faroeste ou do filme de gângsteres, o musical parece livre de quaisquer compromissos contínuos com o realismo social, autenticidade histórica ou qualquer sugestão de naturalismo performativo (embora o gênero possa abraçar qualquer um ou todos esses em momentos diferentes) (Langford, 2005, p.83, tradução nossa²²).

No final, o musical é mais uma sucessão de diferentes formas de articular a tensão e interação entre elementos integrativos (principalmente narrativos) e não-integrativos

²¹ No original: Los tipos más importantes de películas musicales, cada uno de los cuales fue inaugurado por una película líder de recaudación convertida en punto de referencia, tomaban todos prestados tramas y guiones de géneros ya existentes.

²² No original: Ranging in structure from revue to integrated musical drama, in setting from Manhattan to medieval England, and in musical style from light opera to rock, the American musical is remarkably heterogeneous. From another perspective, however, the musical may be regarded as the 'purest' of all film genres. Unlike the Western or the gangster film, the musical seems unencumbered by any ongoing commitments to social realism, historical authenticity or for that matter any suggestion of performative naturalism (though the genre may embrace any or all of these at different times).

(principalmente espetáculo). “O elemento formal mais óbvio que diferencia o musical da grande maioria dos outros filmes americanos é seu afastamento radical das formas de realismo que dominam o resto da prática clássica de Hollywood” (Langford, 2005, p.90, tradução nossa²³). Como Langford reafirma, assim, esse caráter “deslocado”, operante em uma espécie de dimensão paralela, utópica, acaba por tornar o musical um segmento mais facilmente associado ao banal, frívolo, desimportante. São características encontradas em outros tipos de filmes, como a fantasia ou a ficção científica. O contexto e base realistas parecem não precisar carregar, em demasia, um referente verossímil. Esse tipo de “fuga” do real é uma movimentação pertinente ao cinema de Gomes, ação essa encontrada em várias das suas produções, não apenas as mais musicais.

São três, basicamente, as subcategorias ou tipos de tramas mais recorrentes na produção norte-americana clássica hollywoodiana dos musicais. A primeira delas, o *backstage musical*, ou musical de bastidores, fala sobre o processo criativo e a montagem de performances de música, teatro musical ou shows musicais, uma estrutura persistente inclusive nos musicais integrados, que continuaram, muitas vezes, usando o mundo dos bastidores para criar narrativas. O *backstage musical* é, sem dúvidas, o mais “motivado” de todas as formas de musical: os personagens performam apenas no palco ou no ensaio; ou, de vez em quando, em sonhos. Já o segundo formato, intitulado musical integrado, é aquele cujas performances são integradas ao enredo, com o recurso da “suspensão” bastante presente, quando a música e a performance acontecem, e possuem informações e detalhes da trama, dos personagens. Geralmente a estrutura do musical integrado acontece em dois níveis; tem-se a história principal, a correr, e em meio a ela surgem, acontecem os momentos musicais, por muitas vezes suspensos, em cenas mais artificiais e teatrais, “deslocadas” do caráter “realista” da trama central, em uma inserção muitas vezes colocada por meio de uma transição entre o “real” e “suspenso”. Assim, haveria uma abordagem mais realista, geralmente não cantada, do desenrolar dos fatos; e ao permear a história, esses números musicais, com canções sugestivas, possuidoras de letras a respeito dos personagens, dos conflitos enfrentados por eles, ou de elementos relacionados ao universo da narrativa. Os números musicais, em grande parte, dos musicais integrados são em algum nível “excessivos” em relação à sua básica função narrativa – ou seja, números que dão, entregam ao seu público, não a contação de histórias pura e

²³ No original: The most obvious formal element that sets the musical apart from the great majority of other American films is its radical departure from the forms of realism that dominate the rest of classic Hollywood practice.

simples, mas a capacidade de entregar, junto a narrativa, memoráveis e pirotécnicas canções e performances. Por último, a terceira estrutura é a do musical não-integrado, onde os números musicais simplesmente são acumulados, efetivamente como espetáculos autônomos, isolados, conectados vagamente, se não sem nenhuma ligação ou relação, com o resto da narrativa da qual fazem parte; é o formato mais desprezado, menos estudado e considerado. Mesmo os musicais não integrados tem algo ou um fio de integração; assim como os integrados não são totalmente integrados, mas podem ser um pouco excessivos e desviar da “integração” (Langford, 2005).

Três tendências amplas dos musicais – aqueles que mantêm narrativa e número claramente separados (mais tipicamente, os bastidores musicais); aqueles que retêm a divisão entre narrativa como problemas e números como fuga, mas tentam “integrar” os números como um conjunto inteiro de artifícios para esconder problemas (por exemplo, a bem conhecida “deixa para uma música”); e aqueles que tentam dissolver a distinção entre narrativa e números, então implicando que o mundo da narrativa é também (já) utópico (Dyer, 2016 p.19).

A categorização acima, tecida por Richard Dyer, aponta concordâncias e semelhanças, em sua maior parte, com Barry Langford, principalmente no que diz respeito aos *backstage musicals* e aos formatos integrados, sendo esses os mais comuns de se encontrar nas produções como um todo, e em especial as hollywoodianas. Concordam também sobre o caráter “irrealista” dos musicais, distantes de outros estilos fílmicos que priorizam a realidade. “Comparado ao, por exemplo, neorealismo italiano e ao realismo “pia de cozinha” britânico, o realismo Hollywoodiano é limitado e estilizado, mas o musical consegue ser ainda mais irrealista e artificial que esta Hollywood já não tão realista assim” (Langford, 2005, p.90, tradução nossa²⁴).

Durante a era de ouro de Hollywood, o musical desempenha um papel fundamental na sociedade americana. Sua coerência, homogeneidade, difusão e importância cultural garantem certa continuidade na interpretação de suas estruturas e significados. Em nossos dias, no entanto, esse gênero perdeu o controle de seu destino. Seus usos culturais são atualmente determinados pela indústria fonográfica,

²⁴ No original: Compared to, say, Italian neorealism or British 'kitchen sink' social realism and stylised as this Hollywood brand of 'realism' certainly is, the musical is nonetheless quite clearly 'unrealistic' in still more marked and fundamental ways.

pela mídia e pelas minorias que encontraram nos filmes musicais uma oportunidade de fazer suas vozes serem ouvidas (Altman, 2000, p.732, tradução nossa²⁵).

Interessante o diagnóstico acima, sobre a importância do musical para o fortalecimento de Hollywood. O gênero, atualmente, teria perdido a “razão” de ser, ou se tornaria anacrônico. Dyer também vai refletir sobre essa dicotomia do musical clássico hollywoodiano, no sentido de ser um dos gêneros com mais presença branca em seus filmes, e por muitas vezes retratarem uma trama heteronormativa ao extremo, mas justamente cativar e se relacionar intensamente com uma audiência tipicamente homossexual; e possuir nas equipes de produções dessas obras profissionais muitas vezes marginalizados, como LGBT’s e negros. É como se a magia musical acontecesse e existisse, de fato e da maneira mais verdadeira, nos seus bastidores e na fruição de seu público, através dessas minorias; mas, na frente das cortinas, suas histórias tratassem apenas do amor romântico impossível entre o casal protagonista, hétero e branco; por exemplo. Toda essa discussão remete em especial a uma experiência *queer* de se consumir entretenimento e produtos audiovisuais, até os dias de hoje, nesse sentido, de uma espetatorialidade engajada em buscar nos subtextos, entrelinhas e abordagens subliminares elementos e pontos para poder chamar “de seu”. Essa falta de diversidade, como um todo, parece não atingir apenas o musical, em se considerando, especialmente, a era de ouro hollywoodiana, entre as décadas de 30 e 50; a falta de corpos fora do padrão era a regra. Mas, o musical, justamente por ser esse segmento artificial e utópico, talvez pudesse ter ido um pouco mais além, por meio dos filmes, nessas convenções sociais vigentes da época. Não parece ter sido o caso, em sua maioria, mas a tendência, como um geral, tem mudado, com produções do tipo a abraçar, cada vez mais, uma pluralidade de experiências. Talvez por isso exista essa sazonalidade do musical, com altos e baixos. O autor atenta para a cultura da nostalgia como forma de fortalecer o musical, como sendo quase esse lugar outro, um portal para uma dimensão diferente, utópica.

O musical cria um mundo hermeticamente genérico e fechado no qual as convenções e verossimilhanças são puramente, totalmente peculiares em si mesmas, e onde as funções destes elementos existem para permitir e situar performances que vão

²⁵ No original: Durante la época dorada de Hollywood, el musical cumple un papel fundamental en la sociedad norteamericana. Su coherencia, homogeneidad, difusión e importancia cultural garantizan una cierta continuidad en la interpretación de sus estructuras y sus significados. En nuestros días, no obstante, este género ha perdido el control de su destino. Sus usos culturales están actualmente determinados por la industria discográfica, los medios de difusión y las minorías que han encontrado en las películas musicales una oportunidad de hacer oír su voz.

reiterar, reforçar e definir a sua própria forma (Langford, 2005, p.83, tradução nossa²⁶).

Durante a segunda metade dos anos trinta, o musical adota uma estrutura muito precisa, onde se destacam algumas características semânticas (formato, duração, personagens, interpretação, trilha sonora) e sintáticas (estratégias narrativas, o casal, a história, música/história, unidade narrativa/multiplicidade, imagem/som) (Altman, 2000). Essa conceituação a partir da sintaxe e semântica de uma gramática e linguagem cinematográficas tem a ver com os campos que Dyer vai conceituar, sendo eles os representacionais e os não-representacionais, ou seja, o primeiro seria o de coisas palpáveis, e o segundo não, como ritmo, escolhas de câmera, atmosfera.

Este código usa signos ambos representacionais e, de modo importante, não representacionais. Há uma tendência em concentrar nos primeiros e claramente seria errado ignorá-los – estrelas são mais legais que nós, personagens mais sinceros que as pessoas que conhecemos, situações mais solucionáveis que aquelas que encontramos. Tudo isto nós reconhecemos através de signos representacionais. Mas também reconhecemos qualidades em signos não representacionais – cor, textura, movimento, ritmo, melodia, trabalho de câmera – embora sejamos bem menos acostumados a falar sobre eles (Dyer, 2016, p.12).

Essa espécie de “taxonomia” presente na formulação dos gêneros cinematográficos é de extrema importância para a compreensão e aprofundamento do mesmo, mas pode acabar por engessá-lo ou limitá-lo na sua abrangência e possibilidade de alcance. Obviamente que todos esses elementos não se encontram de forma estrita nos filmes musicais de Miguel Gomes, mas sim, a partir da presença de várias dessas características comuns aos musicais, inclusive a maior delas, a música, é possível encarar a sua filmografia por meio desses símbolos, todos pertencentes a uma espécie de dimensão utópica e artificial dessas obras.

Em shows de variedades, a contradição essencial é entre a comédia e as viradas musicais; em musicais, é entre a narrativa e os números. Ambas estas contradições podem ser declaradas como uma entre o representacional pesado e a verossimilitude (apontando ao modo como o mundo é, arrastando a experiência concreta da audiência no mundo) e o não representacional pesado e “irreal” (apontando em como as coisas poderiam ser melhores) (Dyer, 2016 p.18).

²⁶ No original: The musical creates a hermetically enclosed generic world whose conventions and verisimilarities are purely and peculiarly its own, and whose function is to enable and situate the musical performances that define the form.

Essa contradição, citada acima por Dyer, tem a ver com a produção de Gomes, de alguma forma. O musical e o seu “duplo” nível narrativo, nas produções integradas, mais canônicas, com uma frente – mais ou menos – realista e basilar da trama e os números musicais em integração do enredo, ao também contarem a história, mas nessa dimensão “suspensa” do momento da performance, faz lembrar a movimentação constante, provocada e intencional de Gomes quando ele mesmo “suspende” por várias vezes e em muitos momentos, quase todo o tempo, o “pacto” verossímil do desenrolar das narrativas em seus filmes. Quando “invade” uma cena; ou, literalmente foge da equipe de filmagem de uma de suas produções (em *As Mil e Uma Noites*, logo no início da película); ou tantas outras “interrupções” materializadas, muitas delas pelo seu próprio corpo, ao longo de toda a sua obra.

4.3. Paisagens musicais: uma jornada cançãoeira

Dentro de um espectro do cinema musical, e, conseqüentemente, do cinema de gênero, talvez seja curioso ou até ousado considerar e abordar a filmografia de Miguel Gomes a partir dessas duas perspectivas. Por exercitar e realizar uma trajetória cinematográfica bastante inusitada, pode ser que exista, então, uma dificuldade em rotular ou catalogar essas obras. Não porque elas rechacem ou ignorem outras formas e estilos de narrar, imaginar e criar, mas por, justamente, operarem na chave contrária, a da tentativa de abraçar muitas e várias coisas ao mesmo tempo. Nessa viagem em particular que é a sua jornada filmográfica, somos acompanhados por uma espécie de colagem frenética de sensações, uma constelação variada de referências, tanto sonoras como visuais.

Sendo assim, nessa espécie de coletânea de memórias, é evidente que a música teria uma centralidade incontestada, pois ela é uma possibilidade extremamente elaborada e sofisticada de condensar muitas informações, referências e coisas em um espaço de tempo geralmente curto, de alguns minutos. Portanto, não é de nada equivocado refletir sobre esse panorama “gomesiano” pelo viés da escuta, dos ouvidos. Mas como tudo em sua obra, a presença musical aqui também é ela misturada, múltipla, variada e repleta dos mais diversos sons, ruídos, estilos, melodias, origens e artifícios. “Em todos os filmes de sua ainda relativamente curta carreira, ele conjurou um mundo onde música, invenção, humor e *nonsense* dão o tom (Prysthon, 2014, p.2).

Como em *A Cara Que Mereces*, onde o destaque da música é a partir de duas cenas que podem ser enquadradas em números musicais mais clássicos; ou ainda em *Aquele Querido Mês de Agosto*, um genuíno exercício de investigação da canção popular portuguesa por um mapeamento geográfico das regiões rurais do país; mas também na possibilidade da música que faz viajar em uma melancólica e nostálgica trama romântica e memorialística em *Tabu*; e não menos importante na presença de *As Mil e Uma Noites*, quando temporalidades distintas geram um tensionamento resultante em anacronismos sonoros e visuais. A música está em toda a parte e lugar nesses universos inventados por Gomes. Seus filmes, assim, possuem elementos, aspectos e especificidades do gênero musical, mas incorporados à sua maneira. Há a presença e o resquício de particularidades desse segmento, mas certamente não do musical “clássico”, oriundo do entretenimento, como aponta Dyer (2016). Menos ainda um registro a partir do que se consolidaria como “a era de ouro dos musicais hollywoodianos” na década, principalmente, de 50, como aponta Altman (2000). Na tentativa de busca por um termo mais “adequado” e “possível”, que conseguiria melhor definir e tratar dessas produções aqui pesquisadas, o conceito de “momentos musicais”, de Amy Herzog, talvez consiga, de forma um pouco mais coerente, dar conta e nos ajudar nesta investigação.

Em resumo, o momento musical, conforme eu considero o termo aqui, acontece quando a música, geralmente uma canção popular, inverte a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição dominante em um trabalho fílmico. Os movimentos da imagem, e, portanto, a estrutura do espaço e tempo, são ditados pela canção” (Herzog, 2009, p.14, tradução nossa²⁷).

4.4 A música que mereces

Primeiro longa-metragem de Miguel Gomes, *A Cara Que Mereces* acompanha a trajetória de Francisco, um professor ranzinza e mal-humorado que está prestes a completar 30 anos de idade. Começamos o filme junto ao protagonista no dia do seu aniversário, que parece mais mobilizar sua namorada, Vera, que a ele próprio. Na primeira parte da trama, intitulada “Teatro”, Gomes lança mão de todo aparato à sua disposição para compor uma genuína fábula; na verdade, temos aqui uma adaptação livre do clássico infantil literário “Branca de Neve e os

²⁷ No original: In short, the musical moment, as I deploy the term here, occurs when music, typically a popular song, inverts the image–sound hierarchy to occupy a dominant position in a filmic work. The movements of the image, and hence the structuring of space and time, are dictated by song.

Sete Anões”, dos irmãos Grimm, ambientada em uma cidade contemporânea portuguesa – Lisboa, imagina-se –, onde a encenação está presente em vários momentos, como nos figurinos dos personagens, que parecem estar em um dia de festividades (carnaval, ou *halloween*, talvez ainda as Festas dos Santos Populares, comemoração junina que acontece anualmente na capital portuguesa e em outras cidades, com diferentes nomes), pois usam fantasias; inclusive Francisco e Vera. Já neste início percebe-se a insistência de um certo apreço a algum tipo de brincadeira de criança. Na segunda metade da película, nomeada “Sarampo” (o título faz alusão ao momento do protagonista, que se percebe com alguma moléstia, enfermidade, precisando, assim, da ajuda de alguns amigos), estamos não mais na cidade, mas em uma área rural, campestre, uma espécie de sítio, e nesse lugar a narrativa transforma-se ainda mais em algo totalmente lúdico, jocoso e pitoresco. Nesse instante, os amigos de Francisco, no caso os “sete anões” da fábula – aqui são homens adultos, em interpretações que simulam atitudes, trejeitos e características infantis – aparecem (com outras alcunhas, diferentemente daqueles já conhecidos e imortalizados no imaginário geral, principalmente por causa do filme da Disney; aqui eles são Nicolau, Harry, Gross, Copi, Travassos, Texas e Simões), e dominam a cena, em um cotidiano repleto de regras, acordos e joguetes típicos do universo das crianças. Alguns deles compartilham de elementos idênticos aos personagens icônicos da animação, como Nicolau, sempre sonolento, remetendo ao Soneca; e Simões, sempre irritado, o Zangado do universo de Gomes.

