

**TRABALHAR NO CAMPO DA IMAGEM:
A Câmara Como Instrumento de Lavoura Visual**

Sebastião Casanova Dinis

**Trabalho de Projeto de Mestrado
em Estética e Estudos Artísticos**

Setembro de 2023

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

**TRABALHAR NO CAMPO DA IMAGEM: A CÂMARA COMO
INSTRUMENTO DE LAVOURA VISUAL**

Sebastião Casanova Dinis

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos realizado sob a orientação científica dos Professores Pedro Miguel Ferreira Florêncio e Luís Guilherme Jordão de Mendonça

Setembro de 2023

À Té e ao Quim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores Pedro Florêncio e Luís Mendonça por me ensinarem a beber cinema, inspirando a visão crítica e procura cinéfila, assim como pela dedicação e eficiência prestadas no acompanhamento deste projeto.

Agradeço à Luna Gil por se lembrar sempre do seu amigo, ao Carlos França por ter infundido a ópera na minha vivência, e ao Ricardo Fangueiro por todas as conversas estimulantes.

Agradeço à Márcia, ao Paulo, à Sandra Ribeiro e ao Luís Nunes pela confiança e consideração, nesta amizade que guardo com tanta estima.

Por fim, agradeço especialmente, à minha mãe Paula, *fons amoris*, pelo apoio incondicional e generosa atenção, nomeadamente ao longo do percurso desta investigação.

Resumo

Trabalhar no campo da imagem: A câmara como instrumento de lavoura visual é um projeto composto pelo presente texto, no qual se procede a uma reflexão sobre motivos éticos e estéticos no campo da realização cinematográfica, e pela sequência fílmica *Tornada*, que serve de prova de conceito para a versão final de um filme ainda em rodagem. Nesta versão, pretendo demonstrar a construção de uma metodologia teórico-prática assente no conceito de Atlas, procedendo, para tal, a um mapeamento de imagens visuais, verbais, mentais e sonoras, estáticas ou em movimento, recolhidas num percurso deambulatório de construção de futuro filme. Após uma primeira fase de filmagens, o projeto foi sujeito a um hiato, motivado pela inviabilidade de prosseguir a narrativa em torno da interlocutora original, Márcia Ribeiro. Jovem agricultora, Márcia situava-se entre dois mundos: o trabalho no campo e o canto lírico. Já na segunda fase do projeto, motivado pela necessidade de continuar o meu trabalho, as imagens de um lugar tornam-se sintomas de um outro (novo) começo, no qual a minha atividade cinematográfica é justaposta ao quotidiano da família de Márcia.

Palavras Chave:

Constelação Helicoidal — Ímanes Visuais — Lavoura Visual — Paisagem—Método

Abstract

Engaging in the Field of Imagery: The Camera as an Instrument of Visual Farming encompasses this current text, which delves into an examination of ethical and aesthetic considerations within the domain of filmmaking, and the film sequence titled *Tornado*, serving as a proof of concept for an ongoing film project. In this present version, the aim is to elucidate the development of a theoretical-practical method rooted in the concept of Atlas: a comprehensive mapping of images, encompassing various visual, verbal, mental, and auditory elements, whether static or dynamic. These elements are integrated into an exploratory trajectory aimed at shaping an upcoming film. This project experienced an interruption following an initial phase of filming, prompted by the impracticality of advancing the narrative centered around the original protagonist, Márcia Ribeiro. Márcia, a young farmer, straddles two distinct worlds: the realm of agricultural labor and that of lyrical singing. In a subsequent phase, driven by the need to sustain my pursuit, the images of a specific site became symptoms of a new beginning, in which my cinematographic activity was juxtaposed with the experiences of Márcia's family daily life.

Keywords:

Helical Constellation — Visual Magnets — Visual Farming —Landscape —Method

Índice

INTRODUÇÃO	1
1. PRELÚDIO OU O FILME QUE NUNCA FAREI: MOTIVAÇÕES INICIAIS	5
1.1. GLOSSÁRIO DE CONCEITOS: ATLAS DE IMAGENS.....	8
1.2. RELAÇÃO COM A CULTURA POPULAR E ERUDITA	12
1.3. MEMÓRIA DESCRITIVA: ATLAS DE FILMAGEM	15
2. UM NOVO COMEÇO: A FAZENDA.....	19
2.1. O HIATO: SOB O RISCO DO REAL	23
2.2. FREDERICK WISEMAN: FILMAR O ESPAÇO	27
2.2.1. <i>Os rituais</i>	29
2.2.2. <i>Hesitações: As quebras de ritmo do cotidiano</i>	33
2.3. YASUJIRO OZU: ESCUTA E APROXIMAÇÃO	35
2.3.1. <i>Observar Pássaros</i>	41
2.4. GEORGES ROUQUIER: O MÉTODO NA SINFONIA RURAL	44
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

Introdução

No início do ano de 2022, encontrei-me com Márcia Ribeiro, com o pretexto de fazer um filme documental sobre a sua vida. Havia-a conhecido alguns meses antes, por intermédio de uma amiga comum que, a propósito do meu apreço por ópera, me mostrara as audições em vídeo que a primeira filmara para ingressar na licenciatura em canto lírico, no rescaldo da pandemia de COVID-19. Essas filmagens espoletaram em mim um interesse particular.

Ainda sem a conhecer pessoalmente, projetava de Márcia uma imagem surgida dos dois universos, aparentemente distantes, que habitava —a agricultura e a ópera. Foi através desta percepção que me senti aproximar dela, motivado por uma vontade de perceber o que se transmutava entre aqueles dois universos. Assim, este projeto tem origem num diálogo fortuito entre dois indivíduos da mesma idade, em busca de um desejo incerto: Márcia pretendia investir na sua formação musical, dando finalmente prioridade à sua paixão por cantar, que praticava desde os seis anos de idade nos palcos de festas e romarias, com o apoio e entusiasmo unânime da sua família e dos seus conterrâneos; quanto a mim, o meu desejo de fazer um filme documental havia encontrado o sujeito e motivação ideal. Queria acompanhá-la com a câmara, fascinado pelo vazio entre o ponto em que nos encontrávamos e o seu horizonte.

Interessava-me fazer um filme cocriado com Márcia, no qual, independentemente do desfecho da sua carreira académica e musical, ser-me-ia possível desenhar uma constelação deste seu universo dual, recolhendo um arquivo de imagens com o intuito de fazer um retrato a partir do abismo energético entre dois polos opostos. Ambos se afiguravam de uma extraordinária riqueza.

A respeito das suas raízes, era notável a dimensão que a sua imagem adquiria à medida que eu ia entrevistando comerciantes locais e outras pessoas que Márcia me indicava como sendo figuras presentes na sua vida. Todos mencionavam a sua “voz de ouro”, criadora de deleite e emoção, e descreviam-na como uma trabalhadora incansável, portadora de uma alma bondosa e generosa, devota à família. Paulo, o seu

pai, dirige-se todos os dias à lavoura, deixando Márcia e Sandra, sua mãe, na Praça da Fruta¹, onde de manhã comercializam as suas colheitas, antes de irem os três trabalhar no campo. Já a figura da sua avó Teresa, presente em espírito, representa para Márcia toda a força e motivação por detrás do desejo de se tornar cantora. Foi ela que, durante a infância da neta, fazia desaparecer o medo de pisar o palco e de cantar em público.

Por outro lado, compreendi a incursão de Márcia no universo do canto lírico como um evento inusitado e improvável, depois de me explicar que nunca o havia planeado. Até dar início ao processo de ingresso na licenciatura, o canto lírico ou a ópera nunca tinham sido equacionados na sua vida como vias a explorar profissionalmente. Foi somente quando da apresentação da sua futura turma que tomou consciência do curso em que se havia inscrito – tendo, contudo, sobressaído como uma das melhores alunas do mesmo.

Assim, no primeiro capítulo desta memória descritiva, intitulada *Prelúdio ou O Filme que Nunca Farei*, faz-se a contextualização do projeto-filme que compõe/acompanha esta investigação, tendo em conta as minhas motivações iniciais. É analisada a experiência de filmagem, estabelecendo um glossário de conceitos à luz dos termos seminais do *Atlas da Imagem* de Aby Warburg, com enfoque na oposição entre o apolíneo e o dionisíaco. Esta polaridade é, por sua vez, posta em diálogo com a dicotomia entre o sagrado e o profano, e entre o prosaico e o erudito, no cinema de João César Monteiro.

A segunda parte deste projeto, descrita no segundo capítulo da memória, desenvolve-se após um hiato. Concluída a licenciatura, Márcia decide não dar continuidade aos estudos em canto lírico para procurar trabalho noutra área, vivendo um período de inquietação. Este período de disrupção, que se traduziu numa recusa em cantar, e cuja duração dividiu opiniões dentro do seu núcleo familiar, originou uma nova fase na sua vida. Este *Novo Começo* traz para o centro da minha investigação a área de cultivo da família Ribeiro, a saber, a sua Fazenda² em Salir do Porto. Neste espaço, Paulo,

¹ Nome popular da Praça da República onde decorre diariamente o mercado municipal, situado no centro histórico da cidade das Caldas da Rainha.

² No texto, o nome “Fazenda” é nome próprio, visto que pertence a um espaço específico que se torna, a dada altura, um interlocutor do filme-projeto.

Sandra e Márcia permanecem conectados, de forma transversal, pela memória e pelo desempenho das rotinas do cotidiano. Analisado à luz do texto *Sob o Risco do Real*, de Jean-Louis Comolli, este recomeço vem reorganizar a abordagem prática, contribuindo para clarificar o processo de filmagem descrito em *Prelúdio ou O Filme que Nunca Farei* e situando-o como *repérage* para um novo filme.

Perante o abandono – necessário – do roteiro³ inicial, no qual se pretendia acompanhar vertiginosamente a progressiva transformação de Márcia em cantora lírica, decidi também recusar essa proposta. Cingindo-me a filmar os rituais de trabalho no campo agrícola, procurei, à luz de Frederick Wiseman, partir da ideia de filmar como forma de suspender o juízo, como se fizesse uma *Epoché*, “procurando cada vez menos expressar qualquer verdade através da totalidade” das imagens (Florêncio 2019: 175), apropriando a dinâmica do trabalho agrícola à construção da minha metodologia prática, com a câmara. Assim, estabeleço o conceito de *lavoura visual*, definindo-o como cruzamento do campo agrícola com o campo da imagem, dirigido pelo ritmo da lavoura e com um espírito de observação aberto que se vai desenvolvendo ao avançar no processo.

O cinema de Yasujiro Ozu é usado aqui como motor de reflexão, nomeadamente no que diz respeito à representação do ecossistema da família Ribeiro, pela forma como permeia uma análise das tensões de uma família tradicional, os presságios de mudança, o conflito entre velho e novo, e também entre a casa e o trabalho. O gesto condutor deste projeto, de natureza aberta e experimental, adquire maturidade numa relação com o cinema de Georges Rouquier, com enfoque no método utilizado pelo realizador nas obras *Farrebique* (1946) e *Biquefarre* (1983). Já na procura pela compreensão de um meio, através de uma *praxis* deambulatória, propõe-se uma reflexão interna do processo de filmagem. Num caminho acompanhado por textos de Gilles Deleuze, Paul Schrader, Jean-Louis Comolli e Donald Richie em torno da noção de paisagem enquanto visão do tempo, analisa-se a integração do cinema – ou da *câmara* – como *instrumento de lavoura visual* no cosmos da família Ribeiro, numa harmonia que já lá estava, mas

³ O uso do termo “roteiro” destina-se a convocar uma dupla relação com a ideia de “rota”, também em diálogo com o termo “deambulação” aplicado no seguimento do texto, e com o argumento cinematográfico.

seria menos completa sem a sua presença. *Trabalhar no campo da imagem* resulta de uma sobreposição simbiótica do campo da imagem ao campo agrícola, pela prática de uma ação contrária – um “desfazer” – na qual se elabora, através da câmara, uma lavoura do campo visual, cultivando as hesitações dos corpos em trabalho e as quebras de ritmo do quotidiano, conjugadas na construção de um retrato em desenvolvimento.

1. Prelúdio ou O Filme que Nunca Farei: Motivações iniciais

*Deixo apenas esboçada esta paisagem mental cujos limites me desencorajam, a despeito do seu surpreendente prolongamento para os lados de Avignon, onde o palácio dos Papas nada sofreu com as noites de inverno e as grandes bátegas, e uma velha ponte acabou por ceder ao peso de uma canção infantil, onde certa mão fiel e maravilhosa me indicou, ainda não há muito tempo, um vasto letreiro azul-celeste com as palavras *Les Aubes* (as alvoradas)⁴.*

- Nadja, André Breton

É na figura de Márcia que este projeto encontra o seu ponto de partida, quando observo um vídeo em que canta. Este vídeo não era público, tinha sido enviado por Márcia a uma amiga em comum, com quem partilhava as notícias do então recente ingresso na licenciatura em canto lírico da Escola Superior de Artes Aplicadas, em Castelo Branco. Assim, a primeira vez que a imagem de Márcia surgiu na minha mente, esta formava-se numa conjugação do seu contexto pessoal, ligado ao campo e à agricultura (que eu conhecia através dessa nossa amiga), com o enquadramento que fizera de si mesma⁵ a cantar a ária *Sposa son disprezzata* da ópera *Bajazet* de Antonio Vivaldi.

Nesse momento, vi, no meu cinematógrafo mental, o filme que nunca farei. Um filme sobre uma jovem camponesa que se torna uma diva de ópera. Dele, resta o motivo que impulsionou esta investigação, fundado no fluxo de tensão dicotómica entre as culturas popular e erudita, estabelecida, na vida da Márcia, através da música. Foi apenas no ano seguinte que nos encontramos pessoalmente pela primeira vez, para conversar sobre as minhas intenções de acompanhar com a câmara este seu movimento entre dois contextos distintos. Procurando construir um Atlas das suas imagens, entre

⁴ Excerto da página 173 (2019).

⁵ Minuto 2'05" do filme projeto *Tornada*. Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

memórias e desejos, o objetivo era extrair dessa constelação cocriada um filme – o nosso filme.

As filmagens decorreram a par e passo com a relação que fomos construindo, uma vez que ela e a sua família também precisavam de perceber quem eu era, que tipo de filme estava a fazer e qual a razão de ser do mesmo. Cerca de meio ano volvido, já tinha construído um mapa de locais onde filmara e de pessoas com quem falara, e preparava-me então para filmar, em Castelo Branco, uma audição sua, no contexto da formação em canto. Essa acabou por ser a última vez que a ouvi cantar. Depois de acabar a licenciatura, Márcia optou por não continuar os estudos e recusou-se a voltar a cantar. Independentemente do contexto, silenciou o seu canto.

No sentido de transmitir melhor o processo de trabalho e a relação estabelecida com Márcia, como pessoa e sujeito deste projeto, é preciso recuar na história. O nosso primeiro encontro levou-nos à ópera. Da minha parte, é evidente o porquê, uma vez que foi o meu apreço pela ópera que me levou até Márcia; do seu lado, foi a sua paixão por cantar que a levou a ingressar no curso superior de canto lírico. No encontro dos nossos desejos, deu-se nesse momento o início da criação de um Atlas de imagens, onde foram sendo indexadas as memórias, os lugares e as pessoas do universo de Márcia, juntamente com as projeções de ação que iam surgindo na construção do argumento. Com efeito, o argumento assenta numa lógica de constelação, onde surgem os ímanes visuais — imagens e símbolos, mentais ou reais, escolhidos pela sua qualidade perfurante, quer pertençam ao domínio da memória, quer sejam uma criação encenada a partir da realidade. Um desses ímanes foi uma imagem de Márcia a maquilhar-se na casa de banho pública do Hospital Termal das Caldas da Rainha, antes de subir ao palco. Auxiliados pela reconstituição que Márcia fez desses dias de ritmo célere, recriámos os momentos em que deixava a banca da Praça da Fruta para almoçar rápido num café próximo, dirigindo-se, de seguida, à casa de banho pública, onde se vestia para cantar nas festas de carnaval da cidade. Essa experiência, que marca o início da minha presença – numa espécie de deambulação errante – na sua vida, manifestou, no silêncio das filmagens, uma convergência visual mnésica. Nela, Márcia encenava um ritual do passado, e eu filmava-a, compenetrada, enquanto a casa de banho servia o seu propósito a transeuntes ocasionais, que embora hesitantes pela presença das câmaras,

não se coíbiam, proporcionando realismo ao meu exercício de imaginar a memória de Márcia.

