



Redescobertas - Um regresso a Portugal através da paisagem do Cinema

Vasco Nuno Fonseca dos Santos Delicado Pacheco

Trabalho de Projeto de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão

Maio de 2023

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do
Grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão, realizado sob a
orientação científica do Professor Pedro Florêncio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Pedro Florêncio pela preciosa orientação e pela disponibilidade no acompanhamento deste projeto, por ter fomentado o meu amadurecimento enquanto espetador ao longo do mestrado e pelos constantes esforços (bem sucedidos) de criar uma comunidade que se une através do Cinema.

Agradeço aos professores João Mário Grilo, Luís Mendonça, Luís Gouveia Monteiro e Rui Cardoso Martins pelas valiosas contribuições dadas ao longo do mestrado para o desenvolvimento do meu olhar do Cinema (e não só).

Aos meus amigos Francisco, Fábio, Tomás e Elmano, pelas conversas e discussões sobre filmagens ao longo destes dois anos, que muito fizeram crescer a minha relação com a câmara (o meu olhar), e pela camaradagem.

Ao meu primo João Luís, pela ajuda nas filmagens na zona de Tavira e hospitalidade com que me recebeu.

Por fim, e acima de tudo, aos meus pais, irmã e avós, por todo o apoio.

RESUMO

Redescobertas - Um regresso a Portugal através da paisagem do Cinema funciona como uma Memória de Projeto do exercício *O Cinema de três lugares*. A visita de espaços onde outrora foram realizadas obras cinematográficas servirá como um ponto de partida para abordar a paisagem litoral de Portugal no Cinema português, argumentando que naquela se encontram possibilidades de configuração de um olhar crítico (histórico, sociológico e político) sobre os lugares filmados. Argumentaremos que certas localidades de certos filmes, pela maneira como adquirem contornos psicológicos e metafóricos na teia narrativa, escondem chaves de leitura das mesmas obras.

Por se tratar de um país com uma vasta orla costeira, o Mar e a Costa assumem um papel fundamental numa pesquisa em que pretendemos refletir acerca da construção da paisagem do litoral. Momentos marcantes na história de Portugal foram encontrando nas mais diversas representações artísticas do litoral um enorme relevo figurativo e/ou simbólico. No caso do Cinema, a transformação desses espaços naturais adquire uma dimensão mais profunda, na qual se interroga o modo como o olhar, o pensamento e o conhecimento do espetador são afetados.

Assim, esta Memória de Projeto dividir-se-á em três capítulos, correspondentes a cada um dos espaços fílmicos estudados e filmados no exercício *O Cinema de três lugares*, e as diferentes nuances, experiências, desafios, sensações e momentos de introspeção que neles surgem. *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), de José Leitão de Barros, *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha e *A Almadraba Atuneira* (1961), de António Campos, serão os filmes em análise, onde existe um referencial comum e incontornável: o Mar. Cada uma das três partes irá tratar temáticas distintas, intrínsecas à realidade de cada lugar e cada obra, sendo que o ponto de partida para esta viagem será sempre o mesmo, o regresso físico a uma paisagem somente visitada através do Cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, Cinema, Regresso, Mar, Olhar

ABSTRACT

Rediscoveries – A return to Portugal through the the landscape of Cinema works as a Memory of Project of the exercise *The Cinema of three places*. The visit to places where once were directed films will work as a starting point to address the seaside landscape of Portugal in Portuguese Cinema, arguing that in it there are possibilities of configuration of a critical eye (historic, sociological and political) about the places that were filmed. We will argue that certain locations of certain films, through the way they acquire psychological and metaphoric outlines in the narrative, hide keys to interpretation of those same works.

Because it is a country with a large coastal zone, the Sea and the Coast assume a key role in a research in which we intend to think about the construction of the seaside landscape. Remarkable moments in Portuguese history have found in different artistic representations of the seaside enormous figurative and/or symbolic relevancy. In Cinemas case, the transformation of those natural spaces acquires a deeper dimension, in which is asked the way the look, the thought and knowledge of the spectator are affected.

Thus, this Memory of Project will be divided in three chapters corresponding to each of the film spaces studied and filmed in the exercise *The Cinema of three places*, and the different nuances, experiments, challenges, feelings and introspection moments that come. *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), by José Leitão de Barros, *Mudar de Vida* (1966), by Paulo Rocha and *A Almadraba Atuneira* (1961), by António Campos will be the films in analysis, with the Sea being the common and unavoidable benchmark. Each of the three parts will approach different themes, inherent to the reality of each place and each film, with the starting point being always the same, the physical return to a landscape only visited through Cinema.

KEYWORDS: Landscape, Cinema, Return, Sea, Gaze

ÍNDICE

O PONTO DE PARTIDA	7
<i>NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES</i>	11
1. A RELAÇÃO COM O MAR NO FILME DE LEITÃO DE BARROS	11
2. FILMAR UM LUGAR DO CINEMA	13
<i>MUDAR DE VIDA</i>	20
1. REGRESSO A UMA ANTIGA CASA	20
2. FILMAR A METAMORFOSE DE UM LUGAR	23
<i>A ALMADRABA ATUNEIRA</i>	30
1. UMA ÚLTIMA PESCARIA	30
2. FILMAR UM LUGAR FANTASMA	33
O PONTO DE CHEGADA	40
BIBLIOGRAFIA	44
WEBGRAFIA	45
FILMOGRAFIA	46
LISTA DE FIGURAS	47

O PONTO DE PARTIDA

Para o cinema, o mar é lugar onde se perde o olhar.

Manoel de Oliveira

A história do Cinema está repleta de momentos inesquecíveis onde um lugar é elevado a uma dimensão transcendental através do olhar do cineasta. A potencialidade de um local transforma-se quando este é filmado, e pode até discutir-se o modo como este se transfigura por completo, criando um imaginário totalmente original desse espaço. Não é por acaso que existem muitos destinos turísticos que sobrevivem quase exclusivamente por terem aparecido em filmes mediáticos. E se é certo que os lugares servem como ponto central em muitas obras, estas também podem construir o olhar de um espetador que visite as respetivas localizações.