Partindo do conceito de “momentos musicais”, como explicitado anteriormente, podemos entender melhor algumas passagens e trechos em *A Cara Que Mereces*, onde, por meio de duas cenas específicas, em momentos distintos do filme, observam-se encenações que se assemelham e compartilham em muito da estrutura e composição do cinema musical clássico hollywoodiano. Em ambos os seguimentos se têm uma música original, cantada por um dos personagens, em uma situação potencialmente “suspensa”, onde a letra da canção fala, descreve e elabora a respeito da trama, de forma integrada. “Estas sequências, além dos seus sentidos representativos (em primeiro lugar, a letra e o papel da canção na economia narrativa do filme), criam ‘presentes suspensos’ que cristalizam o valor intrínseco do ‘desejo de ficção’ humano” (Pellerin, 2021, p.1). Esses dois “acontecimentos musicais” na primeira meia hora de duração configuram o tom de todo o restante da película e de alguma forma simbolizam aquilo que seria uma marca constante do diretor dali em diante, em seus futuros trabalhos: um apreço pelo artifício.

As imagens abaixo ilustram esses “momentos musicais”. Na primeira sucessão de figuras, a namorada do protagonista canta em uma passagem de aparente “suspensão” da narrativa, dispositivo padrão e recorrente no gênero musical, a respeito da jornada de Francisco até aquele dia, quando a iminente fase balzaquiana do seu amado está perto de se concretizar. Ela conta situações experienciadas por ele, acontecimentos marcantes, representantes de passagens importantes da vida, como infância, adolescência e fase adulta. O conteúdo das letras não é avulso, mas sim possuidor de traços essenciais da personalidade do herói, pontuando assim um elemento fundamental na maior parte das produções musicais (Altman, 2000). Ou seja, um momento musical integrado, de certa maneira, por explorar no conteúdo da canção informações e características do personagem, um recurso clássico do gênero. A construção e abordagem imagéticas da cena não são compostas por uma alteração visual explícita ou intensa, como acontece com frequência nos musicais; mas sim trabalhada em uma sorte de realismo, com a transição entre a trama central e o momento musical apontada pelo aparecimento da música, ela mesma um artifício para esta diferenciação entre as duas dimensões; a mais realista, e a outra, mais lúdica e quimérica.



Figuras 29, 30, 31, 32, 33 e 34 - Vera e Francisco em cena musical de *A Cara Que Mereces*²⁸.

No próximo grupo de cenas, Francisco, após brigar com a namorada e ter uma festa surpresa de aniversário frustrada, reclama do fatídico dia que está tendo e desabafa para o mundo ao resmungar sobre como ele se sente incompreendido. Há aqui o uso da canção, novamente de forma suspensa, dentro da ideia clássica do musical, para acrescentar ao enredo informações do estado de espírito do personagem naquele momento. Mais uma vez, não há uma espécie de indicação visual que antecipe o início do número musical; ele acontece, simplesmente, com a canção sendo o recurso momentaneamente suspensório do resto da trama.

²⁸ Legenda: “Aos 8 anos sem saber nadar/ Aos 15 anos, champagne/ Paris, Roma, Berlim, o InterRail aos 21/ Expulso da orquestra juvenil aos 23/ Aos 26, nem ata, nem desata/ Aos 28, nós de gravata.



Figuras 35 e 36 - Francisco em ato solo²⁹.

Na próxima e reveladora imagem, onde uma estrada é banhada por uma luz de algum automóvel, a primeira canção, entoada por Vera, retorna à trama, mas aqui sem a presença da namorada de Francisco, ou seja, a ideia clássica de suspensão não acontece, mas sim o uso da composição mais como um fundo musical, reiterativo e parte da trilha sonora; a presença da canção remete a um sentimento prévio, possivelmente tendo ficado marcada na mente e pensamentos do personagem. O protagonista, nesse momento da história, está justamente em uma espécie de fuga da cidade, da sua amada, das pessoas. Parece querer vivenciar o restante do dia em que completa três décadas de vida longe de tudo e todos. É uma inspirada forma de transição, não apenas entre os dois atos que dividem a estrutura narrativa do filme, mas também de uma procura por algo diferente, uma busca por alguma mudança, em uma espécie de outra realidade, menos realista, uma sorte de quimera. “Alternativas, esperanças, desejos – estas são as coisas da utopia, o sentido que as coisas podem ser melhores, aquele algo mais do que o que pode ser imaginado e talvez realizado” (Dyer, 2016, p.12).

²⁹ Legenda: “Mas não tive culpa/ Não peço desculpa, amor/ Tenho trinta anos/ Não quero enganos/ E amanhã a viagem/ Escolher a bagagem/ La fiesta!”.

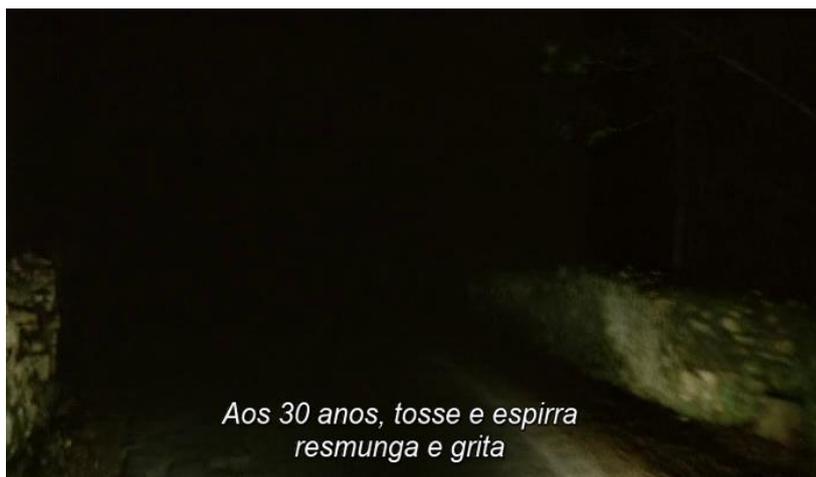


Figura 37 - Fuga emotiva, mas também física do protagonista, em viagem da cidade para o campo³⁰.

4.5 O mês mais querido

Parece-me então que, para além da invenção formalista e do jogo com os gêneros cinematográficos, esse idiossincrático musical, com suas prosaicas canções sobre o verão, casos de amor, traições, festas populares e religiosidade de onde não estão ausentes o ridículo ou o patético; esse bizarro documentário sobre os arcaicos modos de vida da gente provinciana portuguesa; essa brincadeira autorreflexiva sobre o próprio cinema, é uma efusiva ode à alegria marcada por um imperioso humanismo no qual "se quer tanto que se vai às coisas (Prysthon, 2014, p.4).

Como destaca Prysthon acima, “esse idiossincrático musical”, *Aquele Querido Mês de Agosto*, pode ser considerado, sem titubeios, o exercício mais radical de Gomes no que diz respeito ao deslocamento que ele realiza ao derrubar, bagunçar e complexificar prováveis fronteiras de gêneros e estilos cinematográficos. De que maneira podemos enquadrar esse filme? É um documentário? Uma ficção? Um musical? Por que não todos eles? Desenvolvido durante o mês no qual o título da obra faz alusão, essa experiência audiovisual acompanha uma equipe de filmagem em trânsito por cidades do interior de Portugal. É, novamente, inserido dentro de uma ideia metalinguística, de registro do processo criativo, de camadas a respeito do fazer e realizar cinematográficos, nessa exposição dos dispositivos e instrumentos próprios e específicos da linguagem audiovisual, de suas possibilidades. Em uma cena emblemática do

³⁰ Legenda: Aos 30 anos, tosse e espirra/ Resmungo e grita.

filme, onde Gomes está jogando dominó com alguns membros da equipe, em uma situação de tédio e espera, tipicamente estúdios e instâncias de qualquer produção de cinema, e, de repente, é recebido pelo roteirista do projeto, que invade a cena, vindo de Lisboa, com notícias não muito promissoras a respeito da liberação de financiamento para continuação dos trabalhos ali em curso. Essa situação “orçamentária” e burocrática realmente aconteceu nos bastidores de *Aquele Querido Mês de Agosto*, e foi incorporada por Gomes na trama, sendo esse um dos principais motivos pelos quais a dimensão documental dentro da história acabou por ganhar tanto espaço e relevância, pois, a princípio, se trataria mais de uma obra de ficção, geralmente com maior custo e escala de produção. Esses acontecimentos externos acabam por entrar e agregar ao conjunto final da obra, uma “oportunidade”, fato concreto da realidade, transformado em mote narrativo, estético e dramático na trama.

Gomes opera pelo menos em dois níveis, o de um realismo convencional e o de uma subversão imperiosa desse realismo, seja através da exploração dos limites entre ficção e real, seja no jogo com a linguagem fílmica ou mesmo no processamento de suas citações cinéfilas (Prysthon, 2014, p.2).

Nesse ritmo e pegada, essa “caravana” cinematográfica atravessa e viaja por várias aldeias do interior de Portugal, como Arganil – a mais visualmente citada e explorada na história –, Oliveira do Hospital, Góis, Pampilhosa da Serra e Tábua. São regiões localizadas no centro do país. Abarca-se, assim, um vasto território, em um alcance geográfico robusto, não tão avolumado e audacioso como vai se ver em *As Mil e Uma Noites* (o que é compreensível, por ter vindo depois, ser um projeto maior, de mais de seis horas, dividido em três partes, e também por possuir um maior orçamento e visibilidade no circuito internacional, por ter sido um filme lançado logo após o maior sucesso de Gomes, até então, *Tabu*), por exemplo, mas impressionante, do mesmo jeito.

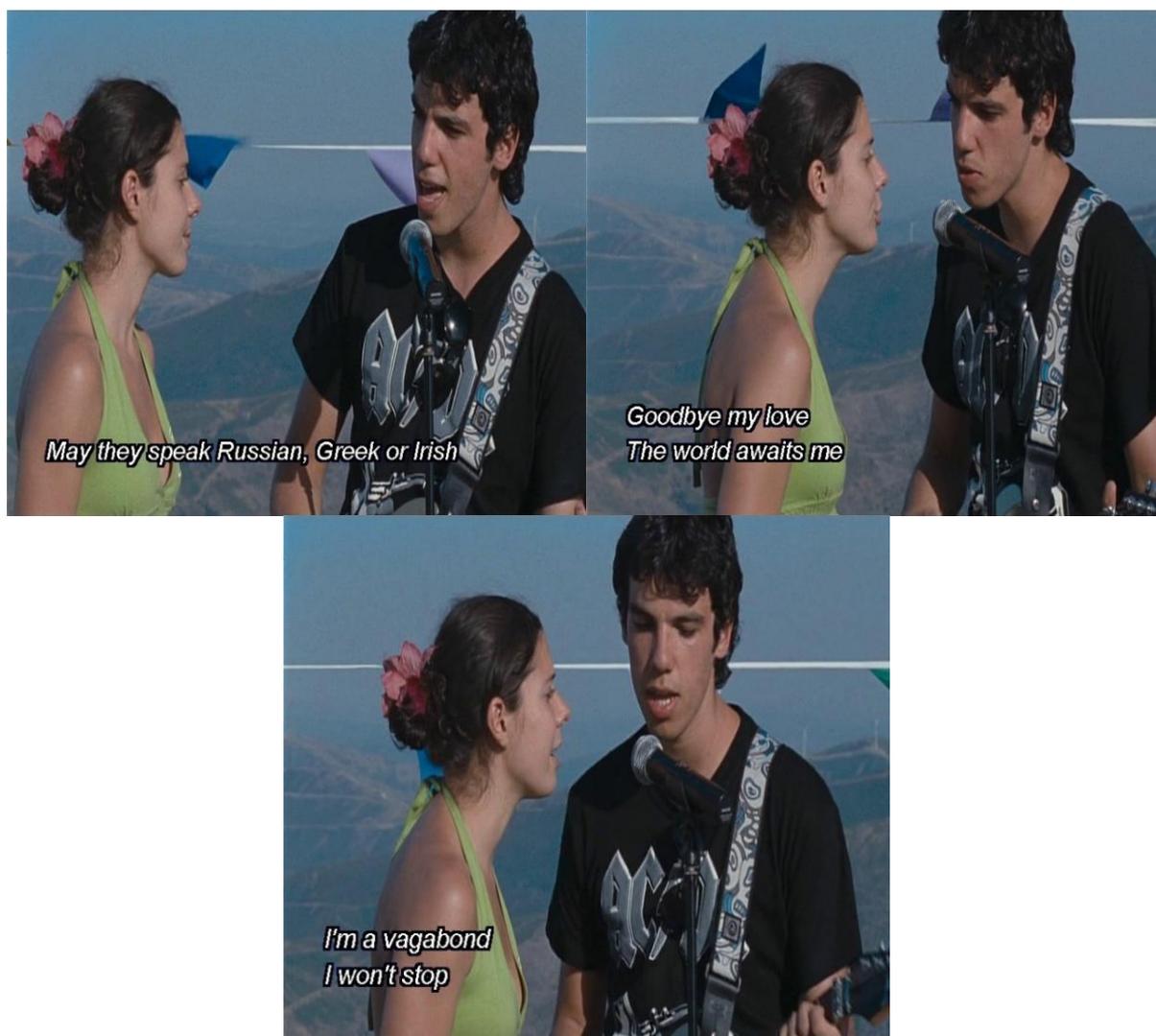
Apesar de abranger e mapear uma área territorial extensa, a base de partida e atravessamento incontestemente a unir todos esses itinerários e espaços é a música, com a presença de grupos e artistas locais, especializados em uma espécie de “brega português”, o “pimba”, repertório sonoro dedicado às canções de amor, de sofrimento, em maioria. Também surgem temas musicais que abordam questões sobre religião e migração. Ainda a partir do contexto hollywoodiano clássico, em mais um exercício de categorização típico do refletir a respeito dos gêneros, Altman faz uma organização inicial dos musicais a partir de três grandes áreas, sendo elas: musical fabuloso, musical folclórico e musical espetacular. O primeiro trataria de tramas aristocráticas, “de época”, em tom e ritmo mais conservadores. O tipo posterior abordaria

situações bucólicas, em cidades pequenas e com forte apelo para a valorização de comunidades rurais, por meio de uma ideia de coletivo e união. O último caso colocaria no centro de sua narrativa o espírito burguês, em um contexto das grandes cidades, a partir da ideia de entretenimento, como peças da Broadway, teatro de revista, concertos; ou seja, atrelado, quase que totalmente, ao *backstage musical* (Altman, 2000). Trata-se de um exercício complexo, e ao mesmo tempo instigante, o de tentar encaixar, completamente, *Aquele Querido Mês de Agosto* em algum desses subgêneros; fazendo parte do segundo tipo, de esfera bucólica, com características, traços e elementos dessa espécie de vertente do cinema musical hollywoodiano.

Aquele Querido Mês de Agosto é um filme difícil de situar quanto ao gênero cinematográfico em que se insere, pois tanto se coloca na categoria do documentário, usando dos instrumentos e da linguagem fílmica característicos deste gênero – pela sua natureza também ele bastante diversificado e abrangente –, como se aventura numa estranha ficção, que tem por base um modelo narrativo assente numa intriga familiar (Boto, 2009, p.10).

Aqui, os “momentos musicais” são constantes, acontecendo ao longo de toda a duração do filme; o que faz dessa obra mais musical de Gomes, não só do ponto de vista narrativo, onde a centralidade da canção é fundamental, mas também no que concerne ao volume de músicas presentes durante a trama. Diferentemente de *A Cara Que Mereces*, em que se têm dois números musicais mais aproximados do convencional encontrado em produções do gênero musical hollywoodiano, aqui o jogo é o oposto, e vasto. São situações onde a presença da música ocorre de diferentes formas, como se dentro da diegese da narrativa, sendo performada pelos personagens em cena; como também aparições sonoras acompanhantes das imagens, em uma função mais tradicional de trilha sonora; e ainda o uso constante de registros de apresentações realizadas por essas bandas musicais rurais, como se exibidas em uma espécie de intermissão entre atos e acontecimentos, ou transições em meio às cenas. A promiscuidade dos formatos, sobreposições e gêneros é total, e acaba por compor um verdadeiro mosaico audiovisual bastante desafiador e múltiplo.

Na primeira sequência a seguir, logo abaixo, temos os “personagens” da “parte ficcional” do filme, Tânia (Sónia Bandeira) e Hélder (Fábio Oliveira) em uma espécie de ensaio prévio para um show que farão um pouco depois. O acontecimento musical aqui não é suspenso, mas sim dentro da diegese da cena, e relata uma pequena história sobre um rapaz viajante que, apesar de apaixonado pela moça de sua cidade natal, não consegue ficar parado em um lugar por muito tempo, sempre querendo retornar à estrada.



Figuras 38, 39 e 40 - Momentos músico-paisagísticos³¹.

Nas próximas imagens temos um show de Estrelas do Alva, grupo esse presente tanto nas cenas “documentais”, como também no segmento “ficcional” da história. Boa parte dos registros presentes no longa é baseado nos deslocamentos e digressões da banda, por várias cidades da região. A canção desempenhada aqui é “Meu Querido Mês de Agosto”, inspiração para o título do filme. Funciona, assim, como música-tema, tendo uma importância significativa para a trama e a obra, principalmente por sua letra enaltecer e capturar, justamente, essa dimensão emotiva da saudade e do tão almejado reencontro com familiares, amigos, e com

³¹ Legenda: May they speak Russian, Greek or Irish/ Goodbye my love/ The world awaits me/I'm a vagabond/ I won't stop.