Neste Prelúdio, Márcia é abordada como elemento central, através da sua relação com o canto lírico. Essa relação caracteriza-a como ponto convergente de uma tensão dicotômica ao nível melómano (música erudita / popular) mas também ao nível pessoal (reconhecendo a exigência que lhe é imposta nesse atravessar constante do mundo agrícola para o mundo musical e vice-versa). Existem duas imagens mentais a reger o curso da narrativa: uma é Márcia a cantar as primeiras árias de ópera, sem nunca delas ter fruído, num exercício de voz e corpo, em que desenha no ar os movimentos exigidos pelas notas; a outra imagem é o confronto da primeira com a memória de uma exigência física própria da lavoura, num ritmo categórico, do qual a vida de Márcia em palco era apenas o contratempo.

Com base numa procura dos “ímanes visuais” à luz dos conceitos de *Pathosformel* e *punctum*⁶, o Atlas elaborado através das imagens que “rimam” cristaliza-se no corpo de texto desta investigação, sobre a construção de uma “constelação helicoidal”. *O Filme que Nunca Farei* providenciou um mapeamento de locais que estão na origem da constelação a partir da qual se constrói o filme: uma rede de lugares, memórias e ações que se encadeiam e convocam outras imagens (rimas) cujo mote é o cruzamento entre o universo agrícola e o do canto lírico – as raízes e o sonho. Dos locais desta constelação, dos quais Márcia se afastou quando foi estudar para a cidade de Castelo Branco, sobressaiu a Fazenda em Salir do Porto, a casa na Tornada, a casa de banho pública do Hospital Termal das Caldas da Rainha, e a Praça da Fruta da mesma cidade, conhecida por ter um microclima característico, figurativamente acirrado no contexto de Márcia.

Esta lógica de constelação surge numa fase de estruturação das filmagens, para me conseguir aproximar do mundo de Márcia, percebendo que locais, pessoas, imagens e trajetos compunham geograficamente a sua teia. Deste modo, viria a poder relacioná-los no mesmo fluxo, num gesto de emancipação de que Jaques Rancière nos fala em *O Espectador Emancipado* – uma consciência da atividade intelectual que permite

⁶ “[O *punctum*] salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me.” (Barthes 2012: 35)

escolher associações e dissociações a partir do que se vê, criando um idioma próprio, proveniente de uma experiência intelectual única e estabelecendo uma linguagem.

1.1. Glossário de conceitos: Atlas de Imagens

O filme que resulta de *Trabalhar no campo da imagem: A câmara como instrumento de lavoura visual* é um registo cinematográfico de uma deambulação, entre avanços e recuos, em torno de um processo de realização, no qual se me vai afigurando um caminho em direção ao princípio. Dessa forma, o *Bilderatlas Mnemosyne*⁷ de Aby Warburg serve este projeto a partir da organicidade que lhe é característica num contexto amplo de tradução, de “complexas leis de transmissão e receção” (Guerreiro 2018: 15). Na construção do roteiro que iniciei em fevereiro de 2022, pretendi fazer uma recolha visual de elementos simbólicos, eleitos pela acuidade com que me atingiriam. Na sua estrutura rizomática, o conceito de *Bilderatlas* de Aby Warburg permite uma multiplicidade de relações de transversalidade e “trans-historicidade”, numa “análise das imagens enquanto fenómeno antropológico que segue uma direção que não é meramente estética” (21). Embora a minha investigação se debruce sobre um ponto de vista estético de núcleo cinematográfico, a relação dos elementos num glossário de conceitos que defino como “constelação helicoidal”, composto por “rimas” e “ímanes visuais”, juntamente com o que na segunda parte deste texto defino como “hesitações”, não se pretende fechada dentro de uma narrativa unilateral. É, aliás, a sua continuidade, a sua existência em aberto, num processo contínuo, que tem permitido o desenvolvimento do filme que proponho na minha investigação. Com efeito, o meu Atlas cinematográfico é composto por segmentos de matéria fílmica que acolho na forma de imagens, sons, relatos de memória captados ou registados mentalmente, i.e., “sintomas” que se alinham num itinerário mental. O conceito de memória coletiva, seminal na herança de Warburg, é aqui transposto na construção de uma constelação,

⁷ “(...) o *Bilderatlas* era uma tentativa de superar os limites que a reconstrução linear dos conhecimentos impõe à apresentação documental; e, tanto quanto a Biblioteca, o Atlas consistia inteiramente num trabalho de montagem, através da qual se espacializa o tempo, dando aos processos históricos uma dimensão que não é contínua e progressiva, mas descontínua e simultânea. Montagem e colagem (...)” (Guerreiro, 2018: 66)

alicerçada num potencial alinhamento narrativo feito a partir das imagens que se conhece e, progressivamente, da carga imagética que a memória dos sujeitos filmados introduz.

Neste projeto de investigação há uma dinâmica de recuperação, na qual se procura filtrar formas expressivas entre imagem projetada e imagem recordada. Assim, os conceitos de *Nachleben*⁸ e *Pathosformel*⁹, à luz dos quais Warburg “considera as imagens, ao analisá-las como uma cristalização (...)” (Guerreiro 2018: 20), ecoam nesta investigação em função de um processo mental com terminações práticas: a construção de um mapa de imagens, entre o que eu projeto como roteiro e o que Márcia descobre no seu percurso, através do qual se pressentem possíveis rumos do filme. Respetivamente, a “não continuidade do tempo cronológico” e a predominância de uma “gestualidade expressiva do corpo, com origem nas paixões e afeções sofridas” (26) funcionam, na constelação que construo, como linhas guia — ímanes visuais — que determinam a continuidade do filme a fazer.

A construção do guião encontra, como alicerces, dois aspetos principais: por um lado, a dimensão humana, e por outro, a observação. Sobre a dimensão humana, recusando toda e qualquer estratégia de manipulação dos indivíduos filmados, é apenas possível agir por intuição. Quanto a isso, posso de forma afortunada dar nota de uma relação de amizade e confiança que se foi estabelecendo entre mim e a família Ribeiro ao longo deste ano e meio de filmagens, condição *sine qua non* à obtenção de um estatuto de sombra, que sempre considerei um objetivo silencioso, visto que tal depende apenas da proximidade que se pode estabelecer. Quanto à observação, instrumento cumulativo e cerne de toda a *praxis* deste projeto, é importante referi-la como meio transcendente que se estende numa lenta marcha, desde sua função

⁸ No seu livro *O demónio das Imagens sobre Aby Warburg*, António Guerreiro explana a complexidade de tradução do termo *Nachleben*, evocando as divergências no acesso que lhe dão diferentes autores e acabando por se reger pela coerência de “uma interpretação da *Nachleben* que a entende como um tempo psíquico, próprio do sintoma, no sentido freudiano” (Guerreiro, 2018: 38) na sua tradução para “sobrevivência” no sentido que lhe dá Georges Didi-Huberman em *L’image Survivante* no qual “coloca a *Nachleben* no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por “*survivance*” (2018: 38).

⁹ António Guerreiro diz-nos que o conceito de *Pathosformel* foi desenvolvido por Warburg a partir de um desenho de Albrecht Dürer que representa a morte de Orfeu “(...) e a linguagem que utiliza (...) fala de ‘*pathos* heróico e teatral’, ‘expressão física intensificada’, ‘vida em movimento’ e ‘vida mimicamente intensificada’” (2018: 28).

utilitária até à sua qualidade depuradora de personagens e dos espaços por elas habitados. Ou seja, é através da observação que o campo da imagem se justapõe ao campo agrícola, resultando na integração do cinema, ou da câmara, como instrumento de lavoura no cosmos desta família, adquirindo uma função semelhante à de uma estrela numa vasta constelação.

A figura de Márcia existe entre as figuras dos seus pais, que acompanhou toda a vida no trabalho. Na Praça, lugar do sonho, onde está todas as manhãs ao lado da sua mãe, e de tarde, na Fazenda onde lhe é imposta uma a força determinante pela lavoura ao lado do seu pai.

Para Márcia, cantar é uma expressão pessoal e íntima, incutida e maturada pela sua avó, com quem dialoga internamente amiúde, quer na sua aventura lírica, quer na sua recusa em cantar. A sua experiência reflete-se na sua expressão musical, sensível e luminosa, porém agora também silenciosa e dura, estimulada pelo calor intenso do sonho e da projeção que de si augura. A sua instabilidade espiritual e psicológica espelha a sua variação entre dois mundos. O magnetismo provocado pelos dois aspetos descritos – a dimensão humana e a observação – parece resultar num *Pathosformel*, no qual há espaço para solidificar as características que antecipam as suas qualidades fraturantes.

Do entendimento destas diferenças e semelhanças resulta o que defino por “rimas visuais”, associações de origem filmográfica e bibliográfica que estabelecem o princípio de uma constelação helicoidal, ou seja, uma construção visual partilhada. Assim, a minha metodologia de investigação assenta na constituição de um glossário de conceitos que foram emergindo a partir da experiência de filmagem e da reflexão sobre a mesma. Esta reflexão, proponho também defini-la como constelação helicoidal: um arquivo de imagens do meu *Denkraum* — “um espaço de pensamento que gradualmente inseriu um intervalo entre o homem e a natureza, conduzindo-o (...) da magia à lógica (Guerreiro 2018: 29). Um mapa de lugares, sujeitos e memórias que, a partir de Márcia, constituem o itinerário visual de um processo de navegação. Nesta constelação estruturada de forma rizomática, na qual “não há descontinuidade entre obra e pensamento – que é o mesmo que dizer, entre imagem e mundo” (Florêncio 2019: 284), os ímanes visuais são pontos de interesse que se estabelecem à luz do

conceito de *Pathosformel* a partir de potenciais cursos da filmagem, ou seja, de “valores expressivos (...) onde se dá a ver uma ‘mímica intensificada’” (Guerreiro 2018: 26). À semelhança do que Roland Barthes cunha como *punctum*, “o acaso que nela (fotografia) fere, apunhalando-nos” (2012: 35), os ímanes visuais estabelecem-se num campo de forças que, gradualmente, vai revelando o caminho a seguir, através do qual me permito descobrir “Quem sou?”, numa apropriação da pergunta com que André Breton inicia o seu percurso em *Nadja*. No “assombramento” que Breton desenvolve como “representar vivo o papel de fantasma”, vejo o estatuto de sombra que adquiri naquele contexto, ao habitar frequentemente o ecossistema desta família. É o lugar do silêncio e da observação como cinematógrafo mental, do método wisemaniano que serve a minha investigação como porto seguro, “alud[indo] ao que foi preciso que eu deixasse de ser, a fim de ser quem sou” (Breton 2019: 9), e que terá o seu lugar de discurso na montagem. E a montagem, por sua vez, surge de uma escolha que poderá responder à pergunta de Breton, “Quem sou?”. De um modo semelhante, encontro, na ideia do filme “concluído”, esse “ser” que não consegui ilustrar senão de uma forma “insuficiente”, através de um mapeamento de “sítios, objetos e pessoas” que requisitei através de um olhar clínico sobre este universo (168).

Breton manifesta o desígnio de relatar os episódios da sua vida “na medida exata em que se abandona aos acasos”, ou seja, através de “aproximações súbitas”, “petrificantes coincidências”, “reflexos”, e “relâmpagos que fariam ver verdadeiramente” que se trata de “factos de valor intrínseco pouco controlável, de carácter (...) inesperado, violentamente incidente que, pelo género de associações suspeitas que despertam, constituem um modo de nos fazer entrar na teia de aranha” (Breton 2019: 19). Esta estimulação do acaso através da repetição, ressonante com a célebre frase de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, resume a atitude prática que pretendo convocar no exercício deste filme. Um percurso no qual repito a minha presença, dirigindo-a aos novos ímanes visuais que se me vão afigurando, os quais, por sua vez, desbloqueiam novas linhas de reflexão, aumentando a teia de “cumplicidades” criada ao “(...) recordar sem esforço aquilo que, não correspondendo a nenhuma iniciativa minha, algumas vezes me aconteceu (ao vir ao meu encontro através de vias imprevisíveis)” (Breton 1963: 21).

Um dos primeiros ímanes visuais que identifico surge em torno de Márcia, pelo convocar de elementos de dois universos opostos que sensibiliza a procura de um diálogo estético, uma relação de sensações oriundas do seu “índice histórico” (Guerreiro 2018 :28) que defino como rimas visuais. São diálogos de ressonância estética estabelecidos a partir de uma relação dual entre a imagem filmada e uma “análise iconográfica” da história do cinema, da literatura e da melomania. Este conceito é desenvolvido em relação à qualidade hipertextual no cinema de João César Monteiro, que, pela sua multiplicidade de referências visuais e literárias, estabelece ressonâncias com o “(...) conceito warburgiano de polaridade (...) essencial para percebermos como é que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não; ou de que modo, em contacto com uma nova época, o seu sentido é completamente invertido” (Guerreiro 2018: 27).

1.2. Relação com a cultura popular e erudita

Existe no cinema de João César Monteiro (JCM) uma estrutura dicotómica com a qual pretendo estabelecer algumas ligações a propósito desta ideia de constelação de imagens. Em primeiro lugar, a sua obra parece existir numa dimensão orgânica que se pode classificar como *Gesamkunstwerk* (obra de arte total), em que não há separação entre autor e obra, ou, de forma simbólica, entre palavra e carne, partilhando grosso modo características conhecidas do realizador, entre as quais a irreverência, a irrisão social e das instituições, e uma mundividência marcada por uma profunda cultura visual e conhecimento da arte – nomeadamente da literatura. Além disso, o cinema de JCM apresenta uma sombra dicotómica visível, desde logo, no reconhecimento de um paralelismo nítido entre dois estilos diegéticos distintos: “Em rigor o seu cinema não é um, mas dois: antes e depois de João de Deus” (Paes 2005: 39).

O primeiro, da ordem da efabulação, reúne os fragmentos de um imaginário único, numa relação predominante com as raízes da cultura popular autêntica, operando num imaginário onde a pureza original do meio rural profundo é

sensivelmente captada entre o real e o fictício. Como exemplo, tomemos as paisagens naturais idílicas e os cenários de cartão pintados, com os trajés típicos de camponesas reais (*Veredas*, 1977) e armaduras de cavaleiros medievais (*Silvestre*, 1981), pontuados pela música e pela palavra, tanto dos cantares ancestrais como da voz da deusa da sabedoria Atena (Manuela de Freitas), protetora das artes e ofícios, que se dirige às mulheres da terra (surgida d’*As Euménides*, de Ésquilo).

O segundo, descrito como uma “encenação apolínea da grande celebração dionisíaca” (Paes 2005: 45), introduz um outro estilo diegético da sua obra, de cariz autorreferencial, em que JCM “(...) será o criador demiúrgico de um cinema pessoal e ‘impuro’ (assim Pessoa se dizia) (...)” (Paes 2005:39) numa *mise en scène* de estrutura profética. Nele, JCM encarna, reaparecendo, pela primeira vez em *Recordações da Casa Amarela* (1989), sob a figura de João de Deus.