Um lugar tem um potencial infinito de dimensões e perspetivas para as quais o Cinema abriu a porta para muitas visões distintas. “A cidade do cineasta não é aquela do urbanista nem a do arquiteto. Sabemos, e esquecemos, que o olho único da câmara, máquina colossal, se opõe ao nosso sistema binocular.” (Comolli, 1994, p.150). Assim, parece ser notório que o espaço de um filme é diferente da sua versão física, ou ‘real’. A importância narrativa, metafórica ou estética atribuída por um cineasta a um local cria uma noção totalmente distinta, um espaço próprio do Cinema.

Qualquer lugar tem singularidades que o definem, podendo estas ter uma intervenção humana ou não. Estes tornam-se ainda mais curiosos quando contêm neles uma relação harmoniosa com o que os rodeia e com a Natureza, sendo normalmente designados como paisagem. E esta é muitas vezes aproveitada como palco ou tela das mais distintas representações artísticas. Mas o que é, ao certo, a paisagem? Gonçalo Ribeiro Telles, no documentário *A Vossa Terra* (2016), de João Mário Grilo, considera que esta é uma harmonização entre o ‘belo’ exigido pelo homem e a Natureza com todos os seus elementos, “uma ação sobre o país em que entram todos os elementos que se relacionam com o Homem”. O arquiteto considera que “O homem cria paisagens que respondem a muito do seu crer e a muito do que se chama valorizar o meio que o envolve. Dá sentido, não só para uso pessoal,

como para uso coletivo, como para uso gradual ao longo do tempo do que é considerado Natureza”.

E se o homem tem um papel tão importante na criação de paisagens, torna-se ainda mais natural pensar o papel que as diferentes manifestações artísticas podem desempenhar para a concepção das mesmas. E o Cinema pode ter uma relação muito próxima com esses lugares. Desde ‘imagens decorativas’ por trás dos protagonistas, até espaços que se tornam o ponto fulcral da ação, são estabelecidas ligações espaciais muito distintas. “As possibilidades de significação da paisagem no cinema são, conseqüentemente, tão diversas quanto os seus pontos de vista.” (Álvarez & Rosário, 2016, p.57). Todas as particularidades da interação estabelecida através de uma câmara (olhar) com um lugar são suficientes para admitir que irá surgir uma nova paisagem¹ própria do filme e do imaginário concebido pelo cineasta.

A noção da paisagem do Cinema começou, para mim, a fazer sentido após o visionamento em aula do filme *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog. O primeiro plano, em particular, ajudou a moldar este fascínio pela ideia da criação ou reinvenção de um lugar por parte de um cineasta. O impacto visual e estético é inegável, mas o modo como aquela expedição, de forma harmoniosa, deu uma nova dimensão simbólica e política à montanha deixaram claro que Herzog criou uma paisagem. Enquanto espectador entendi que o meu olhar para a cordilheira dos Andes tinha acabado de ser moldado à luz da câmara do realizador alemão.



Figura 1 – *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog

¹ “A projeção da memória dos espectadores sobre as imagens da paisagem é um dos fatores que contribuem, segundo Ribeiro, para a formação de novas paisagens. Neste sentido, o registo cinematográfico de uma determinada paisagem pode despertar uma série de lembranças no público que, depois, condicionará a sua interpretação das imagens.” (Álvarez & Rosário, 2016, p.60).

Essa importância dada ao lugar começou a manifestar-se de forma não consciente nos meus projetos e tornou-se cada vez mais vincada. Assim, a curiosidade em testar o meu olhar de espectador em espaços que deram origem a paisagens do Cinema levou à criação do exercício *O Cinema de três lugares*². Viajar até destinos onde foram filmadas obras cinematográficas, filmando-os também, parecia ser a melhor maneira de testar o quão ‘contaminado’ o meu olhar estava pelos filmes previamente vistos. É importante notar que, apesar de nunca ter visitado estes sítios fisicamente até à captura das imagens, sempre encarei as deslocações como um regresso a locais onde já tinha sido transportado.

O Mar transformou-se rapidamente no elemento basilar do projeto, pela importância que tem na mentalidade e costumes portugueses, tão bem expressada nas representações artísticas sobre o mesmo. Num país com uma orla costeira tão vasta o Mar serviu, e ainda hoje serve, como sustento de inúmeras famílias, e essa relação de dependência é muito bem capturada no Cinema Português, onde este se torna muito mais que uma ‘imagem de fundo decorativo’. Muitas leituras da história de um país foram deixadas em filmes espalhados pelo tempo, e ‘pistas’ políticas e sociológicas são abundantes. Desde o primeiro filme feito em Portugal, *A Sea Cave Near Lisbon* (1896), de Henry Short, que o Mar não abandonou mais o imaginário cinéfilo português.

Existe uma necessidade de repensar alguns conceitos normalmente associados à ideia de ‘portugalidade’ através de alguns filmes da história do Cinema Português. É importante entender as orientações deixadas nessas obras, e o modo como podem colocar em causa certas noções enraizadas na cultura deste país de vasta orla costeira. A paisagem litoral do Cinema Português pode indiciar nuances relativas à mentalidade de um povo que tem uma longa relação com o Mar.

Assim, a metodologia usada para a construção de *O Cinema de três lugares* teve como ponto de partida o visionamento de diversos filmes com presença marítima, em busca de sinais da importância do lugar na conceção da obra, da narrativa e da simbologia. O objetivo seguinte seria a deslocação ao local onde as imagens originais foram capturadas e filmá-lo, sem qualquer *repérage*, para refletir acerca do olhar sobre a paisagem. Só após este processo é que foi possível tirar ilações acerca da construção de espaços fílmicos que persistem fisicamente, bem como a formação de um espectador do Cinema.

² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4bA8WtN7ook&ab_channel=VascoPacheco

A obra *Os Pescadores* (1923), de Raul Brandão foi um importante modelo metodológico que ‘norteou’ todo o processo. O autor viaja pelo país e utiliza o seu olhar de *pintor*³ e poeta, servindo-se disso nas suas descrições dos lugares que encontra. Mais do que quem aborda a paisagem com ferramentas científicas, como a etnografia ou a topografia, Brandão olha-a como a escreve e pinta, numa relação onde se deixa afetar sensivelmente por ela. Também este projeto adotou um modelo onde a descrição sensível dos lugares tem uma preponderância grande no modo como esses são relacionados com os filmes.

Pretende-se a criação de um objeto audiovisual que reflita sobre a perspectiva do regresso a Portugal através da paisagem litoral do Cinema Português. O exercício de filmar (olhar) e pensar o lugar de um filme teve uma importância tremenda no desenvolvimento deste projeto, na medida em que serve como um relevante termo de reflexão acerca da paisagem e da influência do objeto fílmico na visão de um espectador. A abordagem estética e simbólica dessas filmagens irá contribuir para a construção de uma experiência que pretende originar um pensamento crítico sobre a noção de paisagem do Cinema e o seu impacto em quem assiste, acompanhada por um constante diálogo com esta memória em cada capítulo correspondente.

Quando regresso do mar venho sempre
estonteado e cheio de luz que me
trespassa. Tomo então apontamentos
rápidos – seis linhas – um tipo – uma
paisagem.

Raul Brandão

³ Entenda-se pintar, aqui, não só como metáfora de uma forma de descrição visual da paisagem, tal como a entendia Brandão, mas também como um gesto cinematográfico de recepção criativa do real, tal como o entendia Robert Bresson: "Olha como o pintor. O Pintor cria ao olhar" (2000, p. 113).

NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES

1. A RELAÇÃO COM O MAR NO FILME DE LEITÃO DE BARROS

Nenhum pescador vive como o da Nazaré: pode-se comer no chão.

Raul Brandão

A primeira paragem desta viagem pela paisagem litoral do Cinema Português é a vila da Nazaré, onde várias obras foram filmadas ao longo dos anos. *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, *Maria do Mar* (1930), de José Leitão de Barros, são exemplos de alguns filmes marcantes que foram gravados na vila piscatória do distrito de Leiria. No entanto, o filme que será analisado e que serviu de mote para o primeiro capítulo de *O Cinema de três lugares* não é nenhum dos acima mencionados, mas sim *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), também de Leitão de Barros.

Só a primeira parte do documentário de 1929 é conhecida, sendo que a *Zona de Turismo* continua perdida. Os quinze minutos da *Praia de Pescadores*, contudo, são suficientes para que se note uma singularidade no olhar do realizador que cria um lugar impactante e rico. Neste mergulho ao quotidiano da população da vila é possível observar o ritual⁴ de um lugar virado para o Mar, e dependente do mesmo.

Os primeiros planos, que mostram a ondulação do mediático Mar da Nazaré, acabam por servir como um referente para o ritmo levado pelas pessoas nas ruas, no mercado e na praia, na execução das tarefas quotidianas da vida. A sincronia entre as ondas e as atividades criam uma simbologia perfeita desta vila costeira que vive em função do Mar e da Natureza. Para Catarina Alves Costa, “o filme de Leitão de Barros surge ligado ao arquétipo de um certo documentarismo desta época que trata a relação do homem com a natureza, observada através de uma simbiose” (2012, p.88).

⁴ Seguimos a aceção de rito de Martine Segalen: “Os ritos devem ser considerados sempre como um conjunto de condutas individuais ou coletivas relativamente codificadas, com suporte corporal (verbal, gestual e de postura), caráter repetitivo e forte carga simbólica para atores e testemunhas. Tais condutas são fundadas numa adesão mental – de que o ator eventualmente não tem consciência – a valores relativos a escolhas sociais consideradas importantes e cuja eficácia esperada não advém de uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica da ligação causa-efeito” (2002, p.32).

Leitão de Barros alcança um retrato da essência de uma vila piscatória que cristaliza costumes e vivências de um povo cuja subsistência se deve ao Mar, naquilo que pode ser caracterizada como uma obra etnográfica, considerada por Luís de Pina como “o nosso primeiro documentário digno desse nome” (1977, p.11). Pode-se até olhar para o filme de 1929 como uma concretização visual das palavras de Raul Brandão em *Pescadores*, obra literária de 1923:

Levanto-me. Mas por mais cedo que me levante,
já a praia está animada e viva. Fixo as mulheres
arrostalhadas pelo chão, sentadas em grupos, ou
voltando para casa com o dedo indicador metido
na bôca das raias escaladas e já prontas para a
ceia. São a vida desta terra.



Figura 2 e 3 - Nazaré, *Praia de Pescadores* (1929), de José Leitão de Barros

Numa obra que se tornou num importante representante da glorificação do trabalho e dureza da vida durante o Estado Novo, os diferentes pontos de vista da praia que são exibidos, os cuidados estéticos, os enquadramentos esmerados e as perspectivas pitorescas são suficientes para formar o olhar de um espectador, criando nele um imaginário de uma Nazaré harmoniosa e dinâmica. Muito mais que um ‘postal turístico’, a potencialidade e imponência da paisagem da região é enaltecida inequivocamente do início ao fim. Todas estas particularidades do filme de Leitão de Barros tornaram-no num elemento imprescindível para a execução do exercício *O Cinema de três lugares*.

2. FILMAR UM LUGAR DO CINEMA

Quando olho para o mar pela objectiva, vejo-o sempre reduzido. O mar no seu todo, na verdadeira grandeza da sua placidez ou da sua fúria, e é disto que temos vindo a falar, sou obrigado a dizer: o mar visto pelo cinema sempre ficou aquém.