Tradução: Eles podem falar russo, grego ou irlandês/ Adeus meu amor/ O mundo me espera/ Sou um forasteiro/ Eu não vou parar.

a própria terra, por aqueles migrantes que anseiam por esse momento o ano inteiro. Por isso, segue a composição na íntegra:

Meu querido mês de Agosto/ Por ti levo o ano inteiro a sonhar /Trago sorrisos no rosto
/Meu querido mês de Agosto /Porque sei que vou voltar /Meu querido mês de Agosto
/Por ti levo o ano inteiro a sonhar /Trago sorrisos no rosto /Meu querido mês de
Agosto /E trago deus para me ajudar /Já passaram tantos dias /Já passaram tantos
meses /E eu ando louco por regressar /Já sinto a cada momento /Que a saudade é um
tormento/E eu ando louco por regressar /Já passaram tantas horas/De voltar eu bem
preciso /Deitar as saudades fora /De cantar já vamos embora /De regresso ao paraíso
/Meu querido mês de Agosto /Por ti levo o ano inteiro a sonhar /Trago sorrisos no
rostro /Meu Querido mês de Agosto /Porque sei que vou voltar /Já passaram tantos
dias /E vivo assim sem alegria /E eu ando louco por regressar /De pôr os pés ao
caminho /Provar o gosto do vinho/E eu ando louco por regressar /Já passaram tantas
horas /De voltar eu bem preciso /Deitar as saudades fora /De cantar já vamos embora
/De regresso ao paraíso.

A autoria da música é de José Reza e Dino Meira. O emblemático mês de agosto surge não apenas como temporalidade na qual a trama se desenvolve, marcadamente nesse período específico, mas por ser uma época do ano onde a estação é o verão, e dessa forma um momento de maiores festividades pelas pequenas cidades portuguesas acontece. Outro fator relevante é o que diz respeito aos emigrantes, trabalhando em outros países, quando, neste mês, retornam aos seus lares de origem, podendo assim aproveitar as férias e matar as saudades de casa, da família e de amigos (Boto, 2009). Esses concertos, shows, geralmente em praça pública, promovem o encontro dos temporariamente retornados; nesse espaço coletivo, repleto de dança, música e atrações culturais, como feiras, parques de diversões e barracas com culinária típica da região.



Figuras 41 e 42 - O palco, a dança, o *Brazil* na camisa³².

No último conjunto de *frames* aqui apresentado, em uma espécie de coreto, se desenrola uma situação musical inusitada. É uma sequência-síntese, digamos assim, por revelar muito daquela atmosfera embaçada dos filmes de Miguel Gomes, onde os gêneros se misturam. A vocalista, Tânia (Sónia Rodrigues), apresenta uma canção extremamente romântica, sofrida, dentro do contexto “ficcional” da obra, pois está tendo problemas com Hélder (Fábio Oliveira) e o relacionamento dos dois. É um “momento musical”, sem dúvidas, mas também aparenta estar, em algum nível, suspenso. A artificialidade da composição imagética aqui, com *close-ups* extremos, a intensidade das luzes e sua cor arroxeadada, a fumaça de uma pirotecnia pelo gelo-seco e outros elementos emolduram o quadro e a cena, juntamente com a atuação e performance da cantora, fazendo do segmento algo realmente híbrido, que fica no *entre-lugar* dessas duas entidades da linguagem do musical; de um lado a canção em seu momento diegético, fluído, e do outro a sua presença de forma mais “aprisionada”, pertencente a uma interrupção, quebra, suspensão. O refrão fala sobre “morrer de amor”, em um estado da intérprete de sofrimento profundo pela possibilidade de um rompimento da relação com seu amado, por motivos de distância. Surge aqui, em uma interpretação possível, como parte do segmento *backstage musical*, por acontecer, literalmente, em um palco, e envolver personagens do mundo da música; em consonância com todo o restante do filme, ele próprio, em grande medida, responsável por esse registro dos bastidores dessas festas musicadas pelo interior lusitano.

³² Legenda: My beloved month of August/ I really need to go back.
Tradução: Meu querido mês de Agosto/ Eu realmente preciso voltar.



Figuras 43 e 44 - *Aquele Querido Mês de Agosto*).³³

A heterogeneidade do musical é tão diversa que ainda hoje há uma certa dificuldade em perceber as demarcações do gênero, em mutação constante e persistente, como deve ser, até pelo seu próprio desejo de sobrevivência e relevância. Muitos acabam classificando essas obras a partir de sua trama, ou então da especificidade das cenas “de suspensão”, ou ainda pela quantidade de música presente em um filme ou não. O que definiria melhor esse estilo fílmico? Talvez um pouco de cada uma dessas coisas. Para Boto, *Aquele Querido Mês de Agosto* acaba possuindo todos os “requisitos” necessários para enquadrá-lo como um genuíno e autêntico filme musical; com todas as contradições, camadas, possibilidades e nuances que essa categoria possa suscitar.

Quanto à centralidade ocupada pela música, que aproxima esta obra de um autêntico musical, ela desempenha um papel duplamente importante; para além de constituir matéria documental – sendo que tem lugar uma extensa reflexão sobre a música, o seu papel no discurso fílmico e a sua auto-referencialidade –, ela é inspiradora da ficção, estando sempre presente. Não só confere uma identidade sonora às cenas e aos ambientes, como participa do próprio processo narrativo, fazendo avançar a diegese, mais do que se limitando a sublinhá-la. A música popular aparece como adereço sonoro (em off) e como elemento principal – quer através das actuações ao vivo de vários autores consagrados da música popular portuguesa, quer das actuações da banda Estrelas do Alva, de que fazem parte os protagonistas da acção (Boto, 2009, p.14).

³³ Legenda: Oh, to die of love/ To die of love
Tradução: Ah, morrer de amor/ Morrer de amor

4.6 Mil e um artifícios e anacronismos



Figuras 45 e 46 - Objetos anacrônicos em *As Mil e Uma Noites*. Uma embarcação elétrica na Bagdá antiga e uma “câmera obscura” perdida e deslocada na contemporaneidade dos dias.

Aportando em mais um destino fílmico, nessa louca viagem pela obra de Miguel Gomes, chegamos no momento de falar de um de seus mais ousados experimentos. Arquitetado em grandiosas seis horas, *As Mil e Uma Noites* é um épico fabuloso, adaptado da obra literária homônima, mas dentro de um terreno de liberdade criativa levada a longínquas consequências. Mais uma vez o universo da literatura está presente, como em *A Cara Que Mereces* (e, de certa forma, *Diários de Otsoga*); e novamente estamos diante de uma produção difícil de se categorizar. A estrutura narrativa remete a uma espécie de saga, e possui diversos capítulos, histórias, dentro de cada um dos segmentos; tramas essas específicas, em um conjunto que remete a ideia de antologia, onde se tem enredos diferentes, como curtas-metragens isolados, ou contos relativamente distintos entre si, seja na narrativa, seja na aproximação imagética. O que perpassa todos eles é a presença de Xerazade (grafado também como Sherazade), essa grande narradora dos “causos” lusitanos; muito apoiada, também, por cartelas com demasiada quantidade de texto contido nelas. Formalmente, para fins de lançamento, tem-se aqui um grande filme dividido em três, com suas delimitações devidamente creditadas, com esse índice

a demarcar, como em um sumário literário, mesmo, os subcapítulos de cada principal capítulo, onde as partes são assim intituladas: **Volume 1 - O Inquieto** (*Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas, A ilha das jovens virgens de Bagdad, Os homens de pau feito, A história do galo e do fogo, O banho dos magníficos – A primeira história magnífica, a segunda história magnífica e a terceira história magnífica*) ; **Volume 2 - O Desolado** (*Crónica de fuga de Simão "Sem Tripas", As lágrimas da juíza, Os donos de Dixie – Parte 1: Glória, Luísa e Humberto, As histórias dos residentes do conjunto de blocos, contado por Humberto e Luísa, Parte 2: Vasco, Vânia, Ana e seus netos*); **Volume 3 - O Encantado** (*Xerazade – no 515º dia contando histórias para o rei – , O inebriante canto dos tentilhões, Floresta quente*).

Nessa épica jornada por esses três volumes, é interessante perceber a gama de múltiplas histórias e, principalmente, a região na qual cada uma delas é ambientada. Trata-se, assim, de um genuíno “projeto de estrada”, filme de viagem, pois a abrangência territorial portuguesa alcançada com essa produção é enorme e gigante. Alguns dos pontos e paragens por esses sítios todos abarcam tais localidades: Viana do Castelo, mais ao norte do país (*Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas*); Resende, (*A história do galo e do fogo*), Viseu (*Crónica de fuga de Simão “Sem Tripas”*), Vila de Conde – localização centrais de Portugal (*As lágrimas da juíza*); subúrbio de Lisboa, ao sul do território português (*Os donos de Dixie*). Dessa maneira, há uma intenção evidente de Gomes em mapear e representar, dentro da máxima das possibilidades, uma ideia ou imaginário lusitanos, na esfera contemporânea; ao conciliar e misturar aspectos tão “reais” e brutais da atualidade, como a demissão em massa dos trabalhadores do porto, em Viana do Castelo, com uma leitura e narrativa fabulosas, do nível da fantasia. É como se a realidade dos acontecimentos recentes da sociedade portuguesa fossem tão ou ainda mais fantásticos que as mais inventivas das criações ficcionais. Vale ressaltar e trazer novamente a informação a respeito do período no qual *As Mil e Uma Noites* foi realizado, entre exatamente os anos de 2013 e 2014, dentro desse contexto político e econômico do país de extrema gravidade e austeridade. Mas, dentro dessa chave artificial, e muito cômica, até, Gomes realiza suas incursões e comentários, apontamentos sobre a situação de Portugal por meio desses episódios do cotidiano. Dentro dessa variedade de histórias, destacaremos uma delas, *Xerazade – no 515º dia contando histórias para o rei*.

Nesse momento da trama, a “protagonista” – ela só aparece com mais destaque nesta terceira parte, mas narra as espécies de crônicas episódicas dos outros dois volumes –, Xerazade, entra em uma espécie de conflito e deixa a ilha na qual parecia morar. Ela vai

encontrar o seu pai, o Gran Vizir – espécie de consultor e conselheiro do rei –, e os dois conversam em, sim, uma roda gigante. Não muito interessado em uma verossimilhança ou fidelidade realista, dentro dessa operação e chave artificiais, Gomes entrelaça temporalidades, estas imbuídas, inevitavelmente, de uma nostalgia e melancolia fantasmagóricas, em um exercício anacrônico, que aliás perpassa toda sua obra, mas aqui ganha ainda mais força. É como se a busca por uma falta de sincronicidade com todos os elementos fílmicos disponíveis na elaboração e construção de uma obra fosse de fato almejada, com o artifício perceptível desses estranhamentos não-alinháveis por contaminar e impregnar os *frames*, as cenas. “É que o anacronismo faz coexistirem as idades do mundo ao invés de as justapor. Ele transforma o próprio presente – que era uma simples atualidade sensório-motora – em uma idade virtual” (Barbosa, 2013, p.130).



Figuras 47e 48 - anacronismos e temporalidades diversas em *As Mil e Uma Noites, O Encantado*.

Logo na sequência seguinte, depois de ter se aconselhado com o pai sobre o seu dever em contar ou não histórias, Xerazade decide partir, voltando ao arquipélago onde estava. A imagem é belíssima, e em um entardecer rosado e melancólico ela deixa o lugar, sendo carregada por súditos, todos com trajes de época, em meio aos carros de um estacionamento.

A fricção dos componentes da cena aflora e exacerba o anacronismo de seu desenrolar. A música embaladora da situação é “Fala”, faixa interpretada por Ney Matogrosso, enquanto líder e membro da banda Secos e Molhados. Tem-se então uma canção brasileira da década de 70, em uma provável Portugal contemporânea e com personagens fictícios originários de uma adaptação literária clássica. O desejo pelo ruído e quebra é evidente, e comunga com outras obras cinematográficas da contemporaneidade, como o cinema da norte-americana Sofia Coppola, também adepta de um carácter desobediente e de enfrentamento a uma condição realista ultra valorizada em artistas e filmografias da atualidade.

Por outro lado, em *Maria Antonieta* (2006), Coppola não apenas justapõe as idades, mas faz com que elas coexistam e se relacionem mais diretamente, através de um anacronismo ao mesmo tempo dissonante e nostálgico que conecta o presente, os anos 80, o século XVIII, um vago e edênico passado ainda mais anterior e a frágil esperança de um caminho futuro (Barbosa, 2013, p.6).



Figuras 49, 50 e 51 - Xerazade, atemporal, em meio a símbolos temporários, como automóveis e semáforo.

Duas outras sequências interessantes elaboram ainda mais a enormidade de formas com que Gomes insere a música no enredo de seus filmes, principalmente nesse último e terceiro volume de *As Mil e Uma Noites*. Na primeira delas, logo abaixo, a personagem de Xerazade, acompanhada nesse “momento musical” por um violão, canta “Perfídia”, de Alberto Domínguez, mas uma versão acapella³⁴, em inglês, em uma cena sem muitos cortes e sem um tipo de “suspensão” da narrativa, mas sim um momento diegético onde a personagem decide

³⁴ Acappella é uma expressão de origem italiana, também utilizada na maioria dos idiomas ocidentais, que designa a música vocal sem acompanhamento instrumental.

cantar. Novamente um traço anacrônico, onde referências, citações e temporalidades se misturam; canção original mexicana, mas aqui cantada em outro idioma, dentro de uma história supostamente passada há muitos séculos.



Figuras 52 e 53 - *As Mil e Uma Noites – O Encantado*.

Em outro “momento musical”, Xerazade está interagindo com moradores da ilha onde ela se encontra e todos comem, sentados, à beira do rio/mar. Nesse momento surge a canção “O Samba da Minha Terra”, do grupo brasileiro Novos Baianos, e a velocidade da cena fica mais frenética, assemelhando-se a uma estética mais videoclíptica. Há uma sobreposição de imagens, como dois momentos distintos, mas desenrolados ao mesmo tempo; um estranho estado anacrônico dos dois registros audiovisuais. Em um deles temos momentos do próprio filme, em tom colorido; e por cima, como em uma projeção, imagens em preto e branco dos próprios Novos Baianos.



Figuras 54 e 55 - sobreposição de temporalidades.

Ou seja, nas imagens acima, a mistura anacrônica de épocas distintas cria essa espécie de ruído. Em uma delas, ambienta-se o enredo a partir de um cenário desértico, onde os figurinos de vários personagens situam a cena, *mise-en-scène* e o período como pertencente a uma temporalidade longínqua, inserida no contexto árabe originário da obra literária homônima. Já o outro acontecimento diz respeito a uma referência brasileira, de música dos anos 70, em um registro e momentos distintos, tanto cultural quanto histórico.

Assim, a partir desses alguns exemplos anteriormente expostos, parece ficar evidente a pujança musical encontrada na filmografia de Gomes. Para além da já farta quantidade de elementos diversos encontrados na feitura de suas obras, principalmente no que diz respeito à engrenagem da construção imagética, às referências, citações, abordagens técnicas e narrativas, apenas para ficar no campo visual; agrega-se a tudo isso, ainda, a seara musical, que não poderia ser diferente da inventividade de todo o resto, tendo então nessa musicalidade das coisas uma presença estranha, misturada, artificial, contaminada, anacrônica, outra. São traços distintos, compondo uma espécie de sinfonia caleidoscópica, afetada, interessante. Essa ode ao excesso – mais uma semelhança, não por acaso, com o cinema de gênero, nesse caso o musical – em seus filmes nos faz pensar em uma imagem possível para o próprio Miguel; um maestro, um tocador de guitarras portuguesas, um cantor, um dançarino, um percussionista. Cabe tudo

e mais um pouco na *playlist*, discoteca, compilado, coletânea, *setlist*, trilha sonora e estações de rádios desse pequeno grande realizador.

5. ATMOSFERAS MELANCÓLICAS E NOSTÁLGICAS: NUVENS E BRUMAS DE SAUDADE

Seja pelo aspecto viajante de seus filmes, ou pela abordagem artificial encontrada neles, outra característica fundamental percebida em todas essas histórias é a presença humana em cada uma delas; e, em muitos momentos, o relato direto, em primeira pessoa, íntimo e honesto, seja no formato mais documental, por entrevistas, inclusive, ou ainda através de personagens ficticiais; por meio de algumas de suas falas e monólogos, percebe-se, tanto em um tom atmosférico, mas igualmente anunciado ou verbalizado por orações e frases, uma sorte de sensação de não pertencimento, de deslocamento, em uma dimensão física mas também emocionalmente nostálgica. É uma espécie de marca nacional, mesmo; sina lusitana, esta triste, persistente condição saudosa, da falta. Por meio de uma entrevista realizada com Miguel Gomes, na época do lançamento de *Tabu*, e em específico no trecho selecionado abaixo, algumas considerações e desdobramentos são tecidos por ele e podem ajudar, dar pistas, neste início de reflexão sobre, novamente (como em um ponto de retorno, um regresso constante; não estamos sempre de volta aos lugares, paisagens emotivas?), uma cartografia dos sentimentos, uma topografia das emoções.

(...)o cinema tem essa grande qualidade de nos trazer memórias, memórias de coisas que existiram, que tem existido, como se olhando para gente morta, atores mortos, como se vendo filmes feitos no final do século 19 até hoje. Mas, ao mesmo tempo, o cinema nos fornece memórias falsas. Elas são memórias de ficção. Por exemplo, essa África que você vê em *Tabu*, essa África se torna mais verdadeira – essa falsa memória que o cinema nos forneceu – porque eu nunca estive na África antes (da realização do filme). Minha memória da África é *Tarzan*, é *Hatari!*, é *Out of Africa*. Isso é algo que compartilhamos, o cinema é capaz de fazer isso - é capaz de nos fornecer essas memórias de coisas reais e coisas que nunca existiram (Gomes, 2012, p.1, tradução nossa³⁵).