A evidência de uma estrutura análoga ao divino na obra de JCM é corroborada de uma forma constante entre elementos e domínios distintos presentes na sua expressão poética. Com efeito, existe sobre ela uma espécie de coesão profética que se adensa à medida que a perscrutamos. Assim, o cinema de JCM é atravessado por esta dicotomia, de variável tensão e contradição, na qual surgem sempre duas ou mais imagens. Estas são transversais à própria figura da personagem (considerando, desde logo, as duas linhas diegéticas que o enquadram), num plano intermédio entre o real e o fictício: as duas figuras homónimas antagónicas que lhe dão nome — o poeta lírico e o santo padroeiro dos mendigos — enquadram-se respetivamente no logos erudito e no logos popular; e a sua aparência profética, mal nutrida e por vezes esfarrapada (Moisés era gago e guiou o seu povo com a palavra de Deus), surge frequentemente na graça de bem vestir e de um hábil domínio da retórica, num ritmo discursivo de verve sedada. Evidencia-se frequentemente uma dualidade dinâmica que se une na sua própria poética, desde a amplitude musical que lhe envolve as peripécias — de Johann S. Bach a Quim Barreiros— até às citações de textos clássicos e românticos, às poesias de Bocage, aos simulacros do cinema português de revista e ao cinema dos seus próprios mestres. A estes últimos, como é o caso de Robert Wasler, Friedrich Wilhelm Murnau, Jean-Luc Godard e Marquês de Sade, entre outros, não poupa homenagens. E toda esta poética se pode interpretar como autorreferencial: aparecem como arquétipos,

símbolos e temas que tornam o seu cinema um lugar edénico de intertexto e de *mise en abymes*.

É a respeito da qualidade melómana da obra de JCM que me apraz relacioná-la e projetá-la na constelação de imagens da presente memória. O cariz dionisíaco inerente à música relaciona o meio da escuta com o sentido auditivo através do sonho, no qual o semicerrar da visão estimula a fluidez da viagem e convoca uma multiplicidade de imagens. No cinema de JCM a música opera num prolongamento da diegese para fora da imagem, imbuindo-se tantas vezes do seu significado literal e associando-se ao imaginário coletivo próprio do seu cariz, erudito ou popular, dentro do franco ecleticismo musical da sua obra. Em *Recordações da Casa Amarela* (1989), o *Sabat Mater*, de Antonio Vivaldi, que se escuta a certa altura, quando o protagonista presta uma breve visita à sua velha mãe para lhe pedir dinheiro, que João Bénard da Costa (2010: 62) descreve como “a mais bela das Pietà”, é em si mesmo um elemento dessa *mise en scène* “sacral”, na qual sagrado e profano se apresentam como leituras possíveis e se revezam entre profanação do sagrado e sagração do profano. Na profanação do sagrado, o “pobre diabo” extorque friamente a própria mãe (essa “fonte de amor”¹⁰) sem manifestar qualquer remorso ou “dor”; na sagração do profano, um quadro no qual as duas figuras mundanas, João de Deus e sua Madre, se encontram entre um anjo e um “reposteiro com as armas de Portugal”, extorquindo João de Deus a pátria e a família.

Com efeito, é à luz deste elemento melómano que aqui se propõe analisar a relação de Márcia com a música (sem dúvida, uma paixão), mas também, numa outra camada interpretativa, se propõe uma leitura da vocação de Márcia, que desenvolve desde a infância, como algo que está entre o sagrado e o profano, o popular e o erudito. O seu desejo de se tornar cantora, entregando-se por completo à música, nasce de um sonho da sua família, no qual Márcia segue a sua vocação e se consagra artista. É a partir deste sonho que ela, no momento em que me surge como sujeito fílmico, periclitante, partilha comigo a sua recente jornada lírica e os objetivos que estabeleceu. Assim, o sonho de cantar aparece, por um lado, como um cordão umbilical que a transporta à casa onde cresceu, à sua família, e em particular à sua avó - essa que foi uma figura

¹⁰ “*Eia, Mater fons amoris/ me sentire vim doloris/ Fac ut tecum lugeam*” (Faz, ó mãe, fonte de amor que eu sinta o espinho da dor para contigo chorar) (2010:62).

tutelar no domínio musical; por outro lado, no então novo contexto de estar a frequentar a licenciatura em canto lírico, o sonho de cantar parece ter a forma de “doze trabalhos”, começando pelo total abandono das áreas de conforto que Márcia encontra nas suas influências musicais, a saber, a música popular e o fado, e pela introdução às árias da ópera, cantadas em idiomas diversos que até então nunca havia escutado, e nas quais, segundo a opinião académica, se destacou a interpretar. Poder-se-á dizer que a “encruzilhada” no percurso de Márcia passa pela profanação de um sonho sagrado, ou pela sagração de um talento ainda profano.

É esta dicotomia que, em *O Filme que Nunca Farei* suporta Márcia como figura central da constelação helicoidal, geradora de imagens, no que se transfere no seu percurso entre dionisíaco e apolíneo, “pensamento mágico e pensamento lógico” (Guerreiro 2018: 26) i.e., nos meandros do sonho que a faz caminhar por veredas até então desconhecidas, mas próprias dessa aventura (que é seguir um “chamamento”); e o deslindar de uma realidade que não se coíbe de a transformar à medida que o grau de exigência dos desafios vai aumentando, projetando a consumação do seu sonho para um lugar distante daquele que imaginou.

1.3. Memória descritiva: Atlas de filmagem

As imagens descritas por Márcia foram geradoras de uma generosa tensão, provedora de ânimo e detalhes magnéticos que foram decidindo o curso narrativo do filme. A sua relação com a música começa numa manifestação dionisíaca, de expressão artística pessoal e autêntica, que nasce numa paixão pela prática do canto dentro de um contexto familiar que conjuga as exigências do mundo de trabalho agrícola e de uma realidade financeiramente precária. O contexto académico que enquadra o cruzamento dos nossos caminhos nesta fase da investigação integra o desenvolvimento apolíneo da narrativa de *O Filme que Nunca Farei* pelo quadro de tensões dicotómicas que proporciona: o confronto entre o campo e o canto, ou entre o que caracteriza o lugar das raízes e da vivência de Márcia em contraste, ou para ser mais preciso, em concordância com a exigência desafiadora deste novo percurso. Nele, Márcia abandona

temporariamente tudo o que sabe sobre a sua prática, criando espaço para uma aprendizagem nova e eclética, numa área pela qual nunca antes enveredara.

Comecei por filmar em torno da banca de Sandra na Praça da Fruta, dirigindo o olhar da câmara sobre os legumes e frutas, atentando na dinâmica entre mãe e filha, semelhantes no rosto, cabelo, postura e nos movimentos coordenados, até a receber os fregueses. Ambas estabeleciam com o horizonte uma relação baseada no olhar, em silêncio, como se fossem vistas do outro lado, no fim de uma trajetória infinita da qual se pode apenas reunir restos de pensamentos. Havia nos seus rostos uma doçura árida, própria da passagem do tempo. Perto das doze horas, Márcia fez-me sinal para a seguir até ao café onde costumava almoçar uma bifana e uma sopa de legumes (provavelmente provenientes do seu cultivo. Fez questão de pagar a sopa, embora o proprietário, seu amigo, insistisse em oferecer-lha. Nos breves minutos que me concedeu para o entrevistar, o dono do café pediu-me que não filmasse o seu rosto, afirmando que a sua fealdade contaminaria a beleza de Márcia. Limpou a voz e compôs-se, antes de verbalizar um discurso construído apenas com os melhores elogios, vertendo ainda algumas lágrimas de emoção (um ponto comum entre todas as pessoas que pude entrevistar). Todas recordavam Márcia, desde criança, como uma ajudante incansável dos pais, “uma menina muito boa”, o que interpretei como alguém que transporta colina acima e colina abaixo um rochedo, sem por isso comprometer a animosa energia com que cantava em palco. Sónia, a zeladora da casa de banho pública do Hospital Termal que entrevistei, contava: “eu sempre andei atrás dos pássaros a tentar dar-lhes de comer e eles só me fogem. Ela punha migalhas nas mãos e lá vinham eles”. Entre os amigos e os que a viram crescer, mais ou menos próximos, há, a respeito de Márcia, um consenso sobre uma dimensão profética que encontra semelhante em histórias encantadas. Entre a poética e o real, Márcia corresponde, entre os que a rodeiam, a um gracioso gesto de esperança, com um misticismo semelhante a um pacto celestial, fruído em vida.

Numa das vezes seguintes em que nos reunimos, desta vez para gravar a sua voz em conversa, Márcia falou da ansiedade gerada ao centro das atenções, quer se tratasse de cantar em palco ou de estar a ser gravada numa entrevista informal por um estranho que lhe perguntava sobre a sua vida. Corava e sustinha a respiração por breves

segundos, até engolir a vergonha e continuar. Era assim que fazia em palco, segundo me contava, mesmo quando, às vezes, por causa dos nervos lhe faltava a voz. Começou por me explicar que ingressou na licenciatura em canto depois de ter tomado consciência de que, para progredir como cantora, não bastava cantar nas festas de carnaval da cidade, em bailes ou eventos semelhantes. Pouco tempo depois, teve conhecimento de uma escola de música em Castelo Branco e procedeu aos exames de ingresso – os quais se lhe apresentaram como um obstáculo. Um erro burocrático levou ao incumprimento de um prazo que fez com que Márcia não conseguisse entrar na escola no momento previsto. Só no dia das apresentações, quando foi conhecer a escola e os professores, lhe disseram que “ali não se cantava Whitney Houston”, mas unicamente canto lírico. Não tinha hábito de ouvir ópera, tão pouco de assistir a espetáculos desse tipo, e muito menos se imaginava dentro daquele meio. Porém, tomou esse rumo, e mais tarde já trazia para casa partituras para estudar, gravava-se a cantar em italiano, francês, alemão (que considerava o idioma mais fácil no qual cantar) e russo (para si o mais difícil).

Os nervos e o ambiente competitivo da turma acirraram o isolamento de Márcia no seu contexto académico, até que certo dia, depois de uma prova, um professor lhe pediu desculpa (em frente à turma) pelo seu olhar desatento, que o havia feito relegá-la para longe dos papéis principais. A partir desse momento, a situação alterou-se completamente. Não obstante, a relação de Márcia com os colegas dentro e fora da escola pôde sempre medir-se por uma diferença diametralmente oposta: enquanto estudantes, a “verdade” deles terminava *ali*, mas a de Márcia terminava na Fazenda, no cultivo e no trabalho da terra, sobre o qual se estruturava a sua vida. Por isso, a azáfama que envolvia as viagens de ida e vinda entre as Caldas da Rainha e Castelo Branco, ou seja, entre o canto e o campo, nunca deu tréguas a Márcia, e a sua vida social no contexto do curso resumiu-se ao contacto com duas professoras. Quando a questioneei sobre as imagens da sua vida que escolheria se fizesse um filme, a hesitação da resposta desaguou na Foz do Arelho, lugar frequente de piqueniques com os pais; nas idas à retrosaria com a avó, que lhe dizia que se escondesse e cantasse bem alto, pois escondida não a ouviam e não precisava de ter vergonha; nas cerejas que a mesma avó lhe colocava nas orelhas como brincos; nas pessoas reunidas à volta da mesa, em casa; nos “banhos de mangueira” que o pai lhe dava na infância durante o verão; em ficar

afónica antes de cantar, por causa dos nervos; nos vestidos acetinados que escolhia para subir ao palco e participar nos primeiros concursos.

Cerca de cinco meses volvidos após o início das filmagens, o projeto tinha como lugares centrais de ação a Praça da Fruta, local onde são vendidas as culturas produzidas na Fazenda dos pais de Márcia e onde Sandra trabalha durante a primeira parte do dia, a casa na Tornada, ainda em construção, onde me mostrou as fotografias de infância (entre as quais as que testemunham as primeiras subidas ao palco a partir dos seis anos de idade) e a Fazenda alugada em Salir do Porto, onde produzem as suas culturas. Naquele momento do projeto, já se encontravam definidas as figuras centrais da narrativa. Eram estas a avó Teresa, impulsionadora vital da sua paixão por cantar, presente no espírito de Márcia; os pais de Márcia, Sandra e Paulo, fonte de apoio incondicional, ensimesmados face à partida iminente da filha; e Luís, o namorado, detentor de uma calma e uma dedicação capazes de sobrelevar aquele início de uma nova fase na vida de Márcia. As filmagens começaram em fevereiro de 2022, em que acompanhei Márcia nestes diferentes locais, e fui com ela até Castelo Branco, onde era lecionado o curso de canto, apesar de me terem sido interditas as filmagens dentro da escola.

2. Um novo começo: A Fazenda

Nos meses que se seguiram à conclusão da licenciatura, Márcia tomou a decisão de não prosseguir com os estudos e desistir das suas motivações iniciais, seguindo-se uma recusa em cantar que persiste até hoje. A decisão foi conhecida de súbito, sem que os motivos dessa mudança fossem totalmente claros. A versão comunicada sustentava-se na relação entre o seu enorme empenho e investimento e a parca oferta profissional. Foi sobre os motivos não verbalizados por Márcia que os seus pais estabeleceram comigo as primeiras conversas, coincidindo com o momento em que este projeto encontrou um novo caminho. É neste contexto que me chega a necessidade de parar, por um momento, para procurar perceber “como fazer para que haja filme” (Comolli, 2008: 169) perante a impossibilidade ética de continuar a filmar Márcia, dado o seu estado frágil após a tomada de decisão. No seio da família Ribeiro, o tema da recusa de Márcia em cantar e do abandono do seu percurso académico provocou um choque e alguma consternação, uma vez que nunca, em toda a sua vida, Márcia havia silenciado o seu canto. Assim, este hiato surge como um acontecimento “do real” que se estende para lá das filmagens deste projeto.

Face a esta situação, que me obrigou a parar e reavaliar tudo, regresssei ao início, procurando encontrar na constelação estrutural desta investigação um novo começo. O retrato de Márcia no lado mágico-dionisíaco, relacionado com o sonho passou a ser caracterizado pelo real-apolíneo da sensação provocada pela recusa em cantar. A decisão provocou na sua família tensões extraordinárias que reavivaram os seus laços familiares: o afastamento da família, como “um ramo arrancado de um ramo adjacente é simultaneamente arrancado da mesma árvore (...)” (Aurélio, 2022: 137), que se havia iniciado quando Márcia foi para Castelo Branco, agora parecia ter sido em vão. De igual modo, a família de Márcia via assim também todo o esforço e dedicação de Márcia durante aquele período. A sua decisão funesta representava uma cisão com ela própria, em que um dos sintomas é nunca mais ter cantado, até ao presente. A esperança relativamente a Márcia poder construir-se sobre um talento que lhe era inato, justificou a dor inerente ao afastamento da família. Quanto ao seu novo rumo, antecipava-se uma nova saída de casa, embora agora o sonho ficasse para trás.

A curta-metragem *Eu Cantava nas Festas* (2022)¹¹ diz respeito ao processo de investigação descrito no primeiro capítulo, *Prelúdio ou O Filme que Nunca Farei* que, após uma reavaliação do roteiro com base na decisão de Márcia, serviu de *repérage* ao projeto-filme *Tornada*¹², apresentado como anexo da segunda parte desta memória. Em *Tornada*, o novo filme e projeto em aberto desta investigação, começo por enquadrar o espaço da Fazenda, pelas suas propriedades de organismo vital e coletivo assinalado pela confluência de trajetórias laborais de Paulo e Sandra. É este o novo interlocutor do retrato que se pretende fazer, mantendo o ponto de fuga em Márcia, mas formado em torno do que a rodeia – um retrato *na* sua vida e não *sobre* ela.