Manoel de Oliveira

O primeiro lugar é a Nazaré. A sua paisagem transmitiu-me desde cedo uma sensação de familiaridade que já era esperada, mas que não deixa de ser desconcertante. Desde o extenso areal (agora a cores), a ondulação imponente e o movimento (agora turístico) causado pelo Mar, facilmente percebi que estava num espaço físico do Cinema. De repente a regra que impedia a execução de *repérage* fazia ainda mais sentido, pois essa já tinha sido concebida num imaginário originado pelo filme de Leitão de Barros. É certo que a essência social e política da Nazaré que encontrei não é, de todo, a mesma que foi retratada em 1929, ou sobre a qual Brandão escreveu, mas a preservação natural da praia e arredores permitiu a execução desse ‘salto’.

O lugar ‘respirava’ Cinema e as referências da memória iam surgindo de forma atabalhoada, no que parecia ser um primeiro indício de confirmação da ideia da paisagem criada por um autor. O funicular, contudo, era o primeiro ponto onde queria regressar, por se tratar da imagem mais remanescente. O movimento da subida pela encosta é um momento marcante do filme, estética e tecnicamente é o plano que primeiro lhe associo. E a paisagem continuava idêntica ao longo desta colina. É certo que o meio de transporte, em tempos usado maioritariamente pelas pessoas da vila, estava tomado por turistas, transformado numa atração

para melhor observar as apelativas vistas. Uma primeira resistência onde o legado do cineasta parecia competir, dentro daquele funicular, com os postais cénicos espalhados pelas redes sociais. Mas o lugar, preservado, transportava o espetador para o tão expectável regresso.

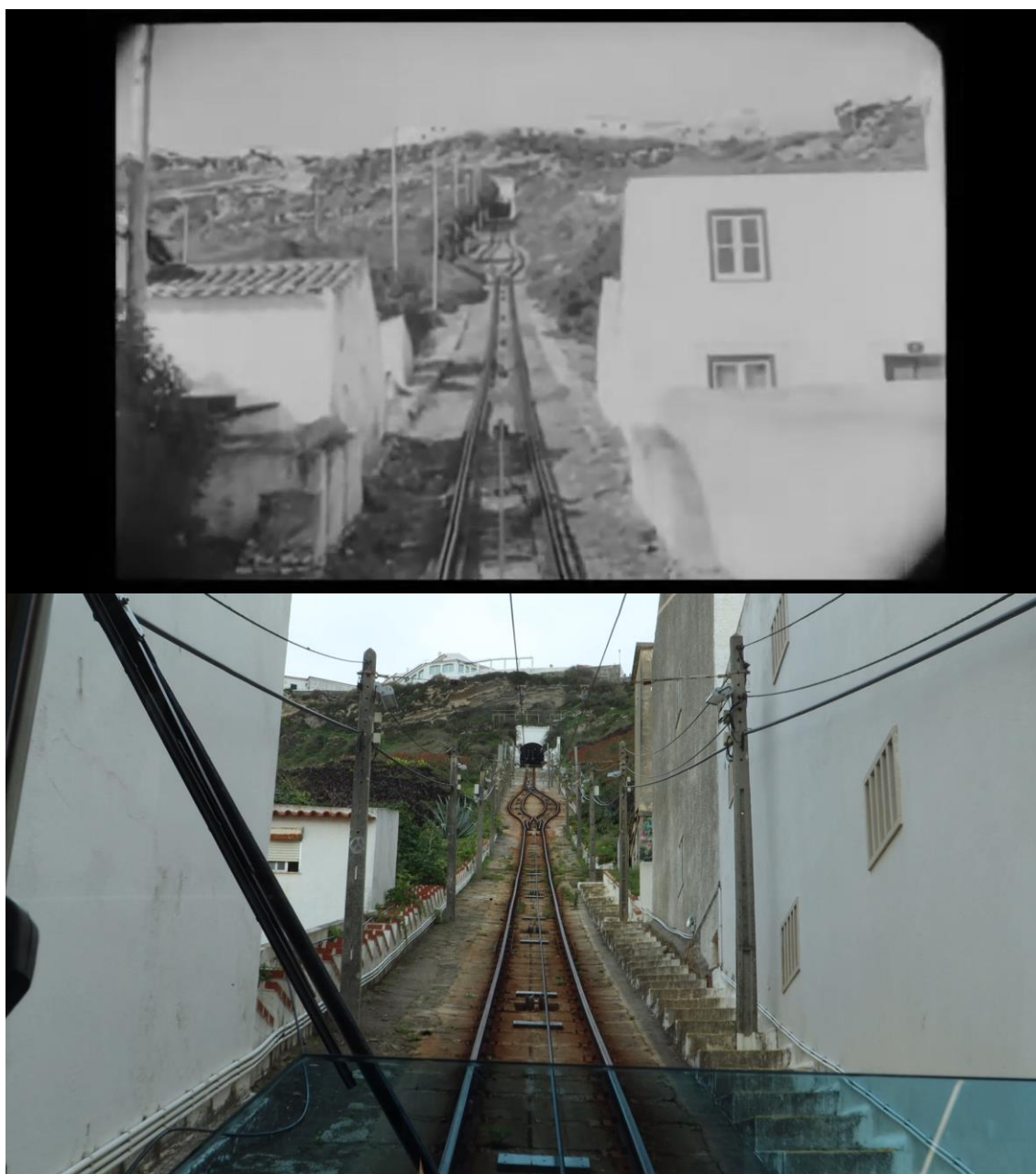


Figura 4 e 5 – *Nazaré, Praia de Pescadores*, de José Leitão de Barros, e plano inicial de *O Cinema de três lugares*, respetivamente

O objetivo nunca foi uma recriação total do plano de Leitão de Barros, mas sim perceber como esse moldou o meu olhar de espetador, e nesta pequena sequência rapidamente se percebe uma pesada influência na colocação da câmara. Era importante iniciar a viagem com esta pequena subida de modo a fortalecer a noção de que estava a redescobrir um lugar.