Ao elaborar sobre memória, e desdobrá-la em falsa ou não, ele articula e estabelece um jogo de referências e passado que parecem estar em constante movimentação. É curioso pensar sobre as obras citadas, todas hollywoodianas, e em como seu arcabouço estético e audiovisual

³⁵ No original: (...) cinema has this great quality of providing us with memories, memories of things that existed, that have existed, like looking at dead people, dead actors, seeing films made from the end of the 19th century to today. But at the same time, it provides us with false memories. They are memories of fiction. For instance, this Africa you get to see in *Tabu*, this Africa becomes truer – this false memory cinema provided us – because I was never in Africa before. My memory of Africa is *Tarzan*, it's *Hatari!*, it's *Out of Africa*. This is something we share, cinema is able to do this – it's able to provide us with these memories of real things and things that never existed.

relaciona esses títulos. Haveria, então, um certo distanciamento, proposital ou não, inconsciente ou lúcido, de Gomes, lusitano, com um conceito de cultura, território e história africanos. De fato, não existe um desejo por verossimilhança na construção narrativa e imagética dessa África melancólica e nostálgica que ele acaba por criar em *Tabu*. É interessante refletir sobre o filme como essa projeção da projeção, citação da citação. Talvez para ele, cineasta jovem (na época de estreia da obra ainda ia completar 40 anos), o imaginário africano venha mesmo do cinema europeu, de Hollywood, e essas lembranças e memórias cinematográficas partam de uma idealização estadunidense da realidade, que depois vai ser assimilada e elaborada por ele, não por um viés direto com a história entre seu país e o continente africano, mas permeado por esse filtro outro. É como se Gomes enxergasse esse universo de maneira um pouco míope, etérea, rarefeita, e nesse estado lúdico colocasse essas sensações em prol da narrativa, por meio de signos.

Como o do crocodilo, que acaba por corporificar a melancolia na trama, sendo literalmente descrito como uma criatura “triste e melancólica”. O animal surge em vários momentos da narrativa, e sua condição réptil, escorregadia, úmida e predadora acaba por caracterizá-lo como algo atmosférico, posicionado sempre à espreita daqueles a sua volta. Em consonância com esse clima enevado e taciturno, tem-se o granulado preto e branco da tecitura fotográfica das imagens. Outro símbolo incontornável presente aqui é o do explorador, constantemente amedrontado e ciente de sua posição de fragilidade. A elaboração nostálgica de um império prestes a acabar, em tempos de evidente decadência, surge nessa figura deslocada e incomodada com sua evidente finitude. São arquétipos de uma experiência “selvagem”, simbolicamente inseridos dentro da paisagem memorialística e saudosa dos personagens.



Figura 56 - o curvado e letárgico explorador em *Tabu*.

No desenvolvimento de algumas hipóteses aqui traçadas, é importante destacar a conceituação da ideia de nostalgia (Boym, 2001), e de como uma noção de saudade parece abarcar justamente sensações melancólicas e nostálgicas. O constante devaneio e desejo pelo retorno à casa, ao passado e a uma ideia utópica e imaginada de nação são recorrentes ao longo de todo o filme. Esses símbolos nacionais – aqui concentrados dentro do contexto de Portugal –, para colocar um exemplo da esfera musical, com a onipotência das canções de fado, são a base de uma valorização, enaltecimento e ode aos tempos gloriosos, enriquecidos e prósperos de outrora. É nesta chave que a melancolia pós-colonial (Gilroy, 2006) está completamente imbricada em cada *frame* de *Tabu*. Não apenas na esfera das imagens, mas também na narrativa em si, onde a divisão dramaturgica em dois atos, intitulados “Paraíso Perdido” – condizente ao presente, período contemporâneo – e “Paraíso” – em relação ao passado, justamente –, corrobora e coloca esse momento dos personagens, que quando jovens estiveram em África (não em um país específico, mais uma vez em uma colocação do continente como algo desconhecido, uniforme, distante e homogêneo, posição essa muito adotada e perpetuada por um olhar branco, nesse caso, europeu), com esse lugar e território a compor uma espécie de cenário paradisíaco; Éden. E como na fábula religiosa, quando logo depois são expulsos e se encontram, assim, perdidos. Há essa espécie de presente amaldiçoado, ausente, como um momento no tempo sem esperança ou possibilidades futuras; enquanto o paraíso, esse sim, é dado em um ambiente passado, antigo, a partir da existência e exercício de lembranças, rastros memorialísticos, enaltecidos e catapultados ao campo do utópico, até; e também do idealizado, intocado e maculado.



Figura 57 – cena de *Tabu*.

A primeira parte, *Paraíso Perdido*, se inicia imediatamente após o prólogo acima descrito, onde tem-se a contemporânea Pilar, personagem fundamental na trama, a ver um filme; que não tem seu conteúdo revelado, nos fazendo perguntar se as imagens até então exibidas, a curta história do explorador, não poderiam ser justamente o filme assistido pela personagem naquele exato momento. Nunca há respostas, mas o importante aqui é se sentir à vontade nesse ambiente um tanto quanto movediço. A figura da mulher diante da tela não apenas informa sobre a sua solidão em uma sala de cinema vazia, mas também sugere qualquer coisa como a experiência do público em se ver uma obra cinematográfica, sendo esse produto de uma criação narrativa qualquer, de uma fabulação inerente a essa arte; a espectralidade em questão. Nesse diálogo próspero com a metalinguagem, Gomes já dá o tom e a cadência de sua obra ao nos revelar um prólogo narrado em ritmo de conto, onde o poder da palavra ao relatar a história se mostra como a verdadeira capacidade desses personagens de conviverem entre si, não apenas como agentes de uma sociedade e de um contexto, mas de uma história, de um passado.

Pilar é uma figura narrativa no filme que parece ligar todos os outros personagens; é o centro da trama, une as pessoas, serve como suporte, sustenta os outros, mas parece não ser muito feliz quando tem que se sustentar ela própria. Não resiste ao choro quando assiste ao filme, e parece estar sempre diante de um abismo, que pode engoli-la a qualquer momento. Aparece ter medo de qualquer coisa, e parece simbolizar o povo português contemporâneo. A câmera está quase sempre muito próxima de seu rosto, e de suas costas, como se em um desejo de nos mostrar o mundo pelos seus olhos. A sempre atenção com os vizinhos, suas saídas com um pretendente que ela rejeita sem hesitações e a participação em um protesto tecem o dia a dia dessa mulher com algum passado desconhecido, mas se entende que difícil, por deixá-la em uma situação de isolamento e dor. Na primeira parte da história é a sua visão dos fatos que é determinante para a trama. Apenas no quase final da primeira parte, quando surge o velho Ventura – mas ainda com seu chapéu da época da juventude, dos dantes tempos dourados na cabeça – é que a transição é feita, e tem-se uma reviravolta quase que completa no rumo da trajetória da ação. É uma espécie de heroína melodramática contemporânea, onde o seu conflito interno não está relacionado à família ou um amor, mas sim a uma solidão nostálgica e melancólica recorrentes.



Figura 58 - névoas e neblinas constantes em *Tabu*.

Já no segundo (ou terceiro, se considerarmos o prólogo como uma dessas partes) momento do filme, intitulado Paraíso, somos transportados para a juventude de Aurora enquanto proprietária e residente do fictício monte Tabu. A perspectiva dessa história é narrada por Ventura, que já aparece (envelhecido, naturalmente) no final do “capítulo” anterior, com a morte de Aurora, que em seu leito, no hospital, confia a Pilar o endereço dele e pede para a vizinha procurar o seu amor de antigamente. A partir da chegada de Ventura, nos é contada, então, a trama relacionada ao Paraíso.

Propomos, assim, que esta obra cinematográfica possui uma paisagem memorialística, em alguns momentos fantasmagórica, ao se constituir de tantos e variados sentimentos. Este ambiente imaginado e esta coleção paisagística de espaços funcionam como assombrações melancólicas e nostálgicas. A tristeza e a saudade são localizadas geograficamente, também (Bowring, 2016). A dimensão emotiva e sensorial (Bruno, 2002) faz parte da jornada dos (anti)heróis ao longo do filme. Dessa forma, Miguel Gomes parece mesmo querer recriar o seu *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) português. Memórias falsas, como diz ele, embaladas por um inconsciente coletivo repleto de recordações de um passado não tão distante. Lembranças carregadas por um crocodilo e um explorador, aterrorizados pela melancolia, saudade e nostalgia de um paraíso que nunca será completamente perdido, não em suas memórias.

5.1 Répteis existenciais: uma nostalgia e melancolia das coisas

“Sob a chuva e sol escaldante, uma melancólica criatura percorre há longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras, nem canibais, parecem atemorizar o intrépido explorador”, diz a primeira frase surgida no filme, a partir de uma narração em *off* registrada pela voz do próprio diretor. Nesse início, através de algo que se assemelharia a um prólogo, uma pequena narrativa a respeito do “intrépido explorador”, citado acima, dá o tom do que virá adiante. Essa pequena e prévia trama funciona quase como uma história isolada do resto, como se fosse um curta-metragem, que vai estabelecer uma ambientação e atmosfera para o resto da história. Ao som de uma peça de piano suave, a quase fábula é narrada ao falar do explorador e de uma maldição lhe colocada pelo fantasma de sua mulher; e ela antecipa em previsão fulminante a respeito do coração do sujeito, que não terá salvação. Não há como escapar do sentimento, e por mais que corras e lutes, teu destino o perseguirá. Sendo assim, ele acaba por aceitar a morte, pois já percebe que daquilo não conseguirá se libertar. É uma espécie de fábula a respeito desse homem colonizador em terras africanas, e de como sua presença no lugar, tida por ele como deslocada e sem propósito, vai, por fim, terminar de forma trágica, com o seu derradeiro suicídio. Essa característica melancólica, assim, é colocada, logo na primeira cena, como um traço marcador de uma atmosfera sensorial e nebulosa que vai perpassar toda a duração da obra. O caso de amor malsucedido entre a mulher fantasma e esse explorador também sinaliza e antecipa um desfecho não tão promissor para o casal central de protagonistas, Aurora e Ventura.

“A melancolia é elusiva. Escorregando e deslizando entre campos amplamente díspares, é comum achar debates sobre a definição da melancolia em jornais psiquiátricos, assim como em jornais de literatura, arte, design e filosofia” (Bowring, 2016, p.12, tradução nossa³⁶). Esse elemento deslizante e escorregadio também vai dialogar com outra categoria e dimensão existentes em *Tabu*, e de alguma forma, em toda a obra de Gomes; o caráter nostálgico, sendo ele igualmente amplo e encontrado nas mais diversas áreas e instâncias; como a da psicologia, do universo artístico e cultural, como um todo. Agrega ao aprofundamento da discussão trazer e constatar duas visões de mundo, não completamente distintas entre si, mas com suas especificidades, na abordagem de duas autoras sobre o tema.

³⁶ No original: Melancholy is elusive. Slipping and sliding between widely disparate fields, it is as common to find a debate over the definition of melancholy in a psychiatric journal as it is in a journal of literature, art, design or philosophy.

Uma imagem cinematográfica de nostalgia é uma dupla exposição, ou uma sobreposição de duas imagens – de casa e de fora, de longe, do distante; de passado e presente; de sonho e de vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a uma única imagem, ela quebra o quadro ou queima a superfície (Boym, 2007, p.7, tradução nossa³⁷).

Ainda no campo da duplicidade, Svetlana Boym vai acabar por conceituar e categorizar dois tipos de leitura nostálgica das coisas e dos acontecimentos, bem diferentes um do outro. Haveria, assim, uma nostalgia restauradora, em busca de uma repetição engessada do passado, conservadora, que estaria associada aos movimentos de nacionalismo e fundamentalismo religiosos recentes, por exemplo, ansiosos por um retorno a um ideal perfeito de origem, quando exaltam um tempo e época anteriores, muitas vezes pelo viés da guerra, do controle, das ditaduras, em uma frequência desejosa de ordem, de enrijecimento, sempre em uma empáfia e certeza de carregarem a verdade absoluta e segurarem a continuidade e tradição dos costumes. Como existiria, também, um outro tipo de nostalgia, a reflexiva, sendo o oposto da restauradora, no sentido de não ser rígida, e não querer recriar o presente de acordo com o passado, ao imaginar temporalidades diversas (Boym, 2001). Essa demarcação entre as duas vertentes da nostalgia é importante pois evita generalizações a respeito da palavra. Em *Tabu*, a presença e atmosfera pertencentes ao filme dialogam, então, com a nostalgia reflexiva, e não a restauradora. Sendo assim, há uma sorte de desconforto nos personagens com o desenrolar dos acontecimentos em torno de suas rotinas e escolhas, onde o anseio por uma viagem e deambulações por outros tempos é o caminho possível, naquele instante. “O nostálgico prefere não mudar o presente para que ele fique igual ao passado, mas se perder nesse passado como em um sonho – no limite, nunca mais voltar” (Barbosa, 2013, p.11).

A nostalgia restauradora não se pensa como nostalgia, mas como verdade e tradição. A nostalgia reflexiva habita nas ambivalências do anseio e pertencimento humanos e não se furta às contradições da modernidade. A nostalgia restauradora protege a verdade absoluta, enquanto a nostalgia reflexiva a põe em dúvida" (Boym, 2007, p.13, tradução nossa³⁸).

³⁷ No original: A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, of past and present, of dream and everyday life. In the moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.

³⁸ No original: Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Selective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while selective nostalgia calls it into doubt.

No que diz respeito ao significado do termo, Boym destaca a origem grega da palavra, onde a primeira metade desta, *nostos*, quer dizer “retorno para casa” e a outra parte, *algos*, tem a ver com saudade (Boym, 2007). Já Linda Hutcheon diverge na segunda parte; o *algos* da palavra, para ela, significa dor (Hutcheon, 2000). Entre dor e saudade, o desejo de voltar para casa continua a fazer daqueles ansiosos por um retorno; seja este de qual ordem for, geográfica, amorosa, divina. A sensação de sofrimento e perda parece resistir, como um luto. Ambas as autoras vão fazer um panorama cronológico sobre as primeiras aparições do termo, tendo acontecido no século 17.

Foi cunhado em 1688 por um estudante suíço de 19 anos, Johannes Hofer, em sua dissertação médica como uma maneira sofisticada (ou talvez pedante) de falar sobre um tipo literalmente letal de *homesickness*, (doença por estar longe, saudade) severa de mercenários suíços longe de sua casa montanhosa (Hutcheon, 2000, p.19, tradução nossa³⁹).

Acometida pelos que a sua voltam insistem em diagnosticar como alguma espécie de moléstia, a personagem Aurora (na cena abaixo), em conversa com sua vizinha e confidente, Pílar, narra uma situação de sonho experienciado por ela, contado em um tom fantástico e excessivo, parecendo relatar, assim, um episódio completamente imaginário, quando fala em animais, macacos e crocodilos. Logo depois, vai se constatar que os relatos de Aurora, na verdade, não eram “disparates”, mas sim peças de um quebra-cabeça resultante de um quadro, imagem, acontecimento do passado; realmente ocorrido em sua juventude. Por ser considerada senil e doente, passa a ser desacreditada com frequência; e a provável confusão mental pela qual atravessa é a todo instante posicionada juntamente aos sonhos relatados por ela. Coloca-se, então, a partir da dúvida, a desconfiança do que se é dito, entre as possibilidades de imaginação, invenção da mente; talvez de uma memória enfraquecida, ou ainda de acontecimentos, de fato, experienciados por ela própria, mas pelo viés do sonho. É um jogo proposital recorrente na obra de Miguel Gomes, seja em uma produção como *Tabu*, mais “narrativamente clássica”, sem muitas aparições ou intervenções evidentes do cineasta, tanto no seu manejo cinematográfico, ou maneirismos, como na sua própria presença, de corpo físico – apesar de emprestar a voz ao narrador do prólogo no início do filme –, ou nos seus experimentos mais radicais e misturados, como *A Cara Que Mereces*, *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*. Esse não encadeamento lógico e cronológico, sequencial, entre

³⁹ No original: It was coined in 1688 by a 19-year old Swiss student, Johannes Hofer, in his medical dissertation as a sophisticated (or perhaps pedantic) way to talk about a literally lethal kind of severe homesickness (of Swiss mercenaries far from their mountainous home).

os fatos dramaturgicos e as cenas; o apreço por uma não definição ou pela junção de vários gêneros cinematográficos e uma capacidade inventiva de embaralhar os acontecimentos narrativos e imagéticos em sua obra coloca todo esse conjunto de elementos em uma espécie de delírio sonhador; ou em busca por uma memória das coisas, mas consciente e desejoso em, justamente, não extrair delas uma precisão da sua forma e de seu conteúdo.

Outro destaque desse momento, entre Aurora e Pilar, acontece em termos de posicionamento de câmera e a centralidade que a personagem de Aurora ocupa no quadro, já que se trata de sua primeira aparição na história. Em diálogo coerente com a fotografia da primeira parte, tem-se aqui uma cena inteiramente filmada nesse suave movimento de rotação, onde a câmera acompanha as duas personagens sentadas, mas com o ambiente ao seu redor a mexer-se, desfocadamente, de forma borrada; mas em uma movimentação muito lenta, com a câmera parada e na maior parte do tempo concentrada no rosto dessa senhora. Mais uma vez é reforçada a ideia de uma escolha estética, dentro dessa primeira parte, por algo funcional, direto e lavado. Os *close-ups*, os deslizos de câmera sutis e o enquadramento mais rígido de várias cenas denota esse estado de realidade mais presente, por querer se falar da Lisboa atual, estática e parada, mas não totalmente.



Figuras 59, 60, 61 e 62 - Aurora e seus sonhos reais.

Como em uma foto preto e branco, o uso em 35mm da fotografia na primeira parte atinge mais diretamente os anseios da narrativa em falar e situar aqueles personagens dentro de um cotidiano limpo e claro na cidade de Lisboa contemporânea. A escolha pelo preto e branco sempre intriga e faz redobrar a atenção, pois, usualmente não é assim mais tão utilizada, e sempre que é colocada como opção nos faz pensar e interpretar os motivos pelo qual se decidiu por esse tipo de fotografia. A técnica do P&B, quando bem trabalhada, vai além das suas duas cores primárias, e consegue alcançar uma série de outras tonalidades e nuances, onde o cinza e o desbotado podem sobressair diante do teor binário das cores.