Márcia proporcionou este campo magnético, a partir do qual iniciei a minha investigação, na forma de retrato-filme, permitindo que me aproximasse do seu contexto familiar. Este surge como íman visual, na sua constelação, pelo simbolismo arcaico, tradicional e religioso, na trindade congregadora de forças que se ramificam a partir das ações de cada um dos três sujeitos – dentro e fora da Fazenda. O pai, Paulo, sustenta toda a estrutura a partir do campo que se manifesta como uma extensão de si mesmo, onde passa cerca de doze horas diárias. Opera sobre todo o terreno, como se o olhasse de cima, com diversos instrumentos e máquinas que por vezes falham e exigem reparação. Somente observando Paulo é que é possível assimilar todos os recantos da Fazenda, verificando como por eles caminha, entre as rotas de trabalho e as breves pausas que faz. Com um olhar capaz de varrer todas as reentrâncias, identifica que tipo de manutenção é precisa, o que está a crescer e o que precisa de ser cortado, ou, por vezes (muitas vezes, para ser preciso), apenas observa em silêncio, enquanto “atira” à boca gomos de laranja, deitando para trás das costas as cascas, uma de cada vez, à medida que lhes passa a navalha.

O conceito de *Pathosformel* encontra no lugar da Fazenda uma verificação eclética sob diversas formas, começando, desde logo, pela delimitação física do espaço: uma cerca de arame pontuado com estruturas que se assemelham vagamente à figura humana, na fronteira do lugar que se tornava agora o centro da minha investigação.

¹¹ Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/eucantavanasfestas?share=copy>

¹² Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

Estes espantalhos refrescam a reflexão sobre o confronto entre popular e erudito de um ponto de vista estético, ao evidenciarem diante dos meus olhos as suas características plásticas e detalhes estéticos, dos quais fruo para lá da distância que existe entre mim e a sua função utilitária. Entre estas e outras construções suas (sendo a principal a estrutura da Fazenda, na sua totalidade), a figura de Paulo destaca-se no meu campo da imagem, pelas “formas intensificadas de expressão corporal” visíveis no decorrer do trabalho, e que, pela passagem do tempo, ficaram gravadas na sua compleição natural. Este corpo funciona como se existisse sozinho e é nesse modelo que assegura sempre o trabalho no campo.

A figura de Sandra, mãe de Márcia, organiza-se de um modo de certa forma inverso ao de Paulo. Durante a primeira metade do dia encontra-se fora dos terrenos da Fazenda. Está no coração da cidade das Caldas da Rainha, na Praça da Fruta, onde vende as suas colheitas ao público. Aí, a sua atividade é circunscrita ao interior da banca de trabalho, onde, ao contrário de Paulo, comunica diariamente com centenas de clientes, habituais e turistas. No filme de Manoel de Oliveira *Vale Abraão* (1993) ouvimos as palavras de Agustina Bessa-Luís sobre as varandas, narradas por Mário Barroso. Estas são, segundo Agustina, como uma “espécie de ventre que se projeta (...) uma afetação de desejos.” À luz desta reflexão, a banca de Sandra seria uma varanda sem casa, a partir da qual projeta para o horizonte a sua ânsia silenciosa, numa relação umbilical com a sua própria condição de mãe.

“(...) Dizem que varanda é uma palavra celta que significa barreira. Talvez seja. Não se sabe porque teve tão alto crédito na arquitetura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projeta sobre a rua; é uma demonstração de poder e afetação de desejos. Serve para cortejar o mundo e dar prova das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário em que a sociedade cresce e perdura.” (2005: 26-57)

Na segunda metade do dia, Sandra junta-se a Paulo na Fazenda, onde prepara as colheitas para vender no dia seguinte, efetuando uma apanha seletiva com base na rentabilidade das unidades. No fim do dia, abandonam o local cada um no seu veículo, até que Paulo estaciona o trator num local discreto e rumam, juntos, a casa.

O novo começo arrancou volvido ao gesto de recolha de elementos visuais e conceptuais, continuando, progressivamente, o itinerário mental da constelação, o qual, através de percursos associativos, culmina num arquivo¹³ de observação do campo visual. Analogamente à *Lei da Boa Vizinhança* da *Kultur Bibliothek Warburg*, descrita como “uma maneira de justapor (...) por associações [de] assuntos, de modo a criar percursos que recusavam classificações disciplinares rígidas” (Guerreiro 2018: 53), esta constelação é uma construção do cinema que existe à espera de ser lavrado e que a partir de um ponto inaugural se expande numa amplitude tão vasta quanto as relações pessoais que a regem o permitirem. Nesse sentido, o que recomeçou como uma observação do espaço enquanto protagonista tornou-se inequivocamente num retrato sobre as pessoas.

À medida que as imagens vão sendo acolhidas na *lavoura visual* — a simbiose entre o meu gesto cinematográfico e os rituais de Paulo e Sandra na lavoura — desencadeiam potenciais desenlaces narrativos, presentes através de elementos como a repetição, as *manifestações mímicas* e as *expressões físicas intensificadas*, bem como um gesto da câmara guiado pela procura da “transmissão de uma memória arcaica (...) dotada de uma energia perene” (Guerreiro 2018: 60). O trio familiar, o contexto do campo, a ancestralidade dos cantares populares, o contexto da ópera e a relação da potência visual entre eles, sob o ponto de vista da melomania no cinema, são os elementos que compõem a constelação no momento em que encontro um novo caminho no qual posso avançar.

Assim, a *lavoura visual* é “baseada na boa vontade e disponibilidade de quem escolhi filmar”¹⁴, através de uma ação cumulativa e de recolha e (re)construção que se traduz numa montagem do filme anterior à própria filmagem. No *Bilderatlas Mnemosyne*, “é como fenómeno antropológico que Warburg considera as imagens ao analisá-las como uma cristalização, uma condensação significativa do que é uma cultura, num determinado momento da sua história” (Guerreiro 2018: 20) — esse momento é o

¹³ “(...) a Biblioteca Warburg era um arquivo, no sentido de lugar de acumulação de documentos bibliográficos, mas capaz de transformar o material que recebia, de o dotar de uma energia nova que irradiava em todas as direções da ‘ciência da cultura’ warburguiana.” (Guerreiro, 2018: 61)

¹⁴ “A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos, nem do financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade — da disponibilidade — de quem ou daquilo que escolhemos para filmar (...)” (Comolli 2008: 169)

renascimento — do qual é investigada a dimensão dionisíaca, “oposta à visão habitual de um renascimento apolíneo, onde triunfa a ordem, a clareza e a harmonia” (28). De forma semelhante, o que move este novo começo é a investigação apolínea do que começou por ser um retrato dionisíaco, i.e., o desenvolvimento de uma metodologia ética na construção de um retrato assente no *pathos* dos interlocutores.

2.1. O Hiato: Sob o Risco do Real

O hiato que se abre, consequência da decisão de Márcia, surge como condição da própria experiência (Comolli 2008: 169), e foi nesse sentido que procurei encará-lo como processo de amadurecimento, como condição necessária para o meu filme documental. No interregno das filmagens e até ao novo começo o processo de investigação passou pela desconstrução do meu desejo inicial, consultando o atlas de filmagens até aqui reunido.

No princípio da investigação fui atraído pelo universo interior de Márcia, sobre o qual fui projetando um roteiro — a história de uma trilha improvável até ao sucesso remoto — construído através do vazio entre as imagens a que chegávamos em conjunto. O cruzamento dos seus dois universos traduz-se numa ambivalência de tensões entre o apolíneo e o dionisíaco, o lógico e o mítico, a partir do qual pretendia construir o seu filme-retrato. No polo apolíneo estava o seu quotidiano enquanto jovem camponesa, ajudante dos pais entre a Fazenda e a praça, e o regresso a casa, onde o descanso é dividido com as tarefas domésticas, antes de um novo longo dia que cedo nascerá. No polo dionisíaco, Márcia é retratada na sua relação com a paixão antiga que a leva numa demanda pelo universo do canto lírico, longe da sua terra e da sua família, e onde, à exceção do horário académico, passa os dias sozinha, no encalce do sonho de vir a viver da música.

No seguimento desta ambivalência de polos, e face à mudança categórica no curso do projeto, procurei então observar o universo exterior de Márcia. Com efeito, foi sobre a relação entre o surgimento abrupto da ópera e do universo do canto lírico na sua vida e a projeção ficcional dela enquanto protagonista da sua vida como uma ópera

que estruturei os primeiros traços do seu retrato. Assim, a sua recusa em cantar e a sua ausência física das filmagens relegou a minha atenção para o seu universo exterior, ou seja, para o que caracterizava o seu retrato: o modo de vida, as pessoas e lugares que a rodeiam. Procurei filmar a sua presença na ausência e compreender o espaço quando Márcia o abandona.

Esta nova oportunidade permitiu-me, por outro lado, pensar no meu percurso *en abyme*, na condição de *filmeur* da minha experiência documental. Partilho com Márcia o encalce de um desejo para o qual temos grandes expectativas e a certeza de qualquer imprevisibilidade remodeladora, na qual “o cinema como *praxis*” (Comolli 2008: 175) surge como pedra de toque. É através desta ética que finalmente encontro Márcia, na sua figura real, numa deambulação errante tal como eu – fora de um enquadramento narrativo aprazível para documentar o seu contexto enquanto cantora lírica. O obstáculo que encontrou de repente também era, de certa forma, meu, transubstanciando-se no alargamento do meu ponto de vista, para poder encontrar o meu lugar na sua constelação.

No texto *Sob o Risco do Real*, Jean-Louis Comolli diz-nos que (2008: 170):

“a parte documental do cinema implica que o registo de um gesto, de uma palavra, ou de um olhar necessariamente se refira à realidade da sua manifestação, quer esta seja ou não manifestada pelo filme, mesmo sendo ele um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas sim, mas não a sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documental e que se impõe a ele como a sua lei.”

Assim, este hiato revela-se como abandono da forma inicial e amadurecimento da investigação, ao ser “furado e transportado pelo mundo”, esse mundo do qual até aqui tenho vindo a fazer parte. É só a partir deste ponto que me integra como seu, na sua constelação, em que a câmara trabalha em conjunto com as outras “estrelas”, como no aforismo de Marco Aurélio (2022: 73): “O sol tenta fazer o trabalho da chuva? Ou Asclépio, o de Demétrio? E as estrelas? Todas elas diferentes, e, contudo, a trabalhar em conjunto?”

No decurso das filmagens, a minha presença e o meu trabalho começaram por ser entendidas pela família Ribeiro como uma reportagem invulgar que poderia vir a ter repercussões positivas na visibilidade de Márcia. Talvez por este motivo, no momento em que regresssei à Fazenda para informar Paulo e Sandra do meu interesse em continuar a filmar o seu quotidiano nesse lugar mesmo sem a presença de Márcia, tenha sido recebido com uma resposta positiva tão natural. De facto, Paulo e Sandra enquadraram a presença da câmara entre eles, muito antes de eu próprio ser capaz de fazê-lo, respondendo: “Claro, tens de continuar o teu trabalho.”

Desta forma, este hiato incita a minha metodologia no sentido de “*sermos-com-o-mundo* e não só *estar nele*” (Florêncio 2019: 93), no qual o gesto confessional é do domínio do tempo: a permanência no espaço, a escuta silenciosa, a repetição “na direção do quotidiano, da realidade do dia a dia”. Ou seja, “(...) ligar a câmara e deixá-la registar” (Schrader 2023: 46), procurando entregar-me à *demora*, no sentido de “tempo vivido” – Pedro Florêncio caracteriza a ambiguidade no cinema de Frederick Wiseman como “produto de uma experiência do tempo”. Com um propósito totalmente novo e livre, destinado a ser aberto e a falhar, passo a dirigir-me diariamente à Fazenda, acompanhando Paulo do início ao fim do dia, percorrendo as suas rotas e observando os seus rituais de trabalho, através dos quais procurei fazer da câmara um instrumento de *lavoura visual*.

Esta *demora* wisemaniana manifesta-se como método depurador do visível, num momento em que percebo que o obstáculo motivador de uma reforma é, na verdade, o convite para entrar no coração do filme que acompanha esta investigação: a recusa de Márcia foi um momento a que assisti lado a lado com os seus pais, tendo cada um partilhado comigo desabafos e pensamentos guardados fora das filmagens, mas que lhes conferem *densidade* psicológica enquanto personagens. É a moeda corrente da nossa empatia, antes de se tornar amizade. A *demora* é o desenrolar natural do quotidiano, necessário para que haja filme. A câmara é absorvida nesse quotidiano, passando a integrar o espaço no lugar das ações cíclicas que o caracterizam. Se, por um lado, as filmagens deste novo começo surgem de um acompanhamento persistente das ações e gestos, também as imagens reais desse quotidiano me incluem entre esses movimentos a filmar pacientemente, *lavrando* o campo da imagem. A minha câmara

passou a integrar o cotidiano na Fazenda e o roteiro partilhado por todos, nos momentos em que me convidavam para jantar em sua casa, ou para uma excursão, ou para o aniversário de Márcia, no qual me apresentavam como o “amigo que está a fazer um filme”. “És como a nossa sombra”, dizia-me, a certa altura, Sandra. Depois de querer filmar a família, passei a fazer parte dela através da câmara. Nas palavras de Gilles Deleuze (1985: 11):

“(...) se a banalidade quotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensoriomotores automáticos e já montados, ela é tanto mais suscetível, à mínima ocasião que perturbe o equilíbrio entre a excitação e a resposta (como a cena da criada em Umberto D), de subitamente escapar às leis desse esquematismo e de se revelar em si mesma numa nudez, crueza, brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável e lhe dão aparência de um sonho ou de um pesadelo”

No que se transfere entre a primeira e segunda parte desta investigação, o filme toma um rumo não-narrativo, tornando-se naquilo a que Paul Schrader chama “filme de caminhada” (2023: 49), dirigindo-se a uma ideia de totalidade conseguida através da menor manipulação possível. É uma direção que “se assemelha à câmara de vigilância” (49), na qual não se pretende contar uma história, mas sim *pintar* uma paisagem com os movimentos que a integram.

As imagens de *Tornada* são sintomas de um outro (novo) começo, no qual a minha atividade cinematográfica é justaposta ao cotidiano desta família, fundada na minha presença assídua e num roteiro de “fragmentos e sequências que (...) procuram constituir-se de ambiguidade num espaço aberto” (Florêncio 2019: 175).

2.2. Frederick Wiseman: Filmar o espaço

No momento em que é preciso recomeçar, ou em que o projeto colide com a realidade¹⁵, foi preciso reavaliar tudo e apreender o que havia sido feito, no sentido de incorporar essa realidade no curso do filme. Nas palavras de Pedro Florêncio (2019: 178-179):

“(...) para se *ser-com* o mundo não há receita, mas (...) tal tipo de experiência não acontece sem fundamento, esforço ou superação. *Ser-com* os espaços implica deixarmo-nos *espacializar* por eles e pela sua infinitude. Implica que a *temporalização* pessoal que sobre eles infligimos seja aberta, nunca conclusiva, que seja, enfim, uma transição. Pois Frederick Wiseman, através dos filmes ‘abertos’ que nos faz chegar, não nos tem demonstrado outra coisa (...)”