Apesar de existir mais ruído visual que acaba por obstruir uma percepção limpa da colina, o caminho prevalece. Este funicular foi um ‘estúdio’ de Cinema criado pelo cineasta nascido em Lisboa, e concluí que essa essência, através de uma montagem muda⁵, ainda está presente.

Findada a primeira captura na Nazaré, e aquela que se esperava mais referencial, restava partir para uma redescoberta das ‘pistas’ do Cinema deixadas há mais de noventa anos. O Mar continua a ditar quase todos os acontecimentos da vida de quem por ali passa, que adota um ritmo muito semelhante ao da ondulação, surgindo uma simbiose entre o homem e a Natureza, como se observava há quase cem anos. O vasto areal, no entanto, encontrava-se muito mais vazio. Os pescadores foram substituídos por surfistas e turistas exibindo câmaras com objetiva grande angular ao pescoço ou *drones*.

A areia que brilhava através do reflexo da luz solar não parecia ter sido engolida pelo tempo, o que contribuiu para uma grande facilidade em olhar (de acordo com o olhar de Nazaré) para o lugar. Agora já não existiam dúvidas de que se tratava de um regresso, e de que o funicular tinha sido apenas um ponto de partida. Ao passear pela praia as referências surgiam e desvaneciam-se rapidamente, numa continuidade de estímulos sensoriais. O Mar era exatamente o mesmo e a ‘dança’ das ondas tomava conta da objetiva da câmara, tornando impossível apontar para qualquer outra direção. O domínio era tanto que acabou até por invadir um dos planos captados, com a rebentação de uma onda que chegou até ao tripé, enterrando-o um pouco. Esse momento espelha bem a influência que a Natureza tem naquele lugar, onde, por breves instantes, o Mar foi operador de uma câmara totalmente à mercê dos seus impulsos.



Figura 6 – Quarto plano de *O Cinema de três lugares*

⁵ Tal como o filme original, em 1929. Apenas em 2021, no DocLisboa, foi apresentada uma versão da obra com banda sonora, composta e interpretada pelo pianista Filipe Raposo.

A Nazaré, apesar de ser uma vila, assemelha-se a pequenas cidades pitorescas que se denotam por uma construção muito particular e harmoniosa entre elementos humanos e naturais na sua paisagem. Parece até que esta é *montada*, tal como se faz com um filme. A preocupação com uma estética aglutinadora é aquela que tantas vezes se procura na criação de uma obra cinematográfica. Neste lugar o Cinema está feito, apenas é preciso descobri-lo e olhá-lo.

“ Pois a cidade do cineasta tem mais chance de existir em filmes do que em outros lugares. Desde que o cinema filma a cidade – depois dos irmãos Lumière – as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não impede a representação de viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segundo sistemas de representações variáveis e determinadas. O momento da história das cidades, que é contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide com os modelos cinematográficos, ou se inspira neles.” (Comolli, 1994, p.153).

O Mar da Nazaré hipnotiza o olhar quando visto de perto, mas é necessário procurar alguma distância do mesmo, para se tentar compreender um pouco melhor⁶ o mesmo. Leitão de Barros fez isso com mestria em 1929, alcançando, como o próprio menciona, “a grande perspectiva”. Essa visão da vila só é alcançável do topo da colina, que foi o destino final deste passeio. Através das ruas nazarenas, em subidas íngremes (para evitar voltar a usar o funicular, com o risco de cair na tentação de refilmar um plano), cada vez a montagem do exercício começava a ganhar mais forma. Tinha de respeitar a forma original com que Leitão de Barros concebeu *Praia de Pescadores*, não podia incluir qualquer som captado. Porque só em mudo a essência do lugar persiste, resistindo ao tumulto provocado pelo turismo do surf, das ondas, da religião e tantas outras coisas.

Na chegada ao grandioso Sítio⁷, uma sensação de esmagamento começa a apoderar-se do olhar. A vila, as casas, o Mar e a areia compõem uma tela que podia servir como postal promocional da Nazaré. “Antes de me ir embora vou lá acima ao sítio. É uma aldeia branca e deserta, com o templo, a capela, e o penedo onde se deu o milagre. Do alto dêste grande morro descobre-se de aeroplano um largo panorama – o mar infinito, a ampla baía formada pelos montes, a branca Nazaré ao pé da areia, a toalha líquida do riozinho que se espraia e detém ao chegar à costa, e do lado da terra os eternos pinheirais, donde emerge o cone mais agudo de S. Bento, com a ermida e a guarida do vigia.” (Brandão, 1923, p. 239 e 240).

⁶ É uma tarefa muito complexa tentar entender o Mar, e ainda mais se for feito com o objetivo de o filmar. Fazer justiça à sua grandeza é uma tarefa *herculeana*. Contudo, é preciso dialogar com o lugar de várias perspectivas diferentes de modo a “falhar, falhar novamente, falhar melhor”, como na lógica de Samuel Beckett.

⁷ Ponto mais alto da vila que funciona como miradouro.

Longas procissões de pessoas para lá e para cá percorrem o caminho que leva ao ponto mais extremo da colina. É justamente nesse ponto que a particularidade geológica que causa as mediáticas ondas se descortina um pouco. Aquele é provavelmente o espaço mais simbólico da vila, pois separa as duas praias, que representam as duas realidades com que convivi na Nazaré. De um lado, a Praia do Norte, onde uma deformação geológica causa ondas com uma dimensão anormalmente grande, e por isso é invadida por surfistas, entusiastas de um Mar selvagem e equipas de filmagem repletas de drones para documentários de plataformas de *streaming*. Do outro lado resiste a *Praia de Pescadores*.