Com várias passagens pelo filme em que o movimento de câmera produz significado e agrega valor ao que está a se contar, Gomes e seu habitual companheiro fotógrafo, Rui Poças, em rica parceira, travam aqui uma diferenciação de aspecto da imagem que também é dividida em duas partes; e se na primeira delas tem-se uma tonalidade mais marcada, e mais atuante no preto e branco, na segunda, com uso dos 16mm, percebe-se uma inclinação maior para o granulado, o cinza, o sujo. Essa mesma fotografia estampa o fantasioso prólogo de abertura, sendo então retomado depois para se contar as memórias de Ventura na sua África preto e branca. Por se tratar de um retalho de lembranças do aventureiro para com a tentativa de recordação de momentos tão importantes em sua romântica saga com Aurora, tem-se assim, no âmbito fotográfico, uma maior liberdade nos movimentos de câmera. Pela sua característica escorregadia de ser, a memória funciona justamente no esforço em se relembrar fatos, principalmente aqui, já há muitos anos vividos. Nesse exercício é impossível não se construir, imaginar ou até criar determinados acontecimentos. Muito se fala a respeito do sentimento de nostalgia, de valorização do passado como tempo sempre melhor que o presente justamente por este atalho escolhido por nós ao tentar relembrar e reorganizar esse quebra-cabeça de informações experienciadas. E logicamente que dentro dessa busca e processo o ato de apagar certos desconfortos e enaltecer determinados triunfos é natural e faz parte do trabalho nostálgico de se conceber uma lembrança. Temos, então, dentro da narração do velho Ventura uma Aurora não apenas bela, mas extraordinariamente bela, enquadrada de maneira graciosa e precisa. Este olho trêmulo, que enxerga esse passado dos dois, remete a uma câmera conscientemente livre, que percorre e mergulha nas situações de maneira mais solta, como se tentasse realmente captar, se fosse possível, a fagulha de recordação de um velho repleto de nostalgia no peito.



Figuras 63 e 64 - a primeira imagem, em 35mm, com tratamento mais lavado, referente ao Paraíso Perdido; e a segunda, em 16mm, da parte dois, Paraíso.⁴⁰

Esse encantamento sonhador que a obra imprime, tanto por meio de sua trama e construção de personagens, mas igualmente na escolha fotográfica ao enquadrar e tratar suas imagens, a coloca dentro de um aspecto não-realista de abordagem. É uma ficcionalização desses acontecimentos factuais e históricos, e sem um apreço ou apego por representatividades verossímeis e literais. Nesse aspecto, percebe-se, novamente, uma proximidade do cinema de

⁴⁰ A percepção pode ficar um pouco comprometida, na diferenciação dos dois formatos, por razões de qualidade da cópia e arquivo disponibilizados para a pesquisa e a captação da imagem e seu tamanho no momento do armazenamento, mas, de fato, há uma diferença, fotográfica, proposital, em ambos os momentos do filme, tendo o próprio Gomes atestado tal intenção.

Miguel Gomes com a ideia de artifício, como em seus filmes mais musicais, mas também aqui, sendo igualmente a música importante na construção de uma atmosfera fílmica particular. André Bazin, ao falar do cineasta italiano Roberto Rossellini, e, conseqüentemente, do neorealismo, decreta essa função social, digamos, imputada compulsoriamente ao cinema, e escolhe o melodrama, gênero que se relaciona e dialoga com *Tabu*, como exemplo antagônico ao caráter da representação que seria tida como ideal, ou seja, verossímil, no fazer cinematográfico.

Infelizmente, os demônios do melodrama, aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir por completo, ganham aqui e ali a partida, introduzindo então uma necessidade dramática com efeitos rigorosamente previsíveis. Mas essa é uma outra história. O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida (Bazin, 2018, p.260).

Como na entrevista citada mais acima, no começo do capítulo, quando fala de suas influências e referências audiovisuais ao realizar seus filmes, Miguel Gomes deixa bastante evidente essa sua não preocupação com uma correspondência crível entre os acontecimentos narrados em suas histórias e uma recriação exata de eventos do passado. Nesse hipotético fosso entre real e ficcional, há uma certa localização dessa abordagem no espectro do *entre-lugar*; não há uma recusa ao real, e sim uma outra forma de enxergá-lo. Para Lúcia Nagib, em uma leitura bastante crítica e não muito entusiasta a respeito de *Tabu*, a abordagem do filme por este viés não-realista o associaria a algo anti-realista, mas que na verdade atinge um caráter “médio-realista”, que ficaria no meio do caminho, pois, para ela, Gomes usa tanta referência a outras obras que a sua fabulação a respeito desses eventos é sempre entrecortada, mediada e amparada pela presença constante dessas citações e incorporações diversas (Nagib, 2017). Essas menções e alusões a outras obras e artistas cristaliza uma noção cinéfila da parte de Gomes, ao trazer toda uma bagagem memorialística de sua trajetória como realizador, mas não apenas, pois ele também, como é sabido, foi crítico de cinema por muitos anos.

O melhor exemplo de como a cinefilia confere ao filme um realismo médio é a utilização da já obsoleta bitola de 35mm para a Parte I, ambientada no atual Portugal, e a arcaica 16mm para o prólogo e o flashback africano na Parte II, procedimento que afasta a visualidade do filme da virtualidade digital e o coloca de volta à materialidade háptica do meio. Na mesma linha, a defesa do uso em preto e branco tem sido uma peça de resistência dos cinéfilos, particularmente proeminente durante a nostalgia

pós-moderna dos anos 1980 pelo filme noir de Hollywood (Nagib, 2017, p.3, tradução nossa⁴¹).

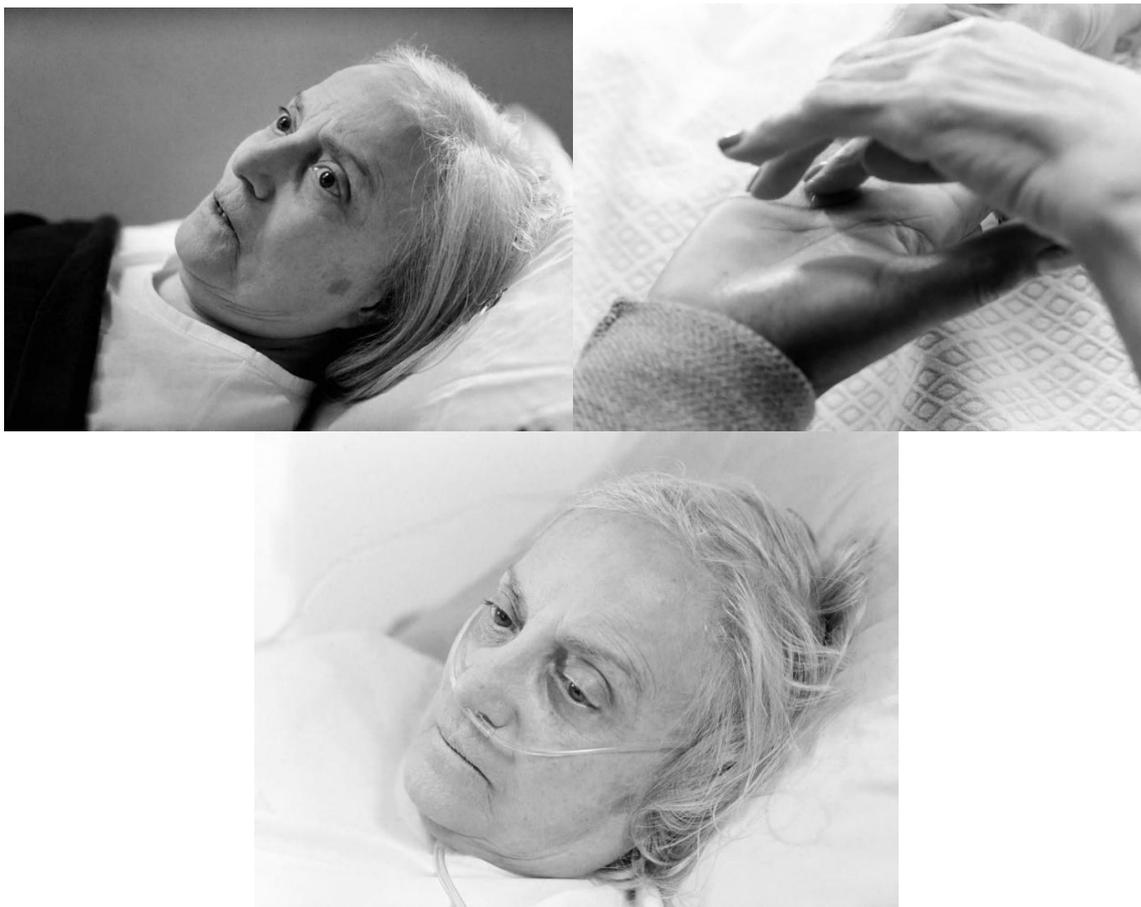
Esse receio de Gomes em “mergulhar” totalmente em uma ou outra seara, o localizando em uma espécie de encruzilhada entre o real e o ficcional, parece, em algum nível, conciliar-se com os aspectos melancólicos e nostálgicos de sua realização artística, sendo esses termos representantes de uma inconformidade impronunciável, sentimentos os dois desconfortantes. Por meio de sua fotografia e montagem, *Tabu* acaba aludindo em algum grau a essa possibilidade sensorial de perceber as imagens. Ao citar Laura Marks e seus estudos sobre uma tatilidade outra, a partir de uma epistemologia háptica, Sally Faulkner descreve uma cena em específico que contém toda essa materialidade pela presença latente do preto e branco.

Esta cena em especial, filmada em 35mm, desdobra-se em close-ups intensos da mão de Santa, do rosto agora mudo de Aurora nos momentos antes de sua morte e do rosto de Santa, com lágrimas nos olhos, e emprega poderosamente os recursos táteis do cinema para atrair nossos própria experiência incorporada do toque e aprofundar as maneiras como a cena nos toca emocionalmente (Faulkner, p.359, 2012, tradução nossa⁴²).

Devaneando diante da morte, Aurora insiste em lembrar e rememorar acontecimentos de seu passado. Nesta cena, em especial, a luminosidade bruxuleante direcionada ao seu rosto o revela, amargamente, repleto de uma expressividade assombrosa, delirante. A finitude que se avizinha acontece, na verdade, como um rito para que se possa adentrar a outra metade da história, que surge logo em seguida, quando vai mostrar a juventude romântica e apaixonada entre a personagem e seu amado de então, com nome sugestivo, chamado Ventura. A materialidade dos *frames* dessa sequência remete, também, ao cinema de Murnau, uma referência declarada de Gomes, com esse aspecto fotográfico impuro, instável, como forma de demonstrar, visualmente, essa atmosfera fantasmagórica e melancólica da saudade, da nostalgia.

⁴¹ No original: The best illustration of how cinephilia endows the film with medium realism is the use of the already obsolete 35mm gauge for Part I, set in present-day Portugal, and the archaic 16mm for the prologue and the African flashback in Part II, a procedure that drives the film’s visuals away from digital virtuality and back to the haptic materiality of the medium. Along the same lines, the defence of the black and white stock has long been a cinephile’s *pièce de résistance*, particularly prominent during the 1980s postmodern nostalgia for Hollywood film noir.

⁴² No original: This summoning scene, shot on 35mm, and deploying intense close-ups of Santa’s hand, of Aurora’s now mute face in the moments before her death, and of Santa’s face as tears well in her eyes, powerfully deploys cinema’s haptic resources to appeal to our own embodied experience of touch, and deepen the ways the scene touches us emotionally.



Figuras 65, 66 e 67 - Nesta sequência, Aurora volta a falar dos animais selvagens de seus sonhos. São assombrações recorrentes trazidas por ela, em uma espécie de pedido de ajuda, de socorro.

Uma outra aproximação cabível de ser feita a partir de *Tabu*, ainda nesse viés háptico, é a sua inclinação, a partir do cinema de gênero, em vários momentos e segmentos do filme, da estética e narrativa do melodrama; por meio de alguns tropos e símbolos desse tipo de produção. A teoria de Linda Williams, como foi colocada, também, no capítulo anterior, quando trata da corporalidade e do seu excesso em alguns gêneros, em especial o horror e o melodrama, sendo esses sintetizados e potencializados por provocar reações com um apelo maior para o tátil, por meio de fluídos corporais, nesse caso, respectivamente, o sangue e a lágrima. Lacrimejantes e emocionadas são, como principais heroínas do melodrama, as mulheres; e aqui não é diferente, em uma trama onde seus rostos e olhos cheios d'água preenchem os *frames*, os quadros e as imagens por diversas ocasiões, em acontecimentos importantes e centrais da história.

Gêneros e ciclos cinematográficos são específicos para locais e até meios de transporte e, por sua vez, mudam a maneira como remapeamos esses locais. A estrada

de ferro e a paisagem aberta geravam e moldavam o espaço exterior ocidental, definiam o domínio da ficção científica, o carro determinava o road movie e a casa delimitava a fronteira do melodrama - uma fronteira que não era facilmente ultrapassada (Bruno, 2002, p. 35, tradução nossa⁴³).

Teríamos aqui uma espécie de filme de viagem melodramático, cujo espaço interno, da casa, é menos explorado, com as mulheres a transitarem por espacialidades externas, mas não menos aprisionadas, de certa maneira, em uma espécie de caos emocional que as persegue, perturba e faz sofrer. Nessa busca por outros sentidos possíveis, como o tato e o cheiro, responsáveis por uma relação direta com a memória, é interessante encontrar em *Tabu* essa sensorialidade, principalmente pela proposital fotografia granulada da segunda metade do filme. São imagens que estão constantemente remetendo a uma fabulação, um desejo, uma forma alternativa de narrar os fatos.

O espaço cinematográfico se move não apenas através do tempo e espaço ou desenvolvimento narrativo, mas através do espaço interno. O filme se move e, fundamentalmente, nos “move”, com sua capacidade de representar afetos e, por sua vez, afetar (Bruno, 2002, p. 23, tradução nossa⁴⁴).

Esse movimento constante das emoções acaba colocando essa ideia do deslocamento em um paralelo interessante em relação ao trânsito traçado a partir de vivências como a da nostalgia e melancolia. São negociações ininterruptas que, ao lidar com temporalidades diversas, acabam por promover esse fluxo de sentimentos e sensações. Há uma estratégia melancólica e nostálgica em encarar essa linha temporal dividida, supostamente, entre passado e presente, tendo ainda em seu conjunto um prólogo aparentemente deslocado, em suspensão. “Os românticos buscavam ‘sinais memoriais’ e correspondências entre sua paisagem interior e a forma do mundo. Eles traçaram uma geografia afetiva da terra natal que muitas vezes espelhava a paisagem melancólica de suas próprias psiques” (Boym, 2001, p.39, tradução nossa⁴⁵).

⁴³ No original: Filmic genres and cycles are specific to sites and even to means of transportation, and, in turn, they change the way we remap those sites. The railroad and the open landscape generated and shaped the western, outer space defined the domain of science fiction, the car determined the road movie, and the house delimited the border of melodrama—a border not readily trespassed.

⁴⁴ No original: Cinematic space moves not only through time and space or narrative development but through inner space. Film moves, and fundamentally “moves” us, with its ability to render affects and, in turn, to affect.

⁴⁵ No original: The romantics looked for “memorative signs” and correspondences between their inner landscape and the shape of the world. They charted an affective geography of the native land that often mirrored the melancholic landscape of their own psyches.

Ambos os termos, tanto melancolia, quanto nostalgia, foram e são muito analisados por um viés da psicologia⁴⁶, a partir dessa identificação com uma certa patologização do indivíduo. Assim, teriam em comum esse passado caracterizável e rotulável no campo médico e biológico.

A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas (Freud, 2014, p.29).

Como a nostalgia, que parece oscilar entre conceitos e possibilidades, também a melancolia acaba por se manifestar nas mais diversas situações. “A melancolia está encoberta por uma nuvem de incertezas” (Peres, 2014, p.61). Incerto, mas acometido por sofrimento, como o nostálgico, o melancólico está em constante insatisfação com algo; ou, como colocado mais acima, inseguro diante de um possível sentimento de perda. No campo da psicanálise, a partir do curto, mas não menos profundo, *Luto e Melancolia*, publicação de Sigmund Freud sobre o tema, essa associação da perda é estabelecida, na ordem mais objetiva, como que encarnada na figura de uma pessoa, a partir do enlutado em sofrimento por alguém especial, de sua valia e entorno, ou seja, na sua relação com a morte. Morre-se um pouco a cada dia e instante. “A consideração conjunta de melancolia e luto parece justificada pelo quadro geral desses dois estados. As influências vitais que os ocasionam também coincidem, sempre que podemos discerni-las” (Freud, 2014, p.29).

Em relação a melancolia, Agamben acaba por destrinchar suas particularidades por uma sucessão de acometimentos caracterizáveis dessa “moléstia”, como inveja, tristeza, avidez e malvadeza. Também ainda fala sobre os sintomas físicos propensos aos enfermos com a doença melancólica, tais como enegrecimento da pele, do sangue e da urina, prisão de ventre, enrijecimento do pulso, ardência do estômago, flatulência; e mais os sonhos macabros (estaria a personagem de Aurora, como trazido acima, acometida de tal enfermidade? O estado senil e de devaneios da personagem também harmonizam e fazem sentido junto a uma melancolia persistente de sua existência) a demência, a lepra, a epilepsia, e a mania suicida. E continua ao dizer que há uma propensão natural do melancólico ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo (Agamben, 2012). A contemplação é uma sensação que acaba tendo muito a ver com essa espécie de tempo suspenso do ser melancólico; também do nostálgico. Há uma

⁴⁶ Ambas as autoras Svetlana Boym (2001) e Linda Hutcheon (2000), como também Jackie Bowring (2016) atestam esta prevalência dos estudos de nostalgia e melancolia pelo campo médico-psicológico. Junta-se a elas os escritos seminais de Sigmund Freud, com o seu emblemático texto *Luto e Melancolia* – referenciado nesta dissertação –, tecendo este panorama psicossocial dos termos.

espécie de interrupção perante as demandas sociais e pessoais todas. “A melancolia recebeu, por aqueles que a estudam, e também pelos que a sofrem, várias denominações: sol negro, demônio do meio-dia, sombras sem fim, trevas, certeza infeliz, acédia, apatia, tédio etc.” (Peres, 2014, p.69).