O cinema de Frederick Wiseman surge como sustento, ou como porto seguro, quando, após o hiato, o espaço da Fazenda se torna o interlocutor do filme, pelas suas características magnéticas enquanto organismo vivo na minha constelação helicoidal. Se a figura de Márcia rima com a de *Nanook (Nanook of the North, 1992)* de Robert Flaherty, o deserto Ártico é transsubstanciado na Fazenda da família Ribeiro, a qual, no princípio breve deste novo caminho, procuro filmar como se a *pintasse*, captando, nas palavras de Robert Bresson sobre Paul Cézanne, na “igualdade de todas as coisas” (2000: 117). O método de Wiseman é aqui invocado como um barómetro de rodagem através do qual procuro dar nota da vida *na* Fazenda, enquadrando todos os acontecimentos, objetos, instrumentos e protagonistas como iguais, num retrato da sua totalidade. Além do espaço físico, a condição da Fazenda é a *vita ativa* (Arendt 2019: 198). Esta condição incorpora os rituais que nela e que a partir dela se geram e as hesitações que pontuam esse fluxo de rituais, numa estrutura rizomática, i.e., segundo uma transversalidade que procuro captar com a câmara – através das rimas e ímanes visuais que encontro ao *lavar* o campo da imagem. *A câmara como instrumento de lavoura visual* funda a minha *praxis*, num momento em que procuro encontrar o meu lugar neste ecossistema, ao

¹⁵ “Não há roteiro que a ele (cinema documental) se oponha. O projeto documental se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode negligenciar nem dominar.” (Comolli 2008: 175)

lado de Paulo e Sandra – de *Asclépio* e de *Demétrio*¹⁶ –, e no qual o ritmo wisemaniano é uma influência essencial para procurar filmar como forma de suspender o juízo, simulando “o movimento transformador que ocorre em nós, através da contemplação séria e forte dos espaços da vida concreta” (Florêncio 2019: 222). Em *Belfast, Maine* (1999), na excursão de aproximadamente quatro horas para a qual somos transportados, (re)visitamos odores que persistem no cinema de Wiseman. Por exemplo, o cheiro a morte dos lugares da indústria alimentar, em particular no que diz respeito ao encadeamento de ações implicadas no comércio de peixe, desde a pesca à sua preparação em postas ou em conserva; lugares onde há mestres e oradores, aprendizes e ouvintes, desde reuniões de grupo a aulas de teatro amador, ballet ou literatura, num liceu; a experiência do fim de vida ou proximidade da morte, seja pelo estado avançado de doença, pela resposta estandardizada de um centro hospitalar, pelo relato de situações de violência doméstica ou ainda por comportamentos tóxicos normalizados; e, por fim, estabelecendo uma ligação ao primeiro ponto, a caça e a pesca do ponto de vista comercial. Nesta rota, que se vai traçando desde o início do filme, o gesto é da ordem da escultura. Manifesta-se por exclusão, desvelando a forma a partir do bloco de imagens com as quais qualquer um de nós, em maior ou menor grau, tem uma relação próxima. As relações que subjetivamente se estabelecem não surgem como adições, mas como saídas possíveis que se afiguram até mudar de cena.

Deste modo, a abordagem cinematográfica que ponho em prática no regresso à Fazenda prende-se, em sentido lato, com os rituais e hesitações da esfera de trabalho no campo agrícola, particularmente na sua extensão mecânica: são eles os veículos, as máquinas e os instrumentos que marcam o ritmo do quotidiano que acompanho diariamente com a câmara. A *suspensão* wisemaniana que guia ideologicamente o meu gesto fílmico deixa de acompanhar a metodologia quando a minha aproximação de Paulo e Sandra os elege como interlocutores. Regressando à analogia com Robert Flaherty, o filme que acompanha esta investigação não foi estruturado sobre uma reconstituição do real, mas desenrolou-se num ambiente caloroso que cedo se tornou

¹⁶ “O sol tenta fazer o trabalho da chuva? Ou Asclépio, o de Demétrio? E as estrelas? Todas elas diferentes, e, contudo, a trabalhar em conjunto?” (Aurélio 2022: 73)

numa amizade, permitindo-me um regime de filmagens flexível, praticamente livre, que me manteve naquele lugar.

2.2.1. Os rituais

O conceito de *lavarar* com a câmara assenta numa questão eminentemente prática que faz convergir no gesto cinematográfico a observação, a lavoura e o trabalho no campo da imagem. Este gesto, movido numa relação de simbiose entre os rituais da lavoura e o ato de filmar — fazer através de ver fazer — resulta também numa aproximação dos sujeitos filmados, através dos seus olhares, em relação ao presente e ao passado, retratados no filme desta investigação e em relação ao futuro, considerando a natureza aberta deste projeto.

Uma das particularidades do espaço da Fazenda é a qualidade orgânica que contém os sujeitos que o habitam. A presença de Paulo destaca-se pelo tempo que passa diariamente naquele espaço e pela manipulação do mesmo de forma utilitária, num ritual que envolve vários ritmos e variações do mesmo trajeto. Paulo dirige-se à Fazenda no camião da fruta e estaciona num local secreto, onde guarda o trator. É de trator que acede ao campo, equipado com a alfaia adequada ao trabalho do dia. O ruído da sua locomoção em marcha lenta dá sinais muito antes de se poder avistar a partir do portão da Fazenda, impondo-se sobre o espectro de sons do campo — sobre o vento, árvores, movimentos da fauna local e ocasionalmente de pedestres, ou carros na estrada em frente. Neste âmbito, o silêncio precisa de ser escrutinado no plano: a chegada de Paulo insurge-se pelo contraste mecânico e barulhento, numa marcha pesada que condiz com o seu carácter de trabalho, sólido, forte e resiliente, marcado pelos sinais do tempo, que também se pode *escutar* gradualmente, na sua chegada. O *silêncio*, que é, na verdade, “obtido pelo *pianismo* dos ruídos” (Bresson *apud* Florêncio 2019: 226) de um lugar que se inscreve como lugar de trabalho, incorpora o ruído da chegada de Paulo ao volante do trator como um novo elemento na orquestra de uma sinfonia rural. A marcha é interrompida para levantar as estacas do portão de arame, do qual, a um dado momento, fico encarregado. Este é um momento-chave na minha relação com Paulo,

em que me é confiada a abertura e o fecho do portão, bem como concedida a permanência no espaço durante sua ausência, já depois do seu dia de trabalho.

Paulo segue até ao centro da Fazenda, onde existe uma estação de armazenamento, manutenção e descanso, por ele construída a partir de uma variedade de materiais reciclados. Entre eles, uma antiga carrinha, em tempos envolvida numa experiência de quase morte e agora transformada em barracão — um dos ímanes visuais do lugar, pelas características plásticas com que todos os dias atrai a câmara. A sua funcionalidade sobrevive à utilidade dos seus componentes, tornando-se numa espécie de património de memórias que Paulo consulta, descrevendo uma e outra, enquanto as observa, nas pausas do trabalho. Esta estação central funciona como núcleo do filme, como se fosse a representação do trio familiar no espaço de trabalho. É nela que se encontra o coração do campo — simbolicamente no motor de rega, mas também no chorão que, debaixo de toda a sua copa, integra movimentos contrários. São movimentos de chegada e partida, de arranque e descanso, de mudança de vestuário, ou a reparação e afinação de instrumentos e ferramentas. Do mesmo modo, o chorão acolhe-me a mim também, seja na preparação das filmagens, no ajuste de equipamento, na mudança de baterias ou quando é preciso poupar a câmara ao calor do sol. Num determinado momento em que a bomba deixou de puxar água e o motor foi desligado, o trabalho decorreu sem o ruído habitual e o odor a gasóleo, levando Paulo a afirmar após um módico silêncio que “um gajo nem trabalha bem sem aquele barulho sempre a martelar a cabeça! (...) As pessoas da cidade pensam que trabalhar no campo é só estar aqui com os passarinhos e as borboletas!”

A lavoura visual acontece em confronto permanente com as contingências de filmar *in loco*. Na extensão do processo fílmico que aqui desenvolvo há uma subtração de recursos e de readaptação. O que começou por ser um plano de filmagens metamorfoseou-se numa prática silenciosa de crescimento e captação, em que a repetição é o elemento-chave, estabelecendo uma relação entre o visível e a câmara a partir deste ritual, ao qual anexo a minha aprendizagem prática em construção. Numa das vezes em que me dirigi à fazenda para filmar, fi-lo com conhecimento de que Paulo aguardava ser chamado para uma cirurgia ao pulmão. Quando lhe perguntei porque é que não tinha ido, respondeu-me perguntando quem é que iria, nesse caso, apanhar o

carreiro de batatas. Foi assim que introduziu neste novo começo a iminência do peso do tempo e da fragilidade cíclica, num primeiro de vários discursos, recorrentes, sobre a chegada de um fim e sobre o depois do fim – sobre “o são Pedro não o querer, *ainda*”, como me disse, com a sua parcimónia tranquilizadora. À semelhança do movimento helicoidal que envolve *David*, de Michelangelo, transmitindo o momento anterior a derrubar o gigante Golias, este novo começo inicia-se como o momento *antes da ação* a desenrolar no campo da imagem, à medida que me incuto neste ecossistema.

Paulo pragueja sobre as suas máquinas, cujo manobrar requer uma certa delicadeza, tangente à teimosia grosseira. A bomba puxa a água escassa, devido à chuva parca, juntando à soberania do seu ruído o odor pérfido do gasóleo. Ambos são constantes, de tal forma que por vezes se sente alívio quando Paulo lhe sobrepõe o ruído do trator ou da moto-roçadora. Num dos dias em que cheguei à Fazenda um pouco mais tarde, Paulo cumprimenta-me com a seguinte exclamação, “Isso é que é vida boa! Também quero um emprego desses!”. Perguntou-me se não me aventuraria a ir filmar para a Ucrânia e avançou com um parecer sobre a guerra. Chamou-me a atenção, na sua forma vernacular, para o poder da China no mundo, enquanto apontava para uma das suas motocultivadoras (refere-se sempre às máquinas no feminino) — “vê lá, se fosse uma Honda durava alguns cinquenta anos. Assim dura cinco!”. Momentos depois acrescentava: “para a Ucrânia não vás que podes lá ficar. Faz lá o teu filme que quando fores reconhecido vou trabalhar contigo. Não quero mais nada com esta merda!”.

À medida que me vou aproximando, vai ficando mais claro que aquilo que atrai a câmara nestes rituais é o que repulsa Paulo. A solidão, a falta de meios, a inutilidade aparente da repetição, as ferramentas que “se mantêm servas da mão, ao passo que as máquinas exigem que o labutador as sirva a elas e ajuste o ritmo natural do seu corpo ao seu movimento mecânico” (Arendt 2019: 208), numa falência que se estende do exterior para os seus corpos enfraquecidos pelo cansaço e pela doença. Esta ideia de ritual convoca a noção de ciclo, explorada adiante através das sinfonias rurais de *Farrebique* (1946) e *Biquefarre* (1983), ambas realizadas por Georges Rouquier.

A presença de um fim, num sentido amplo e pouco definido, manifesta-se entre a inevitabilidade e a necessidade no discurso estabelecido por Paulo, dividido nas três formas de tempo: passado — no qual conta episódios da infância e faz contas do tempo

há que já trabalha; presente — no qual relata como está cansado, velho e doente; e futuro — sobre o qual faz considerações pelo facto de o seu pequeno empreendimento familiar, em comparação com as grandes produções industrializadas locais e vizinhas, não ter envergadura para ser rentável. O obsoletismo iminente torna o esforço ainda maior. Repetição, laborar para comer, comer para laborar, para subsistir, noite e dia, vida e morte... O mundo que capto no campo da imagem é atravessado pela natureza cíclica que lhe é inerente. Num desabafo, Paulo afirma que continuar a trabalhar no campo faria sentido se Márcia tivesse seguido uma carreira como engenheira agrónoma e que, não sendo o caso, já aceitou que a solução será eventualmente vender tudo e mudar de ocupação. Depois de partilhar comigo ideias sobre a rentabilidade da agricultura, acrescentou: “Eu sou esperto, mas hei de morrer burro, aqui a esperteza não conta para nada. O que conta é ter boas máquinas, uma estufazinha e mandar trabalhar os outros!”

Na fazenda, o meu propósito é verdadeiramente inverso ao de Paulo: encontro-me no início do dia e do meu filme-projeto aberto, envergando o equipamento apropriado (adquirido recentemente com um pequeno investimento), pronto a entregar-me ao ciclo que acabo de iniciar, depois de um primeiro rumo — a voz de Márcia levou-me até *ali*. Por sua vez, Paulo dispõe de um equipamento antigo, composto de alfaias ferrugentas e máquinas com vontade própria, marcadas pela falência e restauro consecutivos, afirmando que tudo está a acabar, morosamente, começando nele próprio e garantindo que ninguém consegue manobrar as suas máquinas além do próprio. Os dias de Paulo são os de enfrentar a impossibilidade da sua desmultiplicação: as quedas, as operações, o tempo que (não) despendeu para recuperar o corpo que não acompanha a sua experiência. A ela qual cruzo a minha inexperiência, embarcando no seu ritmo de trabalho, para *trabalhar no campo da imagem*.

O meu “desejo no posto de comando” (Comolli 2008: 169) alimenta um lado fulcral desta relação, mas é através de Paulo que esta é estabilizada, começando pelo facto de a presença da minha câmara comungar naturalmente com aquele espaço, sem nunca ser posta em causa nem por um segundo, como se o tivesse habitado sempre. Durante as filmagens, é necessário mergulhar no “olho ciclópico da câmara” (Comolli

2008: 238), através do qual me ausento para um regime de semi-presença, explorando as falhas, as hesitações e a “musicalidade dos ritmos internos” (Florêncio 2019 :222) do quotidiano. Quando regresso à tona e me apercebo da sinfonia que me rodeia, a câmara toma a direção da mecânica operada por Paulo.

2.2.2. Hesitações: As quebras de ritmo do quotidiano

Paulo marca o compasso da sinfonia da Fazenda. Este apenas se pode perscrutar observando o seu ritmo, marcado amiúde pelo silêncio e pela contemplação que exerce de um modo abrangente sobre o lugar onde permanece diariamente. No silêncio do seu olhar é possível observar novamente a paisagem, à luz dos seus comentários sobre a vida com que vai pontuando a jornada de trabalho. O gesto cinematográfico que persigo surge de uma sublimação do ritmo do quotidiano, nas hesitações espontâneas — as quebras de ritual — inerentes ao próprio trabalho: um furo, um instrumento em falta, a resistência que a terra oferece ao maneo das máquinas por entre os carreiros — imagem que poderia ser o *leitmotiv* do filme que projeto a partir desta investigação. A marcha de Paulo é caracterizada pelo passo pesado e largo, acompanhado de um recorrente bufar que parece transportar o peso da vida, numa razão de experiência e cansaço, e que se incute na sinfonia como se fosse o seu ruído mecânico. Na observação de Paulo encontram-se as palavras de Deleuze (2015: 12) sobre *Obsessão* (1943), de Visconti:

“É, pois, preciso que não só o espectador como os protagonistas invistam os meios e os objetos através do olhar, que vejam e escutem as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão possam nascer irrompendo numa vida quotidiana preexistente (...) uma espécie de posse visual (...) que, com todos os seus olhos e ouvidos, tenta assimilar (...) este ‘inventário’ do meio (...).”

Apropriando a célebre frase de Gustave Flaubert (1973–2007 vol. II : 431), “*La perle est la maladie de l’huître et le style, peut-être, l’écoulement d’une douleur plus*

profonde” — ou seja, as hesitações são a *pérola* do ritual, são o “material em bruto tomado da vida real” (Schrader 2023 :127). Já no meu caso, em relação à minha *dor profunda*, esta é a construção de um filme iniciado sobre uma premissa pitoresca que, através de uma observação dos ritmos do cotidiano, se torna sobre as pessoas. Assim, tanto na fase de montagem posterior como nas filmagens, estes dão o tom da sequência e direcionam o olhar da câmara *in loco*, permitindo-me observar o modo como os “protagonistas investem os meios (...) através do olhar”, como *param* para contemplar, o que origina a minha aproximação a Paulo e Sandra, bem como, adiante, ao seu contexto familiar doméstico.

A *demora* pelas hesitações atrai a câmara para um outro íman visual: a sinantropia na Fazenda, estabelecida com três grupos de animais — felinos, roedores e aves — numa relação inversa de proximidade e domesticidade. Os felinos, vindos do exterior, habitam o espaço de forma autónoma. A sua presença convoca uma sensação pungente, novamente pelo efeito do tempo, no esmorecer de uma génese predadora, num lugar em que dependem da caça para comer, procurando alimentar-se dos roedores — ratos, toupeiras e esquilos — que por ali passam e que eventualmente destroem o sistema de rega gota-a-gota. Pela ameaça ao bom funcionamento da rega, desenvolvem com Paulo uma relação de precaução e contingência que passa por posicionar estrategicamente pequenos bebedouros para que os roedores encontrem água antes de atacarem as fitas de rega. A respeito dos pássaros, Paulo nutre um fascínio antigo por eles. Conhece todas as espécies que por ali passam, os seus trajetos migratórios e o chilrear de cada um. Estabelece perímetros no terreno para que os pássaros desçam em segurança sem serem atacados por gatos e biquem os pedaços que lhes atira da sua merenda.