Figura 7 e 8 - Nazaré, Praia de Pescadores, de José Leitão de Barros, e plano de *O Cinema de três lugares*, respetivamente

Esta dicotomia sentida entre as duas praias é a metáfora perfeita para uma vila que resiste ao tempo e, em 2022⁸, ainda aloja memórias de um Cinema Português, ao mesmo tempo cedendo à inevitável gentrificação a que espaços com elevada procura turística estão sujeitos. As potencialidades para a realização de surf são a maior fonte de interesse mediático da vila, e muitas remodelações têm sido feitas para dar uma resposta a essa procura. Pode-se encarar a Nazaré como uma ‘vila global’, onde o inglês e o português disputam entre si o título de idioma mais ouvido. E é justamente essa condição que vai permitindo a manutenção da Nazaré do Cinema, concebida por Leitão de Barros.

Existe uma harmonia entre essas duas realidades contrastantes que permite ao cineasta continuar a redescobrir o lugar. Em nenhum momento fiz parte do ‘público alvo’ da vila, apesar de ser só mais um turista. Pude, contudo, iniciar a minha viagem sem qualquer entrave e redescobrir aquilo que procurava. Em *O Cinema de três lugares*, sem som, as imagens conseguem recuperar um pouco da tal paisagem do Cinema que procurava. Houve um diálogo constante com as memórias do filme de 1929, e essas quase que serviram como um mapa ou até um guia turístico.

A conservação dos espaços naturais é um fator de distinção da vila, onde o turismo exerce uma certa pressão para uma manutenção cuidada da localidade. O investimento em intervenções de conservação é facilmente identificável, numa ótica estratégica que pretende apelar ao turista do surf, da Natureza, da religião ou até do Cinema. “Se a Natureza é o essencial, é preciso dar forma ao essencial que é a Natureza. E dar-lhe forma como? Aqui intervem o homem, que toma conta da Natureza ao dar-lhe forma. Mas para dar forma à Natureza é preciso que a Natureza se conserve”, Gonçalo Ribeiro Telles em *A Vossa Terra*.

Nesta primeira paragem tornou-se claro que um dos pontos de partida da viagem não seria completamente executado, pelas particularidades logo sentidas no lugar. É certo que a paisagem está sempre sujeita a uma reflexão que se desdobre numa perspetiva cultural ou histórica, mas tornou-se evidente que o meu olhar se confundiu demasiado com o Cinema que encontrei. Nesse sentido, toda a minha abordagem a este primeiro lugar tornou-se muito mais sensível. Esta experiência rapidamente começou a delinear em mim uma forma de olhar diferente daquela que tinha idealizado. Assim, a expectativa em relação ao ponto de chegada começou a ser transformada, numa prova inequívoca de uma autêntica imersão, onde o Cinema e o meu olhar se confundiram.

⁸ Dezembro de 2022, data de captação das imagens do excerto da Nazaré para o exercício *O Cinema de três lugares*.

A Nazaré é, do ponto de vista aqui desenvolvido, um lugar do Cinema. Encontra-se algo rendido à gentrificação provocada pelos impulsos capitalistas de um país, é certo, mas a praia de Leitão de Barros e Raul Brandão resiste fisicamente, transportando assim uma carga simbólica para quem a quiser redescobrir.



Figura 9 – Último plano do capítulo referente à Nazaré em *O Cinema de três lugares*

Lá em cima as paredes
brancas duma aldeia árabe
entre sebes de cactos hostis –
o sítio. Pedacos de rochas
salientes ameaçam desabar a
tôda a hora...

Raul Brandão

MUDAR DE VIDA

1. REGRESSO A UMA ANTIGA CASA

Um filme é um pouco isso, acho eu: a construção de um movimento, de uma ‘ondulação’ específica. Cada cineasta tem a sua ‘maré’.

João Mário Grilo

A segunda paragem desta viagem é a Praia do Furadouro, em Ovar, onde foi filmado *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha. Esta é uma obra de reconciliação com a vida num regresso a uma casa a que o personagem principal já não pertence. Adelino, interpretado por Geraldo Del Rey, regressa ao Furadouro após passar algum tempo em África e apercebe-se que pouco resta da vida que deixou. Este é o mote de um filme que, a nível espiritual, se aproxima muito da potencial relação de um espetador com a paisagem de um Cinema. E a construção da familiaridade acompanhada de estranheza no seu antigo lar é constantemente trabalhada no filme. O Adelino a que o espetador assiste é alguém que fica sem um lar e que procura um novo.

Esta personagem poderia perfeitamente ser o rosto desta viagem pela paisagem litoral portuguesa, pela própria travessia que atravessa após o seu regresso. Apesar de não falar muito, quase todas as suas falas⁹ têm um potencial elevado de interpretação e relação com matérias sociológicas e históricas que o Cinema comporta. Toda a sua vivência acaba por ser um retrato daqueles que sofrem individualmente dentro de comunidades unidas e muito consolidadas, como é aquela da Praia do Furadouro. Esse coletivo onde se tenta voltar a inserir vive acima de tudo do Mar, numa relação quase angustiante com o elemento da Natureza, que inclusive vai roubando terra às gentes daquele lugar.

A dureza do trabalho na praia é capturada com realismo, algo que é ainda mais acentuado através das dificuldades que Adelino sente em acompanhar o ritmo dos restantes trabalhadores. Assim, é justo olhar para esta obra como algo que ultrapassa a ficção. “Admirador do cinema de Campos, Rocha roda no Furadouro, onde passou parte da sua infância. Este filme, que cruza a ficção e o documentário etnográfico” (Alves Costa, 2012, p. 217).

⁹ Os diálogos desta obra foram escritos por António Reis, poeta e cineasta português. *Mudar de Vida* também contou com a assistência de realização de António Campos.