A melancolia é ao mesmo tempo complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental, ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, até pausas para sua beleza pungente (Bowring, 2016, p. 3, tradução nossa⁴⁷).

“Um crocodilo triste, melancólico, acompanhado por uma dama de outros tempos, inseparável par, que um misterioso pacto uniu e que a morte não pode quebrar” diz o narrador, ao longo do prólogo, em tom de tragédia. “A figura do réptil é, assim, transversal à duração do filme – da mesma forma como pode ser considerada transversal ao próprio Tempo, posto que essa forma de vida, cuja origem remonta a mais de 200 milhões de anos, chega aos dias atuais” (Da Silva, 2015, p.32).



Figura 68 - o animal como símbolo de uma memória que atravessa o tempo.

A personagem de Aurora, na primeira parte, sendo ela uma idosa, apresenta características de demência que a colocam mais ainda nesta perspectiva interrompida, a funcionar em outra frequência temporal. Esse “misterioso pacto”, citado acima, parece ter

⁴⁷ No original: Melancholy is at once complex and contradictory. For some it is an emotion, for others a mental illness, or even a mood, a disposition, an affect, an effect. Melancholy’s extensive history ranges across everything from cures for something considered a disease, to paeans to its poignant beauty.

enfeitado toda a existência de Aurora, ela mesma presa em uma melancólica atmosfera, em uma nostalgia reflexiva, desejosa de um outro lugar, e não exatamente a reprodução de um passado romantizado e idealizado.

A melancolia tem dois pólos distintos, o científico e o poético. A ciência abarca esforços para definir objetivamente a melancolia, para identificar seus sintomas psicológicos e fisiológicos e classificá-la. Categorizar a melancolia foi uma preocupação no desenvolvimento da medicina na antiguidade, e voltou a ser uma preocupação nos diagnósticos psiquiátricos mais contemporâneos (Bowring, 2016, p.13, tradução nossa⁴⁸).

Também a nostalgia é repetidamente trazida para essa espécie de dualidade de campos, sendo interpretada e esmiuçada pelo viés tanto científico, quanto lírico, digamos assim, da ordem dos sonhos. Mas, como contextualiza Boym, a palavra nostalgia foi cunhada dentro do campo da medicina, por um médico suíço, Johannes Hofer, no século 17. Sendo assim, e ao contrário do que se pensa, a nostalgia estaria originalmente relacionada ao espaço médico, e não poético ou político (Boym, 2001). Dessa forma, novamente, destacamos a aproximação das duas entidades aqui analisadas, e de como a gênese de cada uma delas tem diversas coisas em comum. Mas são distintas, e para a autora, “diferentemente da melancolia, que se limita aos planos da consciência individual, a nostalgia diz respeito à relação entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre memória pessoal e coletiva” (Boym, 2001, p.19, tradução nossa⁴⁹). Talvez, e a dúvida é justamente pela complexidade em determinar categoricamente os dois termos, a nostalgia esteja mais dentro de uma sensação emotiva, na ordem da memória, enquanto a melancolia seja algo relacionado a uma questão psicológica, médica, da sorte das neurodivergências, por exemplo. Mas não há consensos gerais, e ambas as palavras navegam nessa espécie de, como falamos anteriormente, *entre-lugar*, que pode ser chamada de um *entre-lugar* da saudade. “Eu percebi que a nostalgia vai além da psicologia individual. À primeira vista, a nostalgia é um anseio por um lugar, mas na verdade é um anseio

⁴⁸ No original: Melancholy has two distinct poles, the scientific and the poetic. The scientific embraces efforts to define melancholy objectively, to pinpoint its psychological and physiological symptoms and classify it. Categorising melancholy was a preoccupation in the development of medicine in ancient times, and has become again a concern in more contemporary psychiatric diagnoses.

⁴⁹ No original: Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory.

por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, dos ritmos lentos de nossos sonhos” (Boym, 2001, p.17, tradução nossa⁵⁰).

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, {3} que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (Freud, 2014, p.30).

O melancólico perde o interesse pelo mundo externo, o nostálgico pela recentidade, pelo presente do mundo em que vive. parecem formas de escapar, de reivindicar uma outra temporalidade, universo, mundo, existência.

5.2 Saudade do que não vivemos: melancolia pós-colonial

O caráter coletivo da nostalgia, então, seria mais proeminente, enquanto a melancolia ficaria estrita ao estado do individual. Mas, como já enfatizamos demasiadamente, há uma área turva, cinzenta, quase como enevoada, entre as duas entidades. Para complexificar um pouco, é interessante trazer o modo como Paul Gilroy vai estudar a melancolia, e a forma em que ele acaba a associando a um momento de situação pós-colonialista na Europa; sendo ele britânico, o seu olhar acaba voltado para as questões do Reino Unido, mas suas análises são cabíveis em qualquer parâmetro quando analisamos essas nações com histórico imperialista e colonizador, como é o caso de Portugal. O autor vai tecer suas observações por um viés, segundo ele próprio, não narcisista e nem freudiano, ou seja, fora do aspecto individualizante; mas sim uma aproximação a partir do sentimento de perda, de luto, em um âmbito coletivo, de um povo, que ao perder importância e relevância no espectro global tende a adentrar em uma espécie de “ressaca” melancólica e de crise identitária (Gilroy, 2006). “A memória longínqua de uma pátria eterna mas perdida e não sabemos se é passado ou futuro onde a perdemos” (Andresen, 1998, p.31).

Nesse sentido, e tomando a interpretação em relação a melancolia a partir de Gilroy, pode-se pensar sobre o explorador melancólico em *Tabu*, não na esfera individual, mas sim

⁵⁰ No original: I realized that nostalgia goes beyond individual psychology. At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time--the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams.

coletiva. Ele, na verdade, representaria o legado colonizador português, na esteira de um então império em decadência. Dessa forma, diferentemente do que aponta Boym, quando fala sobre a nostalgia ser mais dada ao coletivo e menos ao individual, no filme de Gomes, em certo nível, o oposto se concretizaria; onde temos os personagens agindo em um estado nostálgico, e o país e a assombração da colonização atuando na esfera do coletivo, da nação, por meio da melancolia pós-colonial. E por mais que o horror da colonização não seja endereçado de forma literal e evidente ao longo da trama, a sua presença está lá, tanto na parte um, na contemporaneidade, como na parte dois, passada em África e no período colonial.

Em particular, o completo desrespeito à relação causa-efeito e ao realismo narrativo na forma como esses contos são contados remove deles qualquer aparência de veracidade. E, no entanto, esta fantasia falsa provoca uma sensação de mau presságio, de uma verdade sinistra à espreita no subsolo, cuja forma e conteúdo permanecem desconhecidos, mas cuja realidade histórica é inequívoca: a violência do colonialismo português na África (Nagib, 2017, p.2, tradução nossa⁵¹).

A forma como Nagib coloca a questão do não-realismo e da escolha narrativa pela chave da fábula e fantasia parece dar a entender uma espécie de fuga completa de Gomes em abordar esses temas. Talvez não haja uma debandada do diretor ao tentar encarar e enfrentar a história de violência de seu país, mas sim, como o próprio título do filme expõe, a instauração de um tabu entre ele e o tema; conseqüentemente, entre a herança colonial portuguesa e a nação. “Mas é acima de tudo nossa sina como seres de memória o que se faz sensível em *Tabu*: a mesma que, buscando obsessivamente a realidade de um passado inabordável, não tem como encontrar esse tempo senão materializando seus desejos de imaginação” (Da Silva, 2015, p.35). A presença da memória é fundamental para se pensar o lugar da nostalgia e melancolia, justamente nessa travessia por meio de um imaginário, de um (in)consciente coletivo.

Nesse sentido, podemos pensar nessa articulação insistente da nostalgia como a projeção do passado para frente, como um paradoxo espaço temporal que condensa passado e futuro, memória e desejo, nostalgia e utopia. Ou seja, a nostalgia se configura como uma temporalidade ambígua, como uma dimensão paralela da memória, como uma instância alternativa dos arquivos (Prysthon, 2013, p. 30).

Essa dinâmica da nostalgia como uma espécie de máquina do tempo, podendo transitar e viajar por diferentes épocas, sensações e emoções faz se impor, pelo viés poético da

⁵¹ No original: In particular, the complete disregard to causeeffect relationship and narrative realism in the way these tales are told removes from them any semblance of veracity. And yet this phoney fantasy elicits a sense of foreboding, of an ominous truth lurking underground, whose form and content remain unknown, but whose historical reality is unequivocal: the violence of Portuguese colonialism in Africa.

concepção da palavra, a indiscutível presença da música como um possível símbolo e artefato nostálgicos. Mais especificamente a canção, por conseguir reunir a esfera do relato, da letra, juntamente com alguma espécie de sonoridade. A extraordinária capacidade da música em fazer o ouvinte viajar com e por ela é uma força que pode ser usada tanto em um alcance nostálgico restaurador, ou seja, mais conservador, quanto o seu oposto, o reflexivo. “A explosão da nostalgia tanto reforçou como desafiou uma concepção emergente de um patriotismo e espírito nacionais” (Boym, 2001, p.30, tradução nossa⁵²). Assim, a figura do hino nacional, podendo muito facilmente escorregar e ser abraçado e adotado por um nacionalismo conservador e perigoso, é uma possibilidade fantasmagórica, aterrorizante.

A comoção pela música também pode alçar um estilo ou segmento sonoro em símbolos de um país, e nação. No caso português, a onipresença do fado e do seu caráter nostálgico, por meio das letras das canções, faz a palavra saudade adquirir esta espécie de ícone lusitano. Boym, ao trazer em sua pesquisa palavras estrangeiras que orbitariam ao redor do conceito de nostalgia, diz: “portugueses e brasileiros têm a sua *saudade*, uma dor terna, alegre e erótica, não tão melodramática como a sua contraparte eslava, mas não menos profunda e assombrosa” (Boym, 2001, p.40, tradução nossa⁵³). Curioso pensar, assim, que juntamente com a nostalgia e a melancolia, a saudade também é um termo catalizador desse certo desconforto com o presente. “A saudade, considerada um misto de nostalgia e esperança, funcionaria como estímulo para a criação de uma outra Pátria, que ressuscitaria do obscurantismo e que restabeleceria a glória no país” (Lamas, 2003, p.2). Como naquele poema de Casimiro de Abreu: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!”. Casimiro de Abreu, em um ápice romântico muito desenvolvido no seu exílio em Portugal, aborda e assume uma nostalgia tão agressiva que chega a ser obsessiva. O seu distanciamento com a terra natal o coloca na condição de saudosista incurável. O paraíso é o passado, pois o presente está perdido, já não existe mais qualquer coisa como aquilo. Através do poema do jovem brasileiro afixado acima pode-se estabelecer uma tentativa de aproximação no que o poeta fala com a figura de Aurora, enclausurada na mente de Ventura. Ela não poderia ser mais idealizada, romantizada e produto de uma memória nostálgica do passado. A aurora da vida de ambos foi o paraíso na qual a segunda parte trata de se autointitular. A jovem Aurora está em uma espécie de exílio na África, e longe de sua

⁵² No original: The outburst of nostalgia both enforced and challenged the emerging conception of patriotism and national spirit.

⁵³ No original: The Portuguese and Brazilians have their *saudade*, a tender sorrow, breezy and erotic, not as melodramatic as its Slavic counterpart, yet no less profound and haunting.

origem. Não parece infeliz com isso, mas não deixa de ser uma estrangeira naquele lugar. Envolta e vestida em luz, ela representa um passado cordial, feliz e iluminado. O amanhecer, e a luz do sol, também podem figurar como analogia para falar da juventude e de como ela representa a melhor fase no ciclo da vida de uma pessoa. Toca, assim, a questão da valorização de um mundo desesperado por ser jovem e feliz, sempre.

Essa espécie de retorno do recalcado, de um *comeback* luso, servindo a pujança e riqueza de outros tempos, tem tudo a ver com o pessimismo melancólico do qual Agamben especificou mais acima. Os personagens de *Tabu*, principalmente os brancos e europeus, parecem todos carregar uma sorte de tristeza, de melancolia e de culpa, tanto no nível pessoal, quanto histórico.

O trauma multifacetado – econômico e cultural, bem como político e psicológico – envolvido na aceitação da perda do império seria, portanto, agravado por vários choques adicionais. Entre eles estão as dolorosas obrigações de trabalhar com os detalhes sombrios da história imperial e colonial e transformar a culpa paralisante em uma vergonha mais produtiva, que seria propícia à construção de uma nacionalidade multicultural que não é mais fóbica sobre a perspectiva de exposição ao estranho e ao outro, o estrangeiro (Gilroy, 2006, p.99).

A dimensão traumática de uma perda pode disseminar uma série de comportamentos desviantes, que neguem a ausência do objeto ou “paraíso” perdidos. A expulsão desse idílico e romantizado lugar faz o nostálgico e melancólico ressignificarem a todo momento essa nova temporalidade possível. “O nostálgico nunca é um nativo, mas sim um ser deslocado que gravita entre o local e o universal” (Boym, 2001, p.39, tradução nossa⁵⁴). A melancolia dos personagens de *Tabu* parece gravitar em torno dessa ideia do perder, sendo esse sentimento manifestado por meio de uma pessoa, coisa, ou algo mais abstrato, como colocado abaixo, na sensação de não mais pertencimento, e de um mundo – ou país – que se esvai diante dos olhos e coração.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos

⁵⁴ No original: The nostalgic is never a native but a displaced person who mediates between the local and the universal.

que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo” (Freud, 2014, p.29).

A melancolia de Aurora ou de Ventura acabam por se localizar, prioritariamente, no âmbito do pessoal, quando sentem falta daquilo que perderam enquanto amantes e jovens. Já a perda e distanciamento de um lugar de origem, país ou nação, elementos constituintes de uma certa formação identitária do indivíduo, vai acometer principalmente os nostálgicos e a saudade de casa sentida por eles. Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, essa dimensão do migrante, afastado de sua convivência nativa, perpassa toda a formação narrativa e imagética do filme, em que os relatos dos entrevistados, a ficcionalização de alguns desses sentimentos, o deslocamento pelas cidades e a trilha sonora a amalgamar e ritmar a cadência de todas essas características coadunam e levam a se criar uma sensação saudosa, melancólica e de nostalgia extremamente profundas e emblemáticas, como em uma formação atmosférica a pairar diante e sobre as emoções e sentimentos dessas pessoas, personagens desgarrados, em trânsito.



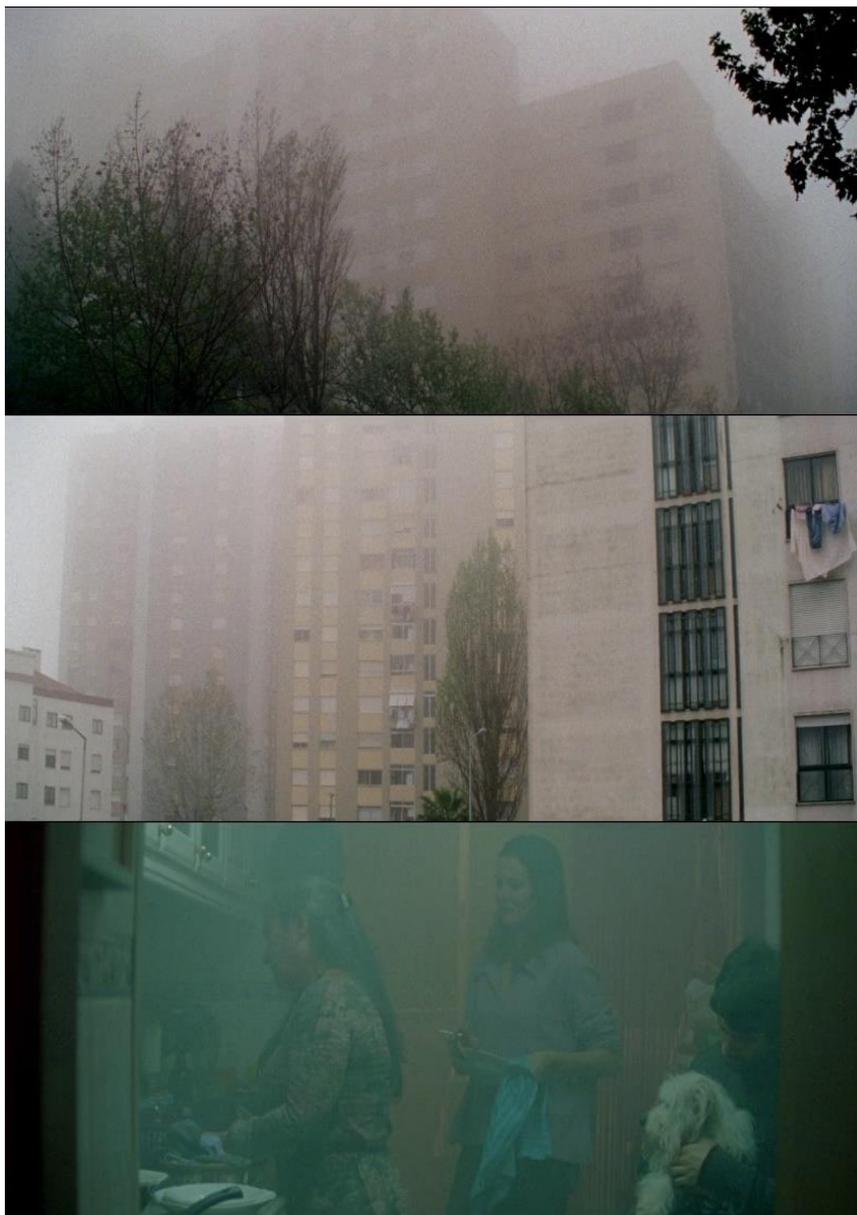
Figuras 69 e 70 - jornal de Arganil, uma das regiões visitadas por Gomes em *Aquele Querido Mês de Agosto*.