Na suspensão do tempo, a hesitação potencia o cinema, no jogo temporal entre o tempo real e o tempo da filmagem. Procuro filmar planos-sequência para permitir na montagem a mesma “atitude de escuta de observação” (Richie 2020 :14) praticada durante o processo de lavar com a câmara os gestos espontâneos, as quebras de ritmo de um trabalho regido por ciclos. “As pausas, o ‘tempo morto’, [dá ao espectador] a possibilidade de avaliar o filme racionalmente, mas também de criar, ou de completar,

os diversos sentidos de uma sequência”¹⁷ (Angelopoulos 2001: 32). Esta afirmação adequa-se também ao cinema de Frederick Wiseman, no qual o papel do espectador é também o de criador. No meu caso, enquanto *criador* deste filme – termo que em sentido figurado poderia substituir por *catalisador* – encontro-me na posição privilegiada de espectador-criador, procurando fazer “com que o tempo se sinta no plano” (Schrader 2023: 35) e simultaneamente perdendo a noção do mesmo, à medida que a aproximação ao campo e aos sujeitos intensifica a *lavoura visual*. Assim, vai-se tornando presente esta “relação onírica, por meio dos órgãos dos sentidos emancipados” (Deleuze 2015: 12), num processo que se desdobra em dois modos de ver este projeto-filme: por um lado, o filme que estou a fazer, no qual observo quem observa; e por outro lado, o filme no qual dou conta do meu eu-realizador, no qual todas as filmagens são um recomeço em busca de uma observação mais *pura*.

Ao contrário de Paulo, Sandra faz acompanhar a sua visão de um sorriso. Não é um sorriso de satisfação, mas parte da sua postura, que “convoca a nossa simpatia” (Richie 2020 :26). Na abordagem que construo, instala-se novamente o desejo de um retrato que, partindo de Márcia, se concentra na vida em seu redor, neste ecossistema familiar, estabelecendo uma rima com o cinema de Yasujiro Ozu pela contemplação dos sujeitos que não “serve para fazer avançar o curso da história (...)” mas nos oferece “(...) o raro espetáculo de contemplarmos uma personagem que existe para os seus próprios fins” (Richie 2020: 16). O meu interesse crescente em filmar Paulo e Sandra tomou a dianteira no decurso das filmagens. É seguro dizer que Frederick Wiseman não ficaria mais *ali*, para evitar o que eu abracei —filmar *aquela* família e não a família enquanto símbolo — afastando-me da ideia de filmar como síntese da simultaneidade.

2.3. Yasujiro Ozu: escuta e aproximação

No período de filmagens relativo ao *Prelúdio ou O Filme que Nunca Farei*, foi nas primeiras idas à Fazenda que estabeleci contacto com Sandra, mãe de Márcia, fora do

¹⁷ Texto original em Inglês: “The pauses, the ‘dead time,’ give him the chance not only to assess the film rationally, but also to create, or complete, the different meanings of a sequence.”

contexto habitual em que nos cruzávamos (que era a Praça da Fruta). Nos dois dias de filmagens que fiz no campo, naquela fase com um intervalo considerável entre eles, a conversa com Sandra foi visualmente generosa, partilhando comigo memórias dos primeiros dias da sua família depois do nascimento de Márcia, e avançando nos episódios que ia recordando num misto de alegria e alívio. Seguiu sempre uma linha narrativa que permitia transmitir a sensação comovente de ouvir a filha a cantar, bem como as pequenas vitórias e dissabores associados ao seu desejo de subir aos palcos.

Durante estes dias, dos quais o segundo diz respeito à sequência fílmica do trio familiar na apanha de batatas, somente pude ter um vislumbre da figura de Paulo. No primeiro dia, em fevereiro de 2022, vi-o no trator a fresar ao longe, e no segundo, em setembro do mesmo ano, a empurrar a motocultivadora numa locomoção possante, expelindo, em conjunto com a máquina, o seu bufar habitual. Tinha sido avisado por Márcia e Sandra da personalidade forte de Paulo, que talvez não fosse bom perturbar – conselho que não precisei de descartar, uma vez que nessa altura a minha câmara girava sobretudo à volta de Márcia. Por este motivo, no novo caminho que se foi abrindo, dirigi-me diretamente a Paulo, apresentando claramente as minhas intenções, às quais acedeu de forma surpreendente. A relação entre campos de trabalho — agrícola e visual — que fomos desenvolvendo foi manifestando índices de companheirismo, por nos ajudarmos mutuamente, de formas diferentes: Paulo encarou o meu trabalho entre a reportagem e o documentário *“como aqueles da BBC”*, abordando-me certo dia com uma proposta para filmar num local *“onde iria se fizesse documentários”* — o Braço da Barosa —, avançando com o seu fascínio por aves, ao qual me dedico no capítulo *Observar Pássaros* (pág. 41); por outro lado, de um modo implícito, Paulo tomou o lugar de *mestre*, ao partilhar instruções verbais sobre a sua prática à medida que trabalhava, como se eu estivesse de facto a fazer uma recolha documental do trabalho agrícola. Esta explicação surgia intercalada com declarações da sua experiência pessoal no trabalho que aqui reúno através desta citação sua, proferida enquanto estrumava o terreno: *“A minha escola foi a espalhar merda... e pó de pedra (...) ando a roubar o estado... A sério! A trabalhar desde os cinco anos... já viste o que não descontei!”* e na vida, a respeito dos temas acutilantes do momento: a cirurgia que ele e Sandra aguardavam, face à impossibilidade de conciliar o recobro com o trabalho e a recente mudança de rumo na

vida de Márcia — nesta altura a trabalhar numa papelaria nas Caldas da Rainha para pagar um curso de massagista aos sábados, em Lisboa — no qual não vê um futuro tão brilhante, como via na anterior incursão lírica.

A minha relação com Paulo motivou a atração da câmara para a família Ribeiro, que ocupa o centro da constelação helicoidal da segunda parte desta investigação. A família é observada a partir das relações entre a parte e o todo, bem como das tensões inerentes ao ciclo da vida (em paralelo com os ciclos no campo) onde se insere a temática do êxodo familiar, presente no cinema de Yasujiro Ozu. É o cinema deste autor que invoco nesta fase, como motor de reflexão intuitiva, *in loco*: estrategicamente, aproximar-me de Paulo e de Sandra é o que me permite *ver melhor* Márcia – como referente da *lavoura visual* que pratico – mas também é o que me permite compreender de um modo empírico o cinema de Ozu. Percebo então por que é que as filhas ocupam o centro da narrativa, e que só quando nos aproximarmos do olhar dos pais é que podemos *vislumbrar* esse centro que está sempre a escapar. Numa analogia futebolística, para saber a tática de um treinador é preciso estudar as jogadas do número 10, que atua como a sua extensão em campo, carregando em conjunto a expectativa e a pressão do jogo – no qual a sincronização entre os dois é vital para o sucesso da equipa.

No seio da família Ribeiro, as tensões ramificam-se desde a fazenda, o lugar do trabalho. Paulo segura uma atividade que praticou durante toda a vida, confrontando-se diariamente com o dia em que deixará de o fazer, perante a impossibilidade de expandir o negócio, de que é lembrado diariamente pelos grandes empreendimentos familiares vizinhos com que se cruza na ida e volta entre a casa e o campo. Aos seus olhos, é um erro Márcia abdicar do sonho de cantar que a acompanha desde infância e que Paulo guarda num lugar de esperança.

Por maior que seja o esforço dos dias, Paulo e Sandra não têm dúvidas de que Márcia deveria ter continuado a estudar canto lírico. Porém, Márcia, cansada de ver os pais em dificuldades económicas, decide procurar um pequeno trabalho para poder pagar um curso profissional de massagens, planeando mudar-se com o namorado, Luís, para outra cidade, onde irá trabalhar. Sandra lida com a angústia de ver a filha abdicar do seu desejo inato num momento em que tudo parecia estar bem encaminhado,

apesar da distância entre si quando Márcia se encontrava em Castelo Branco. Mas essa distância irá manter-se na nova fase da sua vida, reforçando a ideia de que o sonho poderá ter sido perdido em vão. Este sonho foi, em tempos, a luz dos seus pais e o motivo que justifica todo o trabalho dos seus dias. Correspondia a uma ideia de liberdade, semelhante à que Paulo vê nos pássaros. Do mesmo modo, estabelece comigo, no fora de campo, uma rima com o meu “desejo como roteiro” (Comolli 2008: 169), a que o centro, como nos filmes de Ozu, está sempre a escapar. Leia-se Donald Richie (2020: 23) a este respeito:

“A maioria das personagens de Ozu encontram-se visivelmente acomodadas nas suas vidas, mas há sempre indicações de que a família irá em breve deixar de ser o que era. A filha casa e deixa o pai ou a mãe sozinhos¹⁸; os pais partem para irem viver com um dos filhos¹⁹; uma mãe ou um pai morrem, etc.²⁰,”

Nos filmes de Yasujiro Ozu, a componente familiar determina o balanço de tensões que se manifestam. Está sempre em causa uma troca, uma operação económica que revolve entre os ganhos e perdas dessa equação.

“Os padrões de Ozu refletem-se nas suas histórias. Uma personagem passa da segurança à insegurança; passa de uma existência em grupo para uma existência solitária; ou, o grupo transforma-se, perde membros, ajusta-se; ou, inversamente, uma personagem mais jovem é introduzida numa nova esfera, com sentimentos contraditórios; ou uma pessoa afasta-se da sua esfera habitual para regressar a ela mais tarde com um novo entendimento” (Richie 2020: 30-31)

Em *Primavera Tardia* (*Banshun*, 1949), a tensão entre o pai (Chishû Ryû) e a filha (Setsuko Hara) surge dos laços de afeto que se emaranham perante a ideia de felicidade. Ambos a desejam mutuamente, mas o resultado é um afastamento causado pela divergência geracional das suas visões. Os desejos familiares que em Ozu seguem uma

¹⁸ “Exemplos: *Primavera Tardia*, *Verão Prematuro*, *Crepúsculo de Tóquio*, *O Fim do Outono*, *O Gosto do Saké*, etc.” (Richie, 2020 :23)

¹⁹ “Exemplos: *Formei-me, mas...*, *Filho Único*, *Os Irmãos Toda*, etc.” (23)

²⁰ “Exemplos: *Havia um Pai*, *Viagem a Tóquio*, *Fim de Verão*, etc.” (23)

felicidade ideal, num futuro que tem por certo, antes de qualquer outra coisa, a cisão com o elo familiar, ecoam no seio da família Ribeiro através do fim de um ciclo que se materializa na mudança de Márcia para uma nova esfera (a ida, com o namorado, para outra cidade é como um prenúncio de casamento), mas também pelo contexto de fragilidade física dos seus pais em que essa mudança acontece. Nesta troca, manifestada numa relação de silêncio, entre trabalho (ação) e desejo (sonho / ânsia), o espaço físico do filme vai sendo construído através das trajetórias de casa para o campo e vice-versa. O trabalho com a enxada, no campo, é um “escritório”, diz Paulo em tom jocoso, a certa altura. É como se Paulo aludisse às “tensões existentes entre casa e escritório, pai e filho que são extensões entre o velho e o novo Japão, entre a tradição e a ocidentalização, entre finalmente — o homem e a natureza” (Schrader 2023: 74) dos filmes de Ozu. Essas tensões descrevem os sujeitos como “forças opostas numa superestrutura (...) que contém uma variedade de intermutáveis infraestruturas compostas por conflitos de caráter” (76). Sobre os espaços no cinema de Ozu que no plano funcionam como *Deunkraum* – “um espaço de pensamento (...) entre o homem e a natureza” (Guerreiro, 2008: 29), no qual as forças da magia e da lógica circulam em harmonia com o espaço – Gilles Delleuze (2015: 31) afirma:

“Quanto aos espaços vazios, sem personagens, e sem movimento, são interiores esvaziados dos seus ocupantes exteriores desertos ou paisagens da natureza (...). Atingem o absoluto, como contemplações puras, asseguram imediatamente a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu.”

Torna-se claro que é através de família de Márcia que pretendo conquistar o território do meu cinema. Esta representa a unidade, o centro do ecossistema que se ramifica organicamente em lugares e ações: a divisão de trabalhos na Fazenda e na praça, as atividades nas folgas e as reuniões familiares em casa – onde decorrem conversas sobre o futuro, que de um modo mais ou menos direto são estabelecidas pelas escolhas de Márcia – e ainda simulacros do período sem cantar, que se prolonga desde o fim de agosto de 2022 e que é um tema de conversa *mudo*. Com efeito, o meu *ethos* desta segunda parte manifesta-se também a partir do discurso que cada um dos

sujeitos enceta, com base no que foi outrora, em *Prelúdio ou Filme que Nunca Farei*, a maior fórmula de *pathos*: a força de Márcia a cantar. Assim, o meu ponto de vista passa por “uma atitude de escuta, de observação (...) uma atitude estética” (Richie 2020: 14) que, ao contrário da de Ozu, não se pode considerar “passiva”, uma vez que se traduz na persistência de encontrar o lugar da câmara, adaptando-se sempre que preciso.

Na análise antropológica das imagens de Aby Warburg, é através da “recorrência de antigas formas expressivas” (Guerreiro 2018: 19) que estas se relacionam transversalmente na história, em *Nachleben*. São “imagens simbólicas que condensam tensão entre passado e presente” (Guerreiro 2018: 28) e que, no campo da constelação em aberto desta investigação, permitem relacionar as figuras dos sujeitos em múltiplas versões. Por um lado, a mesa de refeições, em cima da qual, tal como no cinema de Ozu, se coloca a dialética moderna, através de contribuições discursivas que gradualmente constroem as personagens. Por outro lado, lembremos o arquétipo do camponês retratado na história da pintura, o qual John Berger (2001: 101), no texto *The Changing View of Man in The Portrait*, relaciona com a ideia de constelação. Em tradução livre:

“O que está em causa [na crise do romance moderno] é fundamentalmente uma mudança da forma narrativa. É já quase impossível contar uma história linear que se vai desenvolvendo sequencialmente no tempo. Isto acontece porque estamos demasiado conscientes do que, continuamente, é transversal ao enredo. (...) Em vez de concebermos um ponto enquanto parte ínfima de uma linha reta, concebemo-lo enquanto uma infinidade de linhas narrativas, como o centro de uma constelação”²¹

²¹ Tradução livre do excerto original em inglês: “(...) *the crisis of the modern novel. What this involves, fundamentally, is a change in the mode of narration. It is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time. And this is because we are too aware of what is continually traversing the storyline laterally. (...) instead of being aware of a point as an infinitely small part of a straight line, we are aware of it as an infinite number of lines, as the centre of a star of lines.*”

2.3.1. Observar Pássaros

Nas relações de sinantropia que se verificam na Fazenda, os pássaros convocam em Paulo a atitude de escuta e observação, seminal no meu gesto de *lavoura visual*. Nesse sentido, o seu fascínio por pássaros, que surge como uma hesitação no ritual de trabalho, faz confluir os nossos respetivos campos— agrícola e da imagem — através do olhar, em momentos que são exclusivos desta relação que se foi estabelecendo. A observação de pássaros é um elemento-chave no curso desta investigação, funcionando como uma aproximação intuitiva entre aquele que é, num determinado momento, o interlocutor do filme e a câmara, numa atitude que é intrínseca ao *meu* ritual de trabalho.