A personagem de Geraldo Del Rey navega contra a corrente através de um desgosto amoroso e de relações complexas com a família enquanto procura um trabalho que o possa voltar a inserir numa população onde parece estar sempre deslocado. Nessa perspetiva, Adelino assemelha-se bastante a Antonio Ricci, o pai em *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica. Ambos procuram um emprego e tendem a estar afastados das multidões, numa sociedade onde não estão completamente inseridos. Estes dois marginalizados do Cinema aproximam-se pela demonstração das suas individualidades em constante contraste com as restantes pessoas que os rodeiam. No caso de Adelino esse sentimento eleva-se na cena do baile popular, onde o irmão o convence a participar, tal como Ricci é chamado para um grande grupo de homens à procura de um posto de trabalho, logo no início da obra do Neo-Realismo Italiano.

O Mar deste filme expressa-se com impacto durante a festa da população do Furadouro, onde o movimento daquele povo é transformado numa ‘ondulação’ que, de um lado para o outro, vai criando um ritmo intrigante. Aquela coreografia popular é o espelho da vida de pessoas onde o Mar é um elemento central, ao ponto de condicionar a própria cadência e musicalidade de todas as suas ações. A tensão entre Adelino, o seu irmão e Júlia acaba por criar oscilações naquelas ondas harmoniosas a que se assistia. “Em *Mudar de Vida*, o aspecto documental está patente em cenas da pesca, do ambiente, e dos décors e interiores, mas a cena da festa de S. João ecoa como aquela em que a vertente documental, aqui associada a um registo de memórias e vivências subjectivas da infância e juventude do realizador, é mais forte.” (Alves Costa, 2012, p. 217).

A sequência em análise comprova ainda algo que está bem registado ao longo da obra de Paulo Rocha: a musicalidade do Mar. Num filme com banda sonora de Carlos Paredes, os sons da Natureza e do quotidiano complementam esta melodia alcançada, que capta não só o estado emocional de um homem que regressa a uma antiga casa onde já não pertence, bem como de um povo trabalhador cuja subsistência depende de algo tão incerto como o Mar. Rocha cria uma paisagem única e musical¹⁰ e esta sequência é talvez o ponto do filme onde isso é mais notório.

¹⁰ “It would be incorrect, however, to suggest that cinematic landscapes are composed only of images, and the careful arrangement, or the collection, or the construction of these images. What of the aural landscape? Sound and music are integral to cinematic landscapes. Whether these work as naturalist reinforcements of the image, or whether they are complementary, their contribution is considerable.” (Harper and Rayner, 2010, Framing landscape section).



Figura 10 e 11 – *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha

A jornada de Adelino pelo Furadouro é solitária, como um homem perdido após naufragar. Na procura por um emprego encontra Albertina, que lhe dá um novo alento, uma esperança de uma nova vida. No meio de um regresso tão atribulado a casa, onde percebe que a vida que levava antes de ir para África não iria mais voltar, a personagem interpretada por Isabel Ruth oferece-lhe justamente aquilo que precisa, uma hipótese de mudança. Se ao longo de *Mudar de Vida* são ouvidas algumas queixas em relação ao avanço do Mar, os areais engolidos e a metamorfose daquela paisagem marítima da qual toda a população depende, Adelino enfrenta também uma mudança inevitável, com a qual está a tentar encontrar paz. A transformação do lugar, da personagem, juntamente com a ideia de regresso tornam-no num filme nuclear em *O Cinema de três lugares*.

2. FILMAR A METAMORFOSE DE UM LUGAR

O litoral é, por essência, uma paisagem que se transforma, incessantemente, o que quer dizer, também, que é uma paisagem que nunca retoma a mesma forma.

João Mário Grilo

O segundo lugar é a Praia do Furadouro, em Ovar. Na chegada ao espaço não houve qualquer sensação de familiaridade, era apenas uma praia indistinta. Esse primeiro impacto não era totalmente esperado, apesar de ser previsto em *Mudar de Vida*. Uma parte significativa do areal foi engolida, e a relação com o local demorou a estabelecer-se. O Mar estava agitado, o que de vez em quando remetia para alguns momentos fílmicos, mas não existia um diálogo constante. Se o Furadouro de Paulo Rocha ainda existia, não estava completamente exposto. Tinha de o procurar. Neste regresso o lugar estava diferente, menos impactante, mais rochoso, menos movimentado.

Olhava para o Mar como a chave para descobrir a praia de Adelino, de Júlia e Albertina. E foi justamente nesse primeiro olhar que o Cinema de Rocha começou a expressar-se, apesar de ter acontecido de forma indireta. A essência das gentes do Furadouro, como a vi no filme de 1966, apareceu por breves instantes, canalizada num pescador que, face à agitação das ondas, desiste da sua atividade em procura de um sítio melhor para pescar. Nesse momento, sentia que estava de regresso, tal como a personagem de Geraldo Del Rey. O Mar agitado que não colabora com as necessidades das pessoas estava ali, resistindo ao tempo. O mesmo lugar de contemplação e introspeção, ainda que fisicamente já não sobrasse muito. Estava perante o primeiro lugar do Furadouro onde, espiritualmente, encontrei Cinema.

O ritmo das ondas trazia de volta alguma da musicalidade encontrada no filme de Paulo Rocha, como se ainda estivessem em harmonia com a canção de Carlos Paredes. As referências começaram a somar-se, finalmente. É importante referir que esta redescoberta só aconteceu após ligar a câmara e começar a captura de imagens (olhar). Até esse momento senti uma grande resistência, parecida à que as ondas sentiam ao embater violentamente nas rochas localizadas onde outrora existia areia.



Figura 12 – Primeiro plano do capítulo referente à Praia do Furadouro em *O Cinema de três lugares*

O primeiro vestígio de Cinema estava encontrado, e agora era preciso continuar a desvendar a Natureza daquela praia algo peculiar, onde a luta pela sobrevivência do próprio sítio se impunha rapidamente. Imaginava o palheiro da família de Adelino engolido pela maré impiedosa, já depois de ele fugir com Albertina. A ficção de Rocha tomava conta da praia e os diálogos ecoavam. Aí decidi que este capítulo precisava da música de Carlos Paredes, das conversas de Adelino com a família, com Júlia e Albertina, pois a paisagem trazia justamente essas memórias. Mais que qualquer semelhança física, uma carga simbólica dominava aquele lugar.