O dono de um pequeno período jornalístico em Arganil, no interior de Portugal, relata, brevemente, o contexto e a história de surgimento do empreendimento familiar. “Este jornal foi fundado pelo meu avô materno. Eugénio Moreira, em 1901, a 1 de janeiro de 1901. O jornal começa por veicular as notícias da região.” Primeiramente com notícias apenas locais, logo vai se transformar em algo mais além da cobertura jornalística da cidade, atingindo outros propósitos. “E essa notícia da região fez com que o jornal, especialmente para aqueles que partiram para Moçambique, Angola, Brasil, e depois para Alemanha e França, no que diz respeito à emigração, essas pessoas comessem a chamar ao jornal de carta da família.” Ele

cita várias ex-colônias do então império português, nesse apontamento a respeito dessas nacionalidades e da presença de seus integrantes na sociedade e cultura portuguesas. “O jornal era considerado como uma carta de família porque trazia notícias de quem estava doente, de quem era aniversário, quem havia se casado, quem havia se mudado”, finaliza, ao endereçar a condição de “carta de família” do jornal, que passa a concentrar essas informações, emotivas, a respeito desses viajantes.

Outro momento a partir de um olhar deslocado, de um corpo habitado em terra estrangeira, acontece em *As Mil e Uma Noites*, na terceira parte do filme, *O Encantado*, no segmento *Floresta Quente*, quando uma mulher de origem chinesa relata acontecimentos pessoais durante a sua estadia em Portugal, em especial o seu encontro com um homem português casado. Após seu curto relacionamento amoroso com o indivíduo, a personagem experiencia uma série de episódios degradantes, envolvidos em racismo, xenofobia e misoginia. O relato da jovem migrante é vocalizado todo em mandarim, com algumas poucas frases em português. Ela ainda cita a sua relação com uma mulher nobre e de riqueza abundante, que viveu em Macau por um longo período. O fatídico desfecho dessa história é a sua deportação, após ficar sem trabalho e documentos no país.

Em *Os Donos de Dixie*, presente na parte dois, *O Desolado*, também encontraremos personagens de várias outras nacionalidades, todos moradores de um conjunto habitacional na periferia de Lisboa. São brasileiros, indianos, cabo-verdianos e moçambicanos, o que demonstra a posição desses migrantes naquele lugar, ao ocuparem as regiões mais afastadas da capital portuguesa; um retrato encontrado em todos os grandes centros europeus, onde os estrangeiros oriundos de países então colonizados por estas um dia metrópoles tentam agora habitar esse espaço tão ainda opressor. Gomes filme esse cotidiano lisboeta, nessa trama urbana – uma das poucas nesse cenário, com a maior parte de seu cinema ambientado na área rural –, a partir do cotidiano dessas pessoas, e as suas vivências em seus apartamentos minúsculos, em edificações fotografadas e registradas em meio a uma, muitas vezes constante, neblina climática, a pairar por entre essas construções. É uma abordagem panorâmica referente a uma espécie de torre de babel, com línguas, etnias e culturas diversas, vivendo coletivamente.



Figuras 71, 72 e 73 - atmosferas fantasmáticas *em As Mil e Uma Noites*.

Há esse registro, então, de uma presença contemporânea desses povos, de uma materialidade desse passado colonial por meio dos corpos estrangeiros, também esses em reelaboração dessa condição de outrora, em uma construção de saudade e distanciamento compulsório, muitas vezes, com os seus respectivos países de origem. O Dixie do título se trata de um cachorro perdido, encontrado nas redondezas, que passa a conviver com os moradores dos edifícios, indo parar de casa em casa. Por meio do animal, e de seu livre trânsito pelas escadas e apartamentos dos prédios, Gomes acaba adentrando esses espaços, e ao fazê-lo vai tecendo esses pequenos fragmentos de rotina, peças de um quebra-cabeça, em uma montagem

e elaboração e amplitude maiores dessa realidade da migração na contemporaneidade portuguesa.

Seja pela fumaça de um cigarro, ou da comida a cozinhar, ou ainda de um pequeno foco de incêndio, ou mesmo da névoa causada pelo frio, essas presenças nebulosas em meio aos apartamentos conferem uma espécie de materialidade atmosférica responsável por um embaçamento da situação, da cena, da vida. *O papagaio do apartamento 14 D, As crianças do apartamento 10 A e o buraco na parede para o 10B, O armário no 13A, A evacuação no 8 F, As raparigas brasileiras do 14 B,* são alguns dos recortes a partir da variedade de nacionalidades e moradores do conjunto habitacional, uma espécie de microcosmo, síntese de uma constituição da sociedade portuguesa da atualidade.



Figuras 74, 75 e 76 - Crônicas contemporâneas de saudade e viagem. Novas histórias em terras estrangeiras. Respectivamente: *O papagaio do apartamento 14 D*; *As raparigas brasileiras do 14 B* e *O Armário no 13 A*.

Como um crocodilo rastejante, em atravessamentos por tempos distintos, seja em uma África ficcional do século passado, ou em subúrbio periférico na Lisboa contemporânea, a atmosfera, muitas vezes física, flutuante, invasora desses ambientes, acaba por se presentificar, em uma materialidade etérea, como reminiscências de uma nostalgia melancólica da saudade. Há essa percepção, intuitiva muitas vezes, da constância e permanência dessa tristeza diante das coisas, uma resistência triste, perpetuada por essa construção imagética e fílmica através da narratividade dos acontecimentos. No calafrio arrepiante que põe os pelos da nuca em choque de eletricidade por se estar em um novo lugar, pela primeira vez, mas estranhamente familiar e próximo. Essa sensação só insiste em acometer os melancólicos da vez. Ou forçados, ou por contra própria, os viajantes acabam por sentir, em menor ou maior grau, saudades de casa.

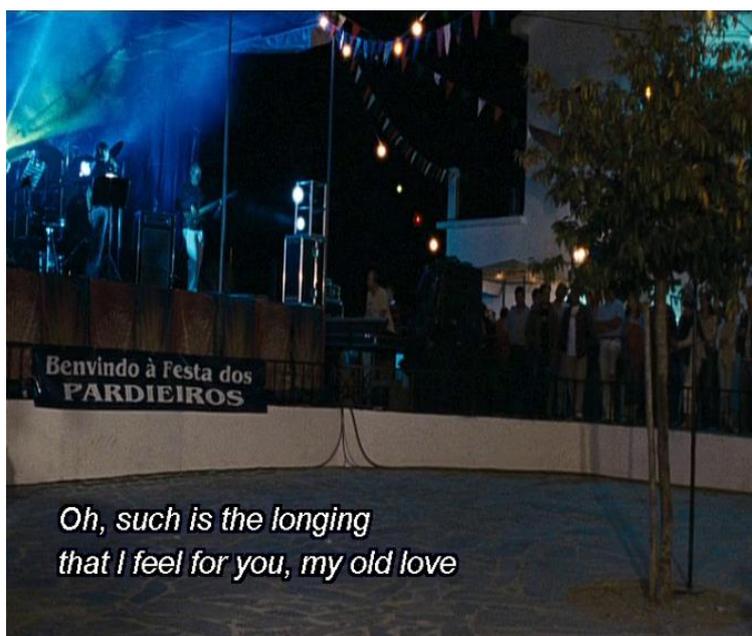


Figura 77 - Cena de *Aquele Querido Mês de Agosto*.⁵⁵

⁵⁵ Legenda: Oh, such is the longing that I feel for you, my old love.
Tradução: Ah, tanta é a saudade que eu sinto por você, meu velho amor.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pertencente a uma espécie de metodologia panorâmica acerca da obra de Miguel Gomes, esta dissertação reitera a todo o instante esse viés de sobrevoo por cima das coisas, inclusive do objeto de estudo e corpus aqui colocados, inseridos dentro de um núcleo ou cerne orbitados por várias outras questões, temáticas e atravessamentos exteriores, pode-se dizer assim, ao conjunto filmográfico realizado por esse cineasta “defendido”, acolhido, aprofundado e acarinhado neste texto. A escolha metodológica adotada por esta pesquisa parte do princípio da intuição, da atmosfera e dos sentimentos para a elaboração e construção de um trabalho acadêmico que não pode nem deve ser encerrado com a proximidade da finitude de suas páginas; tanto da parte do pesquisador, em seu interesse de seguir com investigações próximas ou que envolvam vários tópicos deste texto, mas também do leitor, que, espera-se, seja instigado o suficiente ao longo dessas palavras para seguir, ele próprio, com a apreciação da obra de Miguel Gomes, a partir de todas as temáticas, percepções, intuições, análises, e considerações levantadas aqui, mas estas em sintonia com a obra, e a capacidade subjetiva dessa em incitar e promover novos debates e olhares, constantemente.

Aprecio e respeito em demasia o exercício, ritual ou prática da reflexão e ponderação a partir de ciclos, fases e momentos específicos, de vida, de trabalho, de alguma atividade, por esse caminho da revisão, da retomada, do balanço; e, no caso mais específico desse labutar científico, a ideia e presença da própria releitura, reescrita – tão essencial – e do recomeço, de alguma forma. Chegar nesse ponto de uma viagem almejada, planejada, desejada, mas não menos misteriosa, surpreendente e aberta a possibilidades, faz toda essa movimentação panorâmica de pairar e flunar sobre o percurso até aqui trilhado uma experiência muito intensa, complexa e desafiadora.

Como em uma espécie de diário, e em sintonia e vontade proposital de adotar a mesma estrutura e “brincadeira” que Gomes, em seu mais recente filme, *Diários de Otsoga*, pensar a respeito da trajetória como um todo, de trás para frente, nos faz lembrar do tempo percorrido, de fato, e de todos os dias – e noites, praticamente mil e uma (lá se vão já quase três anos nessa empreitada) – imersos e mergulhados nesse universo particular, criativo e especial constituído por meio da obra cinematográfica aqui abordada e contemplada. Refazer os passos, recalcular a rota, de alguma maneira, a partir de 2023, e em retrospecto, faz o coração pulsar mais emocionado. Tatear, ouvir, sentir e olhar por cima dos ombros, para trás, acaba por materializar essa enorme dimensão do itinerário atravessado, e do lugar alcançado, hoje. Mas se estamos

aqui, se retornamos à casa, se completamos a viagem, só o fizemos, e tudo só foi possível, por causa da experiência da jornada, e das memórias, lembranças e acontecimentos trazidos na bagagem, na emoção. Como fala Simões, um dos sete anões gomesinianos, em *A Cara Que Mereces*, o interessante é o processo, o meio. Mas, claro, nessa espécie de reta fina, o descanso, mesmo que temporário, é bem-vindo, e necessário, para recarregar as baterias, repensar o vivenciado e organizar a próxima aventura. Munidos de um mapa pessoal, podemos abri-lo por meio de nosso merecido repouso, e identificar os lugares visitados, as topografias destacadas, as regiões de emoção e lágrimas experienciadas, e sendo assim, podemos vislumbrar uma imagem ainda maior, um atlas dos sentimentos, uma paisagem da emoção, um interior lusitano em festa, alegria e música, uma descoberta íntima e emotiva.

Sobre recalculando rotas, é interessante perceber as mudanças ocorridas ao longo desses quase três anos – se contarmos o período de elaboração do projeto para seleção, chega-se nesse número –, com a adição e retirada de alguns temas, a valorização e aprofundamento de determinadas áreas, anteriormente menos importantes, e o que de fato resistiu ao tempo e continuou na pesquisa; e aquilo deixado ao longo do caminho. Penso que nada ficou realmente abandonado, diga-se assim, mas percebo a chegada de novas abordagens. A grande temática, principal, talvez, sempre tenha sido a do deslocamento, das viagens, e, conseqüentemente, paisagens. Foi por esse viés que tudo começou, a partir da realização da disciplina de estágio de docência – das, na época mestradas, Larissa Veloso e Juliana Soares –, chamada Cinema de Viagem; presente na grade do curso e graduação de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. A disciplina teve orientação de Ângela Prysthon, e contou com uma ementa e aporte bibliográfico acerca desse campo viajante, mas em uma aproximação mais ampla, com envolvimento de discussões a respeito das cidades, do gênero cinematográfico, e desses corpos, transeuntes, passageiros, des/reterritorializados (Brandão, 2012), em uma aproximação cartográfica, em mapeamentos dessas produções fílmicas, dentro desse escopo. Foi o que me trouxe de volta à universidade, depois de alguns – cinco anos – afastado. A colaboração das leituras, discussões, sessões de cinema, debates e trocas com as estudantes-professoras, com Ângela, contribuiu imensamente para a formação do esqueleto da pesquisa. Sinto que muito dessa presença inicial continuou e persistiu, e está, de alguma forma, ainda aqui.

Mas, evidentemente, como um processo aberto, vivo, disposto e desejoso por mudanças, melhorias; e em uma aceitação das coisas que experienciei ao longo do trajeto, a pesquisa agregou algumas coisas, certas demandas; capturou interesses surgidos no desenrolar dos meses no Mestrado, principalmente a partir das disciplinas cursadas, na convivência –

mesmo que na maioria das vezes de forma virtual e remota – com colegas de turma. Nessa trilha de novidades se destaca, sem dúvidas, a maravilhosa aparição, surgida, principal e felizmente, na idealização da disciplina do meu estágio de docência, esboçado a seis mãos, juntamente com Bruna Guido – também orientanda de Ângela, da minha turma de 2021 – e a própria Ângela, na criação da disciplina, intitulada Cinema e Artifício. Sendo assim, o campo do artificial entrou completamente na pesquisa, inclusive com um capítulo próprio, pois na preparação para as aulas, com as leituras dos textos, a apreciação dos filmes, e a discussão com os alunos, percebeu-se cada vez mais a ligação do cinema de Miguel Gomes com essa vertente do artifício, a partir de uma antinaturalidade, de um anacronismo das coisas, de uma criação fora do registro realista de alguns dos cinemas produzidos atualmente.

Eu sempre quis ter a experiência de fazer o estágio de docência em dupla, por vários motivos, sendo, talvez, o principal deles originado por um certo temor de inaugurar em sala de aula, como docente, sozinho. Mas, também, por ser ter sido algo encorajado pela própria Ângela, em relatos seus de boas lembranças do formato em experiências anteriores com egressos; algo, justamente, comprovado por mim, quando voltei ao campus da UFPE para realizar a eletiva Cinema de Viagem, como apontado mais acima, ministrada por uma dupla de orientandas-alunas-professoras. Ou seja, a minha lembrança e memória excelentes da experiência com Larissa e Juliana, nessa espécie de reencontro com a academia, a universidade, e uma percepção instantânea de como eu sentia falta daquele ambiente, espaço; todos esses elementos me levaram a querer repetir essa vivência, mas agora do outro lado, de frente para os alunos, como docente. Então, o encontro com Bruna foi natural, e muito tranquilo, equilibrado, honesto; com a ajuda e presença mútua entre nós estabelecida, ambos extremamente dedicados e comprometidos com aquele momento e oportunidade. Quando eu pensava na disciplina, caso fosse ofertá-la sozinho, imaginava muito algo que envolvesse o cinema português e lusitano, ou até uma opção em torno apenas de Gomes; mas, quando veio a necessidade de elaborar e pensar em uma via comum, eu e Bruna – que pesquisa cinema *queer*, cor néon e cinema contemporâneo brasileiro –, encontramos no artifício a área de interesse entre os dois.

Outro encontro valoroso e de muita contribuição para o resultado final da dissertação aconteceu com o professor Laécio Ricardo, e sua disciplina Estudos Sobre o Contemporâneo, pois foi a partir das leituras propostas em sala de aula e no diálogo sempre franco, aberto e afetuoso com o professor que se deu a percepção, já existente, mas aqui aprofundada e sedimentada, em relação à obra de Gomes, como, inescapavelmente, atual e contemporânea; um realizador em constante trato com os temas ao seu redor; e discordando de suas palavras,

citadas mais acima, quando ele fala na incapacidade própria de se fazer um filme militante e fantasioso ao mesmo tempo, chegamos a conclusão que, de fato, Gomes faz as duas coisas, da sua particular maneira; e quem não o faz? Sabemos que todo realizar artístico é político, mas nesse caso a política e as discussões sobre o contemporâneo estão entranhadas em seus filmes, esses verdadeiros objetos culturais, portais para o entendimento da sociedade portuguesa por um viés do artificial, do fantástico. Através da disciplina de Laécio também fui incentivado e, de certa forma, desafiado, a criar uma abordagem com o objeto mais pessoal e ensaística; é nesse momento que surge os relatos do capítulo de abertura, que a princípio titubeei em considerar incluir no texto final, por inúmeras razões, mas, por caminhos misteriosos, acabou se fazendo insistente na sua presença dentro da dissertação e acho que é de uma contribuição, para o trabalho como um todo, de extrema importância e afetividade.

Como um ser nostálgico que sou e me orgulho de ser, o capítulo final parece agregar esse sentimento constante de carregar a tristeza das pequenas coisas. De certa forma, o primeiro e último capítulos – com aquele a abrir a espécie de correspondência íntima, diário emotivo do viajante, enquanto este parece, justamente, falar de coisas parecidas, mas pelo viés da melancolia e nostalgia, como reproduções, aproximações ou desdobramentos, percepções da saudade – acabam por se complementar de uma maneira cíclica. Talvez sejam os momentos mais lusitanos da dissertação, e a saudade que sempre vou sentir (mesmo tendo estado lá por uma temporada considerável e voltando depois algumas vezes) de Lisboa, e de quem fui naquela primeira vez em seu território; tendo a ver com a viagem introspectiva realizada no meu quarto durante a pandemia, como também reverberação na forma como organizo, metodológica e estruturalmente a escrita deste trabalho; e dialoga com a maneira de trazer os conceitos e os desdobramentos todos a partir e com eles através dos filmes e de Gomes.