Os momentos em que Paulo comunica com os pássaros são encetados pela observação atenta – e conseqüente interrupção do trabalho – seguida de uma reprodução do chilrear da espécie em causa. Esta imitação vocal aparece como ritual de demonstração afetiva e cristaliza-se no ato de lhes atirar comida. Regressando à analogia flaubertiana, observar pássaros é uma pérola da *demora* que se manifesta em relação a vários conceitos do glossário desta investigação, ao ser simultaneamente um íman visual, um pequeno ritual de silêncio e espera, e, à distância, uma hesitação e uma rima entre o meu olhar e o de Paulo e entre o campo da imagem e o cinema, se for olhado do ponto de vista da *Nachleben* – a *sobrevivência*²² da simbologia dos pássaros. Nesse sentido, comunicar com os pássaros é um gesto de reflexão sobre o tempo.

Em *O Milagre de Milão (Miracolo a Milano, 1951)* de Vittorio de Sica, a pomba aparece como dádiva, no momento em que Totò (Francesco Golisano) e os seus amigos são expulsos, pela polícia, às ordens do magnata tirano Mobbi, da cidade de lata que ergueram em conjunto. O descampado onde foi erguida esta cidade pode ser vista como *denkraum*, i.e. a “função de uma memória social enquanto criadora de um espaço de

²² No seu livro *O Demónio das Imagens* (2018), António Guerreiro dá nota (pág. 38) do sentido que Georges Didi-Huberman associa ao termo *Nachleben* “(...) traduzindo o termo por ‘*survivance*’”. Em tradução livre das palavras de Didi-Huberman: “A ‘sobrevivência’ que Warburg invocou e questionou ao longo de toda a sua vida é, antes de mais, um conceito da antropologia anglo-saxónica [e por isso em relação com o termo ‘*survival*’ do etnólogo britânico Edward B. Tylor]” (2002: 52).

pensamento” (Guerreiro 2018 :29). Este é um lugar esquecido, fora dos limites da cidade, que acolhe uma grande comunidade de pessoas que quase nada têm além de roupa e memórias e que, orquestrados pela criatividade de uma memória coletiva, constroem uma cidade a partir dos materiais que a sociedade rejeita (uma imagem ressonante com a “estação” central da Fazenda da família Ribeiro, erigida debaixo do chorão). O milagre acontece quando o fantasma da mãe (Emma Gramatica) surge do céu e entrega a Totò uma pomba branca – uma espécie de Génesis às ordens do seu destinatário – permitindo a vitória da sua comunidade sobre os opressores. A capacidade de imaginar e criar suplantar sempre (ideologicamente) os opressores. Do mesmo modo que a observação de pássaros permite a Paulo parar e pensar livremente, sobrevoando as preocupações terrenas e entregando-se à fruição estética de uma espécie, e do seu modo de vida, sobre a qual reconhece características extraordinárias que contagiaram a minha *lavoura visual*.

A excursão ao Braço da Barosa²³ teve como premissa o documentário, pois aquele seria o lugar eleito por Paulo, “se [este] fizesse documentários”. Surge, assim, da sua proposta esta troca inesperada, na qual o campo da imagem assume a dianteira da jornada de trabalho, por sua iniciativa. Indica-me os locais de filmagem ao longo da lagoa de Óbidos com o objetivo de me dar a conhecer as aves aquáticas da zona. Filmar como quem observa pássaros preconiza o plano-sequência, quase sem movimentos de câmara, num gesto de silêncio e espera que rima com a caça. Mesmo antes da excursão, nas tomadas sobre a observação de pássaros, percebo que o que atrai a câmara é, na realidade, a *observação* de Paulo. Observar através dos seus olhos é o que nos aproxima e me permite, posteriormente, vislumbrar o curso da narrativa com uma luz ozuniana, reencontrando Márcia nos olhos do pai – algo que nas filmagens dos dias seguintes e até ao presente não se alterou no modo como filmo Paulo. No decurso das filmagens, o discurso de Paulo, ao longo das caminhadas de contemplação, repercutia a noção de ciclo presente na constelação deste projeto. A certa altura²⁴, diz-me que uma das coisas que a idade lhe trouxe foi a incapacidade de mimetizar todas as formas de chilrear como

²³ Minuto 28’06’’ de *Tornada*. Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

²⁴ Minutos 32’15’’ a 32’34’’ do filme *Tornada*. Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

antigamente: “dantes assobiava e eles vinham todos ter aqui... Com a idade um gajo perde os dentes, olha...” Esta imagem rima com os momentos frequentes de reparação das máquinas agrícolas, na Fazenda, e convoca as palavras de Marco Aurélio (2022: 23):

“(...) O corpo e as suas partes são como água corrente; a alma, um sonho nebuloso; a vida é uma guerra e uma viagem longe de casa e a fama resulta no esquecimento (...). Se a incessante mudança desses elementos não os danifica, porquê olhar com receio a sua transformação?”

O exercício de filmar pássaros é um jogo de tempo e aproximação, uma analogia do que a longo prazo tenho vindo a pôr em prática *in loco* no decurso das filmagens. A prática observacional que mais tarde se traduz no ato de filmar está em permanente relação com a natureza, simbolizada pela ação de observar pássaros. Como já foi dito anteriormente, a relação de Paulo com os pássaros ganha, no meu campo visual, uma natureza magnética. Esta destaca-se no pequeno ritual em que Paulo se dedica a chilrear, dialogando assim com as várias espécies que cruzam o céu da Fazenda. Neste passeio de Paulo podem identificar-se diferentes camadas de reflexão: em primeiro lugar, ensimesmado em pensamentos que concernem à sua saúde e que avizinham tempos difíceis, Paulo viu na minha câmara uma motivação para rumar ao seu lugar de eleição em busca de serenidade e reflexão; em segundo lugar, tomemos a mudança, ou troca, que faz da *lavoura visual* a atividade do dia, na qual Paulo dirige o roteiro de filmagens, que é composto por quatro locais privilegiados para a observação de aves aquáticas; e, em terceiro e último lugar, consideremos o seu olhar, que através das aves se transporta até ao horizonte e “é a sugestão de uma coisa desconhecida que nunca será descoberta” (Watts 1957: 176). Nas palavras de Gilles Deleuze (2015: 10):

“(...) a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mova, corra, se agite, a situação em que está excede por todos os lados as suas capacidades motoras e fá-la ver e ouvir aquilo que já não é suscetível de direito de uma resposta ou ação. Mais do que reagir, regista. Mais do que comprometida numa ação, abandona-se numa visão que a persegue ou que ela persegue.”

2.4 Georges Rouquier: o método na sinfonia rural

Em vários momentos desta investigação a pretensão de construir um objeto fílmico recorrendo por vezes à encenação, foi prontamente posta de parte por diversos motivos logísticos, mas constava no plano inicial. Assim, a ideia de um roteiro fixo, ou de uma certeza que bafejasse a minha prática, foi sendo gradualmente excluída do meu plano de filmagens, que com o tempo, traduzido (entre outras formas) pela luz de Jean-Louis Comolli, compreendi como “condição da própria experiência” (2008: 169). Contudo, o paroxismo desta aprendizagem reside na vinculação, maior que todas as coisas, que se estabeleceu entre mim e este projeto-filme, através da metodologia que tenho vindo a desenvolver (motivado por uma série de adaptações categóricas e que atribuo à câmara enquanto instrumento). No momento em que o inesperado acontece, pergunto-me: “o que é isto em si? Qual é a sua natureza e substância, a sua razão de ser? O que faz no mundo? Quanto tempo permanecerá aqui?” (Aurélio 2022: 95). Foi preciso tempo para me despojar de quase todas as emoções e me entregar à prática da razão de ser desta ferramenta, procurando assim compreender o meu lugar neste ecossistema e, nesse momento, esperar que o mundo se organizasse em função da minha prática – sem moralismos, numa serenidade pura.

Desta forma, a compreensão do tempo enquanto elemento central do meu *ethos*, presente na *demora* wisemaniana e na “atitude de escuta e observação” do cinema de Ozu (Richie 2020: 14) e que até aqui concebia em função do interlocutor (os rituais e as hesitações no espaço que posteriormente confluíram em Paulo), consolidou-se num estudo da paisagem enquanto visão do tempo. “A Razão sabe qual o seu lugar, e o que tem de fazer, e com o que tem de trabalhar” (Aurélio 2022: 63).

Neste capítulo, debruço-me sobre o cinema de Georges Rouquier e em particular, sobre os filmes *Farrebique* (1946), no qual faz um retrato íntimo do quotidiano na quinta homónima da sua família, e *Biquefarre* (1983), filmado trinta e sete anos mais tarde com o mesmo ponto de fuga e uma narrativa guiada por motivos diferentes – entre eles, a anexação da propriedade vizinha que dá nome ao filme. Da tradição cinematográfica assente na narrativa rural e, sobretudo, na documentação da

vida no campo, o cinema de Rouquier alicia-me particularmente do ponto de vista metodológico. Existem aspetos que considero de suma importância para a minha investigação. Estes prendem-se com a ancestralidade de alguns costumes da cultura popular autêntica, como é o caso dos cantares e ritos de uma ruralidade portuguesa que encontro no cinema de João César Monteiro – particularmente em *Veredas* (1997) e *Silvestre* (1981) – e com uma reflexão sobre a transversalidade desses rituais. Essa reflexão é abordada de um ponto de vista antropológico em *Senhora Aparecida* (1994) de Catarina Alves Costa. Por fim, a minha motivação para conceber este futuro filme enquanto objeto plástico está presente em *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra.

Contudo, a abordagem cinematográfica de Georges Rouquier surge como elemento de ligação entre passado e presente, entre a motivação de *O Filme que Nunca Farei* e o reconhecimento da minha ética atual de filmagem, de uma forma transversal. Este elemento traduz-se na visão *in loco* da paisagem como passagem do tempo, que me permite navegar nos caminhos que se me vão afigurando, mas também na montagem das sequências fílmicas que apresento nesta investigação. *Farrebique* inicia com a seguinte nota: “ce film, dont les prises de vues ont duré tout une année, ont été tourné de la première à la dernière image dans l’intimité d’une famille paysanne du Rouergue”. Esta espécie de prólogo ou advertência surge antes da apresentação de cada um dos habitantes da quinta que “representam os próprios papéis e a longa tradição com a cultura abordada”, como refere José Manuel Costa na Folha de Sala da Cinemateca Portuguesa. O desenrolar da narrativa é conduzido pelas quatro estações do ano que compõem o subtítulo do filme e lhe dão o tom de sinfonia rural, na qual “todas as coisas são criadas pela natureza; porque não há nada para além dela que a contenha ou seja separada dela” (Aurélio 2022: 64).

A noção de ciclo convocada por Rouquier *pinta* uma paisagem do tempo naquele ano que parte de uma “narração dramatizada do quotidiano rural” (Costa, 2023) e se ramifica num retrato, *na* natureza daquele lugar. Um retrato *na* vida, em *Farrebique*. A paisagem de Rouquier faz uso da expressão “estar ligado à terra”, pois é nela que convergem as dinâmicas de cultivo de cada estação, a respetiva fauna de insetos “atarefados” que podemos observar macroscopicamente, e os seus rituais de trabalho

e hesitações. São momentos nos quais esta estrutura é também aplicada ao contexto familiar, nos ciclos e rituais que lhe são inerentes: nascimento e morte, momentos de comunhão solene e celebração, ou simplesmente o ritmo do dia-a-dia. De uma forma límpida, a natureza é amplamente representada em dois contextos que podem parecer distintos. A sinfonia rural é a harmonia rítmica que acontece no campo, ligada à natureza, pelas suas manifestações visíveis e invisíveis. Face a um regime tecnológico industrial que gradualmente se instala (em vigor em *Biquefarre*), a lavoura constitui-se como último reduto desta sinfonia, já que, ao contrário das profissões da urbe, é essencial para compreender o meio agrícola. Quem trabalha no campo precisa de o compreender. Semear, regar, crescer, morrer, apodrecer. Ao contrário do trabalho na urbe, o trabalho na terra é uma condição *sine qua non* do próprio meio, numa razão de complexidade e compreensão. A sinfonia rural é composta por gestos, movimentos e ritmos que são rituais entre o ser humano e a natureza. No texto *Farrebique ou Le Paradoxe du Réalisme* de 1947, André Bazin destaca:

“É aqui que, a meu ver, entra em campo o génio de Rouquier, o seu ovo de Colombo. Rouquier percebeu que o verosímil se apoderou gradualmente do lugar da verdade, que se dissolve no realismo. Minuciosamente, conseguiu descobri-la, trazendo-a nua, de volta à luz, do poço da arte.”(Sabzian, 2021)²⁵

Bazin considera que a verosimilhança com o real que Rouquier procura atingir na narrativa que encena se “dissolve” luminosamente no realismo, através de um retrato de uma paisagem una e única que se sobrepõe à potencialidade artística da dimensão realista não-encenada, *per se*. Nas sequências fílmicas que integram este projeto de investigação procuro mostrar, como prova de conceito da *découpage* final do objeto fílmico, esta noção cíclica *na* vida da família Ribeiro. Por um lado, procuro mostrá-lo na sequência de lavoura em que o tempo da vida é ditado pelas estações do

²⁵ Tradução livre do excerto original em francês: “C’est là qu’intervient à mon sens le trait de génie de Rouquier, son œuf de Christophe Colomb. Il a compris que la vraisemblance avait pris peu à peu la place de la vérité, que la réalité dissoute dans le réalisme. Il a laborieusement entrepris de la découvrir, de la ramener au jour, de la sortir toute nue du puits de l’art.” (Online: <https://sabzian.be/text/farrebique-or-the-paradox-of-realism> , 2021).

ano (como acontece com todo o trabalho agrícola não industrial), por outro lado, evidencio esse elemento cíclico na sequência do aniversário de Márcia, marcada pelos rituais de celebração — neste caso, alguém faz anos e o Benfica é campeão — que podemos observar na paisagem atemporal, i.e., todas as festas de aniversário que Márcia teve e terá neste contexto, rodeada de personagens que, como em *Biquefarre*, se reciclam.

O início de *Biquefarre* reencena a abordagem do primeiro filme, ao rerepresentar as personagens após quase duas décadas, refletidas superficialmente através das evidências físicas do tempo, do avanço técnico que “não podia senão respirar uma outra idade do cinema” (Costa 2023) e, sobretudo, da mudança de tom da sinfonia rural. Essa mudança de tom está ligada à expansão industrial no campo, iminente em *Farrebique*. Nas palavras de José Manuel Costa:

“Em *Farrebique* e *Biquefarre*, o que Rouquier captou foram dois tempos camponeses. E aquilo que, no segundo, veio a ser uma acabada concentração narrativa — com um ritmo e uma forma de corte muito mais densos e abruptos, por sua vez também denunciadores de uma óbvia aceleração de vida (os ‘dois tempos’ da saída da igreja) — leva-nos afinal a ver como, no anterior, o olhar e o mundo olhado eram ainda, apesar de tudo, mundos ligados, tanto dentro de si próprios como nas suas relações mútuas.”

O método de Georges Rouquier em *Farrebique* e *Biquefarre* permite-me compreender de forma prática como retratar a paisagem, sob o ponto de vista da passagem do tempo, numa dimensão intensiva: mais do que filmar o quotidiano, o meu *ethos* passa por habitar o tempo filmado, ou seja, habitar a vida do ecossistema da família Ribeiro, integrando-me nos seus ciclos. A filiação neste cineasta, particularmente no seu método, marcado pelo regresso ao campo da imagem após trinta e sete anos, assegura o espírito aberto da minha investigação. Para usar a expressão de Roland Barthes (2012: 135), a minha investigação é então como um “dossier em aberto” através do qual pretendo adensar a compreensão do meu gesto

cinematográfico na paisagem da família de Márcia. Este espírito incorpora a natureza estoica do meu vínculo com este projeto — em que a câmara é um instrumento de lavoura.

Conclusão

No início do mês de julho deste ano, e antes de me entregar à escrita da presente memória, dirigi-me à Fazenda uma última vez para encontrar Paulo, nos primeiros dias de trabalho depois da cirurgia a que se sujeitara. Já o havia revisitado, bem como ao resto da experiência que eu vivera, na fase de montagem das sequências fílmicas que integram este projeto. Nesse dia não havia pássaros, nem rituais ou hesitações. Ainda em recuperação, Paulo estava transtornado perante o rápido crescimento das ervas daninhas no seu terreno e o esforço para as arrancar todas. Escutei-o, em silêncio, quando me perguntou, revoltado, “como é que ia dar conta de tudo sozinho, em recuperação?” e me confessou: “se tivesse uma arma, já não me apanhavas aqui hoje”. Senti medo e simultaneamente, nasceu em mim um sentido de ação que me indicou o meu lugar com precisão: o lugar da câmara. Veio-me à memória o encontro final entre Raskólnikov e Sónia, em *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, repercutido tantas vezes no cinema²⁶ através de Robert Bresson sob o epitáfio²⁷ *pour arriver jusqu’à toi, quel drôle chemin il m’a fallu prendre*²⁸. Nele, celebra-se uma vinculação emocional que liberta as almas para lá das condições de clausura do espaço.

Neste “estranho caminho” que percorri, percebi que, ao contrário do previsto, o meu projeto não se tornou um filme-retrato de Márcia enquanto jovem camponesa e cantora de ópera, construído a partir da potência imagética entre a cultura popular e a cultura erudita. Nem mesmo se materializou num filme sobre o espaço da Fazenda, enquanto denominador comum da vida da família Ribeiro, a partir da observação dos rituais de trabalho e do encontro desses rituais com os da câmara (para não mencionar as diferentes abordagens que poderia ter tido a este universo, cujo único elemento certo é a mudança). Com efeito, a minha investigação constituiu-se através da experimentação empírica de natureza aberta, tornada *método* que se foi inseminando

²⁶ *Pickpocket (O Carteirista)*, de Robert Bresson, 1959); *Crime and Punishment (Crime e Castigo)*, de Aki Kaurismaki, 1983); *Eu vos saúdo, Maria (Je vous salue, Marie)*, de Jean-Luc Godard, 1985; *Light Sleeper (O Dono da Noite)* de Paul Schrader, 1992); *As Bodas de Deus* (de João César Monteiro, 1999); *Student (Estudante)*, de Däreschan Ömirbajew, 2012).

²⁷ No sentido do elogio fúnebre a um modo de viver a vida anterior, celebrado pela frase.

²⁸ Em tradução livre: “para chegar a ti, que estranho caminho tive de percorrer”.

na minha forma de *viver* com a câmara. A minha tese nasce assim de uma ética que se vai consolidando no sentido do caminho que fui tomando: uma deambulação que se forma entre, por um lado, a ordem do desenho, na constelação helicoidal à qual vou adicionando elementos para a construção de um filme; e, por outro lado, a ordem da escultura no campo da imagem, à qual vou retirando o excesso de matéria nas fases de filmagem e montagem, no enalce da sensação de pertença, originada nesse vínculo abordado anteriormente.

O sonho de Márcia, independentemente das horas que ainda o aguardem, ramifica-se em conjunto com o meu futuro filme, entre o apolíneo e o dionisíaco. Os “doze trabalhos” que Márcia precisou de executar transpuseram-se no meu percurso, introduzindo-me a um uso da câmara que até aqui nunca havia *escutado*, além da rima e do ritmo entre “campo e canto”. Desta forma, foi-me permitido estabelecer uma relação com as pessoas desta constelação, com o que têm de poético, nostálgico e contraditório, abstando-me de as interpretar assim que *atravessaram* a minha câmara. Percebo agora que a constelação que serve de base à estrutura deste projeto-filme terá sempre como eixo a figura de Márcia, quer esta decida ou não voltar a seguir o rumo da música. É, na verdade, o modo particular como me movimento nessa constelação que irá servir de base ao futuro filme.

Importa dizer ainda que os caminhos que neste percurso tiveram de ser abandonados não me abandonaram a mim. É sempre possível regressar à construção rimática de uma narrativa assente na estrutura dramática da ópera em relação à vida de Márcia, e a Márcia enquanto protagonista da sua própria ópera. Ou, também, *en abyme*, em relação à minha figura enquanto personagem trágica desta narrativa, num paralelismo com a desconstrução da personagem trágica de *Moby Dick*, Ahab, que faz o professor do liceu em *Belfast, Maine*. Nesta cena, é produzido um efeito de dupla rima que permite ligar o filme todo por um momento. Enquanto explica a herança de Herman Melville à ideia de personagem trágica da classe trabalhadora, o professor estabelece uma ressonância com todos os sujeitos filmados até (e para lá) desse momento, entre ações mecânicas de uma produção encadeada e conversas pedagógicas ou de terapia; por outro lado, reproduz verbalmente os rituais piscatórios a bordo presentes na obra de Melville, incluindo-se enquanto personagem de Wiseman nos dois “lados” do filme.

O processo de *découpage* de *Tornada* foi pautado pela *Lei da Boa Vizinhança* da *Kultur Bibliothek Warburg*, atentando em pequenos subtemas visuais que vão encontrando rimas: a locomoção no espaço; os motores a trabalhar; as rodas dos veículos e das máquinas; as figuras circulares (como a boca dos baldes ou dos tubos de rega); e, novamente, a locomoção. Tal acontece, por exemplo, do minuto 19' ao minuto 20' e 28'' do filme *Tornada*, entre o desligar da motocultivadora que encerra o trabalho da manhã, o arranque do trator para sair da Fazenda e, posteriormente, a carrinha de Paulo já em movimento na estrada, em paralelo com o motor ligado do autocarro que está a ser reparado e que se mantém no mesmo lugar até ao fim da sequência.

Construído a partir de, aproximadamente, vinte horas de filmagem, o filme *Tornada* combina no espaço de uma hora cinco momentos-chave da minha investigação: o momento em que me chega a voz de Márcia; a família Ribeiro a apanhar batatas, dias após Márcia ter tomado a sua decisão; a labuta de Paulo, até ser noite cerrada; o passeio pelo Braço da Barosa; e a festa de aniversário de Márcia. Decidi incluir na montagem algumas situações em que não pude conter a resposta em conversa com Paulo ou Sandra, dando nota da minha presença através da voz. Por muito que não fossem previstas na fase de montagem, estas anotações contribuíram para reviver alguns momentos de conversas.

Se, por um lado, a minha voz me surge enquanto ruído supérfluo que interrompe a imersão na experiência audiovisual, por outro lado obriga-me a encará-la como elemento do processo de *lavoura visual*, e, por conseguinte, como motivação para filmar novamente, prevendo a possibilidade de não haver forma de conter a resposta. Esta questão foi colocada no início das filmagens, quando expliquei a Paulo que enquanto gravasse não lhe responderia para não contaminar o áudio. E este respondeu-me, assentindo: “Não faz mal! Eu falo sozinho muita vez. Falo com Deus”. Contudo, nos momentos a que me refiro a câmara passou para um plano secundário, prevalecendo o que se foi criando na minha relação com Paulo. Tal acontece no minuto 27' 50'', no momento em que Paulo está a arrumar as máquinas enquanto me explica que apenas ele as consegue manobrar, e no minuto 29' 51'', quando me aponta o voo descendente das aves sobre a lagoa.

Na fase de montagem, o olhar sobre a imagem filmada dos lugares e das pessoas manifestou-se como uma revisitação de sensações que orquestrei cronologicamente, no sentido de retratar uma parte do meu ciclo, i.e., do tempo da minha experiência. Desta forma, a *découpage* e a edição do áudio, ainda que destinadas a um objeto fílmico demonstrativo, exigiram uma abordagem proporcional à ação retratada, nos cinco momentos-chave incluídos em *Tornada*. Assim, o início do filme remete para o momento em que ouvi Márcia cantar pela primeira vez, contemplando-a novamente na montagem, enquanto canta arias de Johann Bach, Vincenzo Bellini e Antonio Vivaldi. Esta contemplação rege toda a operação de montagem, à medida que me permite observar novamente a paisagem, operando-a de modo a que retrate a minha presença no tempo em que as filmagens foram feitas. As sequências de lavoura²⁹ exigiram mais trabalho técnico, no sentido de depurar o conjunto do que é visível: as características visuais da Fazenda; o vento nas árvores e nos espantalhos; os ruídos das máquinas; o chilrear dos pássaros; a labuta de Paulo, Sandra e Márcia; a resistência da terra; e o esforço do trabalho. Nas imagens do passeio na Barosa, a abordagem técnica teve como objetivo conseguir retratar o ponto de vista de Paulo, como se o seu olhar “infinito” fosse o *punctum* da sequência. Por fim, na sequência do aniversário³⁰ a montagem foi feita em relação ao lugar da câmara, entre dois rituais de celebração universais totalmente novos no contexto do filme — um aniversário e a vitória de um clube —, e que, por esse motivo, se revelaram ressonantes com a contemplação evocada nos primeiros minutos.

A fase de montagem foi regida por uma procura sucinta de elencar os dois lados da paisagem: os rituais de trabalho e os rituais familiares. O tratamento técnico de som e imagem são reduzidos à condição inacabada do projeto, bem como a *découpage* que procurei operar, guiado pela compreensão dos planos de corte que no cinema de Yasujiro Ozu se “tornam cenas inteiras” (Schrader 2023: 24), e que no de Frederick Wiseman Pedro Florêncio (2019: 212) define como “blocos intervalares”, indicando que “têm o objetivo formal de oferecer uma pausa rítmica ao espectador”. Sem ter em nenhum momento a intenção de replicar o cinema destes dois mestres mais que não

²⁹ Minuto 03'23" a 28'05". Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

³⁰ Minuto 38'29". Disponível em: <https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>

fosse pela pequenez de tentar chegar aos seus calcanhares sem sequer ter nascido, o objetivo na montagem foi chegar ao *leitmotiv* da minha compreensão atual, ou seja, do filme que farei no futuro. O exercício estoico de *lavar com a câmara* tem de existir num gesto contínuo, à semelhança da lavoura de Paulo, que trabalha mesmo quando está a recuperar fisicamente de uma cirurgia. Deste modo, preparo a possibilidade de um regresso à paisagem da qual fiz parte, mesmo que tal só aconteça passado trinta e sete anos, à semelhança de Georges Rouquier. Se o método que desenvolvi à luz de *Farrebique* se manifesta no lugar que encontrei no tempo desta paisagem campestre, o olhar de Paulo sobre as máquinas dos produtores vizinhos reflete o brilho de *Biquefarre*. O regresso já existe na continuidade, falta vivê-lo com a câmara.

A respeito do caminho que se avizinha, não temo vir a poder recomeçar, uma vez que, até este ponto da minha deambulação, o percurso foi sendo construído através de uma compilação dos lugares onde não fui. Nesse sentido, um dos sintomas da natureza aberta deste projeto é ter o recomeço como referente. O recomeço de Márcia, de Paulo e de Sandra, e, por conseguinte, o meu, num universo em crisálida que ciclicamente recomeça. *Trabalhar no campo da imagem* é a forma de assegurar que a minha câmara encontrará, no tempo desses ciclos, o seu lugar.

Referências Bibliográficas

Bibliografia

- Arendt, Hannah (2019). *Pensar sem Corrimão*. Lisboa: Relógio de Água editores.
- Aurélio, Marco (2022). *Meditações*. Lisboa: Talento Intemporal.
- Barthes, Roland (2012). *A Câmara Clara*. Braga: Edições 70
- Barthes, Roland (2012). *How to Live Together: Novelistic simulations of some everyday spaces*. Columbia University Press.
- Berger, John (2001). *Selected Essays*. Great Britain: Bloomsbury Publishing PLC.
- Bessa-Luís, Agustina (2005). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Bresson, Robert (2000). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Lisboa: Porto Editora.
- Breton, André (2019). *Nadja*. Lisboa: Antígona.
- Costa, Bénard da (2010) *Recordações da Casa Amarela. Uma Comédia Lusitana*. In *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. (Org. Maria João Madeira. Autores: João Bénard da Costa et al) Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Deleuze, Gilles (2015). *Cinema 2. Imagem-Tempo*. Lisboa: Antígona
- Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante*. Paris: Minuit.

Fainaru, Dan (2001) ed., *Theo Angelopoulos. Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2001).

Guerreiro, António (2018). *O Demónio das Imagens*. Lisboa: Língua Morta

Flaubert, Gustave (1973-2007). *Correspondance*. Ed. J. Bruneau (J. Bruneau & Y. Leclerc pour le tome V) « *Bibliothèque de la Pléiade* ». 5 vol. Paris : Gallimard.

Florêncio, Pedro (2019). *Esculpindo o espaço: O cinema de Frederick Wiseman*. V.N. Famalicão: Húmus.

Mallarmé, Stéphane (2018). *Un Coup De Des Jamais N'Abolira Le Hasard*. Paris: Éditions Gallimard.

Rancière, Jaques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Richie, Donald (2020). *Ozu*. Lisboa: The Stone and The Plot.

Schrader, Paul (2023). *O Estilo Transcendental No Cinema: Ozu, Bresson, Dryer*. Braga: Edições 70.

Paes, Sidónio (2005). *Recordações de João (de Deus) César Monteiro In João César Monteiro*. (Org. João Nicolau. Autores: João Bénard da Costa et al) Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.

Watts, Alan W. (1957). *The Way of Zen*. Nova Iorque: Pantheon.

Webgrafia

Angelopoulos, Theodoros (2001). O Megalexandros (1980). Online: <https://www.sabzian.be/film/o-megalexandros>

Bazin, André (1947). Farrebique ou le paradoxe du réalisme. Online: <https://www.sabzian.be/text/farrebique-or-the-paradox-of-realism>

Costa, José Manuel (2023). Folha de Sala *Farrebique* (1946). Cinemateca Portuguesa Online: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2023-06-01_FARREBIQUE.pdf

Filmografia

Nanuk, o Esquimó (1922), de Robert Flaherty.

Formei-me, mas... (1929), de Yasujiro Ozu.

Filho único (1936), de Yasujiro Ozu.

Os irmãos Toda (1941), de Yasujiro Ozu.

Havia um Pai (1942), de Yasujiro Ozu.

Obsessão (1943), de Luchino Visconti.

Farrebique (1946), de Georges Rouquier.

Primavera Tardia (1949), de Yasujiro Ozu.

O Milagre de Milão (1951) Vittorio De Sica.

Verão Permaturo (1951), de Yasujiro Ozu.

Viagem a Tóquio (1953), de Yasujiro Ozu.

Crepúsculo em Tóquio (1957), de Yasujiro Ozu.

Pickpocket — O Carteirista (1959), de Robert Bresson

O Fim do Outono (1960), de Yasujiro Ozu.

Fim de Verão/ O Outono da Família Kohayagawa (1949), de Yasujiro Ozu.

O Gosto do Saké (1962), de Yasujiro Ozu.

Veredas (1977), de João César Monteiro.
Silvestre (1981), de João César Monteiro.
Crime e Castigo (1983), de Aki Kaurismaki
Biquefarre (1983), de Georges Rouquier.
O Movimento das Coisas (1985), de Manuela Serra.
Eu Vos saúdo Maria (1985), de Jean-Luc Godard.
Recordações da Casa Amarela (1989), de João César Monteiro.
Light Sleeper (1992), de Paul Schrader
Vale Abraão (1993), de Manoel de Oliveira.
Senhora Aparecida (1994), de Catarina Alves Costa.
Belfast, Maine (1999), de Frederick Wiseman.
As Bodas de Deus (1999), de João César Monteiro.
Estudante (2012), de Däreschan Ömirbajew.

Anexos

Curta metragem *Eu Cantava nas Festas*, 2022. Disponível em:

<https://vimeo.com/sebastiaocasanova/eucantavanasfestas?share=copy>

Projeto-filme *Tornada*, 2023. Disponível em:

<https://vimeo.com/sebastiaocasanova/tornada?share=copy>