Sendo assim, em uma análise mais direcionada e um balanço a respeito das hipóteses levantadas e colocadas ao longo da pesquisa, é válido considerar e pontuar algumas potenciais elucubrações, ou quase-conclusões. Realmente, a contemporaneidade trazida, por meio de debates tidos como “urgentes”, através de alguns dos temas pincelados no primeiro capítulo, faz de Miguel Gomes um ser pensante de seu tempo e de sua cultura, inserido em um contexto de realidade e demandas específicas de seu país, Portugal. A proposta de se colocar como personagem, pelo formato do ensaio, nesse início de dissertação, faz pensar sobre como se constrói a minha identificação pessoal com os filmes de Gomes e esse objeto de pesquisa escolhido por mim. Como falei anteriormente, de fato, não há uma relação apaixonada, nesse lugar da memória afetiva, ou de uma obra que trate, toque, aborde, referencie e abrace temas, elementos, características, particularidades e objetos culturais, em especial fílmicos,

pertencentes ao meu arcabouço íntimo e emotivo; do meu gosto pessoal. Ou seja, não consigo, em uma leitura mais superficial e rápida, estabelecer conexões diretas com o cinema de Gomes, no campo e âmbito do emotivo. O cinema dele é povoado, assombrado e materializado por pessoas, corpos e experiências de vida muito distantes da minha (ainda que eu tenha vivido e experienciado, mesmo que por uma fração de tempo e visão estrangeira, dessa mesma nação lusitana). Há um país entre nós, e nossa ligação, mais imediata, sem dúvidas, acontece e se dá por meio da cultura portuguesa. É por causa desse território que chego até ele. Mas, evidentemente, acredito em relações entre filmes e pessoas, artefatos de arte e cultura, que consigam estabelecer conexões por outros meios. Talvez, na discussão da atualidade, essa busca por uma projeção exata e literal da sua condição e vivência pessoal e própria nas coisas, obras de arte, relacionamentos amorosos, pareça um caminho óbvio a se tomar. Acho que a minha admiração e identificação, nesse caráter mais imediato da palavra, com a filmografia de Gomes se dá pelo tipo de cinema feito por ele; é uma ligação surgida por essa observação e entendimento de uma obra audiovisual dissonante, epistemologicamente distinta. Mas, posso afirmar, depois de toda a jornada, que me sinto, agora, mais envolvido e apaixonado pelo meu objeto de pesquisa; em uma sensação misteriosa de saudade e alívio, pelo término alcançado.

Já o segundo capítulo, quando se coloca essa obra viajante juntamente com os estudos sobre paisagem e um “primeiro cinema”, demonstra uma, sim, intrínseca relação entre essas duas esferas; Gomes cria imagens “tradicionalmente” relacionadas a um conjunto, imaginário, teórico, artístico, filosófico, poético de espaços de natureza, ao colocar suas narrativas nesses lugares longínquos, afastados, primordiais, inalterados, em algum nível, não totalmente contaminados; é uma busca pela gênese das coisas que o interessa, como a identidade de uma nação, a sua própria, de seu povo. A maior parte de seus filmes é um registro desses espaços, bucólicos, naturais. Como era de se esperar, após a pandemia e a realização de uma película a respeito do confinamento, da casa e do enclausurar das emoções, em alguma medida, o seu próximo projeto segue o caminho oposto, e vai em busca da grandiosidade do mundo exterior, da magnitude da natureza, da beleza das paisagens. Chama-se “Selvajaria”, é uma adaptação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou seja, o diretor continuará suas andanças por territórios e regiões paisagísticas, de natureza, bucólicas, longe da cidade. Também vai seguir adaptando livros e textos famosos e emblemáticos (Raup, 2022). Trata-se, mais uma vez, de uma adaptação literária, exercício constante na trajetória do cineasta, que já realizou algumas transposições entre literatura e cinema anteriormente, com *A Cara que Mereces* e *As Mil e Uma Noites* (e, de alguma forma, não tão explícita, *Diários de Otosga*, pela referência presente no mesmo a respeito da obra do escritor italiano Cesare Pavese).

O terceiro capítulo suscita a real, para usar uma palavra muito recorrente ao longo dele, inclinação de Gomes diante de um universo fantasioso das coisas. E é por meio da visualidade construída em seus filmes, pela imagética contida neles, que se pode estabelecer e aproximar a sua obra a um cinema de gênero, e de artifícios narrativos, estéticos e técnicos, mesmo, completamente relacionáveis e identificáveis nessa miscelânea estilística, provocada e elaborada pelos gêneros cinematográficos. É aqui que se percebe o Gomes cinéfilo e das referências, citações e das contaminações possíveis e instigantes de seu cinema. Tamanho foi o afeto e a dedicação por esse capítulo que pretendo continuar os estudos a respeito do artifício em próximas paragens e aventuras, sendo uma delas, a mais eminente e propícia a acontecer, por meio do Doutorado, provavelmente a se iniciar ano que vem.

Se o capítulo anterior é muito sobre a forma, a plasticidade e a referencialidade das citações, aglomerações e junções inusitadas, o quarto e último vai abordar a questão mais emotiva, diga-se assim; por isso considero o primeiro e último capítulos aproximados, como pertencentes a uma mesma atmosfera, apesar de distintos em suas manifestações estruturais e metodológicas, inclusive, com o primeiro ensaístico e o último mais teórico e normativo. Aqui parece habitar o âmago do cinema de Gomes, e, conseqüentemente, de toda uma cultura lusitana; de fato, existe uma atmosfera melancólica, saudosa e nostálgica em seu cinema, pode-se concluir.

Como as paisagens que me encantam, em uma sorte de transe topófilo, topofílico, penso a respeito das imagens artificiais, de como me dragam para o interior de suas afetações, excessos e maneirismos. Pareço-me, realmente, inclinado, embriagado, vertido para esse universo cósmico do artifício; em desejoso afastamento da pequenez mundana da realidade dos dias, da burocracia da vida, dos afazeres tediosos. O cinema sempre foi essa janela por onde me debrucei para adentrar o mundo de lá, como um portal, uma outra dimensão. O que me move, inegavelmente, percebo, é a possibilidade da próxima viagem; da arrumação dos pertences, organização da mala, planejamento das coisas.

Ainda nessa retrospectiva ao contrário, é curioso salientar e pontuar que essa reta final, diga-se assim, esse último destino ou paragem antes do retorno para casa, é escrita e concebida justamente no início do mês de agosto. Este, que é tão emblemático para a filmografia de Miguel Gomes, presente no título de dois de seus filmes, surge nesta “carta” derradeira, intitulada de considerações finais, como período-símbolo e demonstra as interconexões dos acontecimentos, dos fatos, da vida; de ponta-cabeça, ao rebobinar essas memórias, “otsoga”, de fato, sempre será esse mês querido e especial; dos diários, dos portugueses diaspóricos de volta ao território de origem, ao interior das suas infâncias e ao aconchego das festas, feiras,

com perfume de comida, sardinhas na salmoura, do licor de cereja, janjinha, do folclore das celebrações tradicionais lusitanas.

E, apesar de estar a tecer, justamente, algumas finais considerações, gostaria muito de enxergar e perceber essas linhas últimas, desta dissertação, como um início, e não um fim. E para isso, proponho um convite aos – que até aqui chegaram, obviamente, não abandonando a viagem pelo caminho, e fico grato pela insistência no percurso – leitores: continuem a jornada pela própria filmografia de Gomes, ela, certamente, conterà e preencherá ainda mais os vossos corações e almas em comparação a este meu recorte e apanhado teórico-emotivo acerca desse realizador e de seu cinema. Esta dissertação é só um início de caminhada, e a intuição, como possibilidade metodológica, e também norteadora de itinerários, é só a primeira paragem, o fatídico passo inicial, de uma alçada maior. Realmente espero que esta minha pesquisa sirva como contribuição e via para o que importa, de fato: o cinema de Miguel Gomes, e a apreciação e viagem pelos e por seus filmes.



Figura 78 - A Cara Que Mereces. O enfrentamento com o espelho e o tempo.

Finda a viagem, eu me pergunto; e a cara que mereço? Qual aspecto terá? Falta-me coragem, talvez, para enfrentar o espelho; escolho e prefiro o sentir na face dos ventos instáveis pelo locomover em cima das estradas; ou o balançar enjoativo das embarcações navegantes pelos mares todos. No lugar do enfrentamento com o reflexo do meu rosto, fico com as paisagens das andanças, da memória de todas elas dentro de mim. Esta jornada, que começou no mundo das ideias, dentro do quarto, parece ter tomado seu rumo próprio, e saído do confinamento do aparato arquitetônico aconchegante, mas não suficiente, do lar, e foi passear, viajar. Não sei se atinge longínquos destinos, mas o deslocamento há de acontecer. A cara que merecemos não precisa de contornos específicos e feições definidas, bastando nela conter a nostalgia viajante, não a limitadora; a melancolia das coisas e tristezas; e a esmagadora saudade

de tudo e de nada. Seja saudade de uma infância, como em *A Cara Que Mereces*; ou ainda de um país e de suas viagens pelo interior, como *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*; de um amor, horror, da vida toda, em *Tabu* ou de um mundo deslocado de tudo, em tempos pandêmicos, vide os *Diários de Otsoga*.

Cinema foi nomeado após a palavra grega kinema (κίνημα), que conota movimento e emoção. A minha visão do cinema como meio de transporte compreende, assim, o transporte em toda a gama do seu significado, incluindo o tipo de “ser levado” que é um ser levado pela emoção” (Bruno, 2002, p.18, tradução nossa⁵⁶).

Ser levado, ser afetado, é uma condição confortante, ser tomado pelas emoções, é deixar fluir e alagar um corpo, um olho de lágrimas, um coração de paisagens.

⁵⁶ No original: Cinema was named after the Greek word kinema (κίνημα), which connotes both motion and emotion. My view of film as a means of transport thus understands transport in the full range of its meaning, including the sort of carrying which is a carrying away by emotion.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidó, 2000.
- VAREZ, Iván Villarrea. “**A dimensão transnacional do cinema português contemporâneo**”. In: Aniki, v. 3, n. 1, 2016.
- ANDRENSSEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1998.
- BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012.
- _____, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. **Niterói: Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense**, 2007.
- BAPTISTA, Tiago. **A Invenção do Cinema Português**. Tinta-da-china, Lisboa, 2008.
- BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Copola**. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- _____, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BRANDÃO, Alessandra Soares. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, p. 27-27, 2012.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. London: Verso, 2002.
- _____, Giuliana. **Motion and Emotion: Film and Haptic Space**. Revista Eco-P s, 2010, v. 13, n. 2, pp 16-36.

- BOTO, Daniel. **Aquele Querido Mês de Agosto: Análise do filme de Miguel Gomes**. 2009. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- BOWRING, Jackie. **Melancholy and the Landscape**. London/ New York: Routledge, 2016.
- BOYM, Svetlana. **Nostalgia and its discontents**. *The Hedgehog Review*, v. 9, n. 2, p. 7-19, 2007.
- _____, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- COSTA, Rachel. **Arte+ técnica= artifício**. *Revista Eco-Pós*, v. 18, n. 3, p. 27-41, 2015.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.
- CUNHA, Paulo. **Vai e vem – A internacionalização do cinema português**. In: *De Portugal para o mundo. Cinema Português Contemporâneo (2010-2020)*. SP: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2021 (catálogo de mostra de cinema).
- _____, Paulo. “Miguel Gomes, el cinéfilo”. In: FERNÁNDEZ Horacio Muñoz; ÁLVAREZ, Iván Villarrea (Ed.). **Jugar com la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI**. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014, pp. 108-133.
- DA SILVA, Maria Duccini Junqueira. **O passado inabordável e a necessidade de imaginação: Tabu, de Miguel Gomes**. *Revista Novos Olhares*, v.2, n.4, p. 27-36, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 1999.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: Editora N-1 Edições, 2021.
- _____, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DYER, Richard. **Entretenimento e utopia**. *Revista Eco-Pós*, v. 19, n. 3, p. 10-26, 2016.
- _____, Richard. **Pastiche**. New York, NY ad London: Routledge, 2007.
- FALCON, Francisco José Calazans. **O império luso-brasileiro e a questão da dependência inglesa—um estudo de caso: a política mercantilista durante a Época Pombalina, e a sombra do Tratado de Methuen**. *Nova economia*, v. 15, n. 2, p. 11-34, 2005.
- FAULKNER, Sally. **Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes “Tabu (2012)”**. *Bulletin of Spanish Studies*, 92:3, pp. 341-36, 2015.
- FREITAS, NELI KLIX. **Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea**. *Polêm! Ca*, v. 12, n. 2, p. 334-340, 2013.

- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- GILROY, Paul. **Postcolonial Melancholia**. New York: Columbia University Press, 2006.
- GOMES, Miguel. The Pact: Miguel Gomes on Cinema and Tabu. **Filmmaker Magazine**: 26 dec. 2012. Entrevista concedida a Zachary Wigon. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/61331-the-pact-miguel-gomes-on-cinema-and-tabu/> . Acesso em 28 jul.2001.
- GROSGOUEL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI**. Sociedade e Estado, v. 31, p. 25-49, 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Editora Veneta, 2019.
- HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In. SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133.
- HERZOG, Amy. **Dreams of Difference, Songs of the Same: the Musical Moment in Film**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Irony, nostalgia, and the postmodern**. In: Methods for the study of literature as cultural memory. Brill, 2000. p. 189-207.
- LAMAS, Maria Paula. **Reflexões sobre a saudade**. Lisboa: Imprensa José Fernandes, 2003.
- LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond**. Edinburgh University Press, 2005.
- LEFEBVRE, Martin. **On Landscape in Narrative Cinema**. Revue canadienne d'études cinématographiques, v. 20, n. 1, p. 61-78, 2011.
- _____, Martin. LEFEBVRE, Martin (Ed.). **Landscape and film**. Taylor & Francis, 2006.
- LISBOA, Ricardo Vieira. Curtas Vila do Conde 2023: a pose, o baú, a horta, o novelo e a cruz. **À pala de Walsh**, 13 jul.2023. Festivais. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2023/07/curtas-vila-do-conde-2023-a-pose-o-bau-a-horta-o-novelo-e-a-cruz/>.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

_____, Denilson. **Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina.** In: **E-Compós.** 2016.

_____, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios.** Aeroplano Editora, 2002. Rio de Janeiro.

LOPES, Denilson; BEZERRA, Julio. As formas do artifício. **Revista ECO-Pós**, v. 18, n. 3, p. 1-5, 2015.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao redor do meu quarto.** São Paulo: Editora 34, 2021.

MARCONI, Dieison; RAMALHO, Fábio. **Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância.** Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 3, n. 9, p. 154-168, 2020.

MARGULIES, Ivone. **Rites of realism Rites of realism: Essays on corporeal cinema.** Duke University Press, 2003.

MARKENDORF, Marcio. **A viagem e a paisagem dentro-fora no filme de estrada Viajo porque preciso, volto porque te amo, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz.** Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. Vol. 4 (8): 208-212, 2013.

MARKS, Laura Underhill. **The skin of the film: experimental cinema and intercultural experience.** University of Rochester, 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n.94, p. 1-18, 2017.

_____, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade, v. 34, p. 287-324, 2008.

MILLER, Toby (org.). **Film and theory: an anthology.** Oxford: Blackwell, 2000. p. 78-103.

MIRANDA, Mariana Lage. **Arrisque tudo ou nada. Sobre jogo e arte a partir de uma propaganda da Nike.** Revista Eco-Pós, v. 18, n. 3, p. 116-125, 2015.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Film: A Psychological Study.** Nova York. Dover Pub., 1970, capítulos 4,5 e 6.

NAGIB, Lúcia. Colonialism as fantastic realism in Tabu. **Contemporary Portuguese Cinema: Globalizing the Nation**, 2017. Londres: Editora I.B.Tauris, 2017.

PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 38, n. 36, p. 35-53, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro." In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.361-365.

PELLERIN, Agnès. **Materialidade e Desejo de Ficção: A canção em quatro "momentos musicais" do cinema de Miguel Gomes**. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, n. 2, p. 160-186, 2021.

PERES, Urania Tourinho. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

PETERSON, Jennifer Lynn. **Education In The School Of Dreams, Travelogues And And Early Nonfiction Film**. Duke University Press, 2013.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PRYSTHON, Ângela. **As estranhas e selvagens canções de Miguel Gomes**. La Furia Umana, v. 19, p. 1-10, 2014a.

_____, Ângela. **Cinema, cidades e memória**. Cadernos de Estudos Culturais, v.5, n.10, p. 24-42, 2013.

_____, Ângela. **Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo**. Revista Eco-Pós, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015.

_____, Ângela. **Figuras na paisagem: cinema narrativo e topofilia**. A Quarta Parede, n.23, 2014.

_____, Ângela. **Utopias da frivolidade**. Ensaios sobre cultura pop e cinema. Recife: Cesárea, 2014.

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pos-moderno: o neon-realismo**. Editora Sulina, Porto Alegre, 2009.

RAMALHO, Fábio. **O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea**. Revista Eco-Pós, v. 18, n. 3, p. 75-88, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAUP, Jordan. **Miguel Gomes Completes Selvajaria, Set to Direct Grand Tour**. The Film Stage: 06 dec. 2022. Disponível em: <https://thefilmstage.com/miguel-gomes-completes-selvajaria-set-to-direct-grand-tour/>. Acesso em 03 jun.2023.

RFI Português. **Maureen Fazendeiro e Miguel Gomes levantam o véu sobre os "Diários de Otsoga"**. Youtube, 17/07/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SI9ayLE7heM>.

SALES, Michelle. **Como pensar o cinema português hoje?** In: De Portugal para o mundo. Cinema Português Contemporâneo (2010-2020). SP: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2021 (catálogo de mostra de cinema).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin: Errância e sobrevivência numa era de catástrofes.** In: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 7-22, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **As morais da história.** Lisboa: Europa-América (Col. Biblioteca Universitária), s/d, 1991.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente.** São Paulo: Difel, 1980.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)/organização.** Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: Gender, genre, and excess.** Film quarterly, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.