Não estava muita gente na praia, só alguns pescadores e alguns turistas, como em qualquer praia indistinta do país. Assim, naquela manhã de Dezembro¹¹ com alguma neblina marítima, a paisagem comunicava constantemente com o meu olhar, em tons mistos de calma e melancolia. O efeito daquele Mar parecia ser quase terapêutico e ao mesmo tempo a neblina e a constante lembrança da luta de um local condenado a desaparecer trazia de volta o melodrama de *Mudar de Vida*. A ideia de *Memento Mori*¹² dizima aquela praia já meio submersa, onde as muitas intervenções humanas na tentativa de preservação não parecem fazer efeito.

“Mas para a reabilitação do belo da natureza contribuiu decisivamente o elemento inteiramente específico que o nosso tempo vive com dramatismo: a forte consciência da natureza como uma realidade que se

¹¹ Dezembro de 2022, data de captação das imagens do excerto do Furadouro para o exercício *O Cinema de três lugares*.

¹² Expressão em latim que funciona como uma lembrança da morte, muitas vezes associado à corrente filosófica do estoicismo.

encontra em perigo. Como pano de fundo das novas estéticas da natureza encontra-se invariavelmente um tom grave, um sentimento de preocupação face a um futuro, ora vagamente pressentido, ora sabido como certo e temido nas suas mais graves consequências.” (Serrão, 2004 , p.89).

As rochas vão resistindo da forma possível à força marítima, mas essa batalha parece ser muito desequilibrada a favor da Natureza. Esse fenómeno, contudo, traz de volta o Cinema de Paulo Rocha. A luta fútil de uma população perante o Mar é captada pelo cineasta, quer fisicamente, quer numa perspetiva mais filosófica incutida nas mentalidades daquelas personagens, correspondentes a uma geração resignada que viveu durante o Estado Novo. O movimento das ondas a embater nas rochas costeiras repete-se infinitamente, onde apenas a força do impacto varia. Assim acontecia na praia de Adelino, e assim acontece quase sessenta anos depois.



Figura 13 e 14 – *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha, e plano de *O Cinema de três lugares*, respetivamente

Ao visitar o Furadouro, o filme da Paulo Rocha ganha um novo significado, ou pelo menos reforça muito do que já mostrava. A ideia de resistência, que já se identifica na história de Adelino, associa-se a todo o lugar, fisicamente, numa simbiose onde a personagem principal e espaço se confundem. A paisagem está em transformação e o último registo daquela realidade específica é cristalizado pelo cineasta. Assim, ela resiste.

“Think about it... what resists death? You only have to look at a statuette from three thousand years before the Common Era to see that Malraux's response is a pretty one. We could then say, not as well, from the point of view that concerns us, that art resists, even if it is not the only thing that resists. Whence the close relationship between an act of resistance and a work of art. Every act of resistance is not a work of art, even though, in a certain way, it is. Every work of art is not an act of resistance, and yet, in a certain way, it is.” (Deleuze, 1987, p. 323).

A noção da resistência é o que transforma *Mudar de Vida* em muito mais que uma ficção. É um documento de um país falhado sob uma ideia de exploração de algo tão grandioso como é o Mar. E assim muitos conceitos associados à identidade portuguesa, quer política, quer historicamente, começam a ruir. Adelino representa os inúmeros portugueses que regressam de África após serviço militar, onde cumprem tarefas causadas por guerras e conflitos gerados pela relação portuguesa com o Mar. A época da expansão marítima, tantas vezes enaltecida como um dos pilares fundadores da portugalidade, deixa sequelas que se mostram irremediáveis para as gerações futuras.

O personagem de Geraldo Del Rey é apenas um de muitos portugueses que foi forçado a mudar de vida depois de um regresso a uma casa onde já não se sentia bem, ou pelo menos onde já não pertencia totalmente. A sede portuguesa pela expansão do império acabou por condenar, séculos mais tarde, imensas famílias espalhadas pelo país e o mundo. *Mudar de Vida* retrata o impacto real e humano, dentro de Portugal, das guerras causadas fora do território nacional. O Mar estabelece aqui um papel algo perverso, onde se transforma, desde o veículo que promove a expansão do império nacional, ao ‘ladrão’ da areia de um país que se orgulha da sua vasta orla costeira.

A relação entre Portugal e o Mar é retratada na dependência das gentes do Furadouro pela água, ou, numa perspetiva mais lírica, em Adelino e Júlia. O passado entre ambos que agora os atormenta, o modo como Adelino provocava sofrimento a Júlia desde o seu regresso, a disfuncionalidade de uma dependência emocional que já não é totalmente correspondida. A personagem de Maria Barroso termina o filme muito perto da morte, como aconteceu a tantos hectares de costa portuguesa. Se o protagonista do filme, como já foi referido, é um dos portugueses afetados diretamente pelo Mar, este acaba por também canalizar a essência do

elemento natural, no movimento marginal com que navega após o seu regresso. É um agente perturbador de uma aparente paz existente no lugar, e isso é mesmo admitido por Júlia após o reencontro entre ambos. “Também foi por teres voltado. O médico diz que é do coração”. Esta personagem, que representa uma mulher algo conformada com a vida, tem o fim que inevitavelmente aquele areal teria. “Albertina corresponde ao modelo mais urbano enquanto Júlia corresponde ao modelo da mulher rural, trabalhadora, fiel, dedicada à casa e aos filhos, com uma espécie de destino fatal de ficar amarrada a esse modo de vida mais tradicional.” (Alves Costa, 2012, p. 217).

Só após visitar o Furadouro pude compreender o significado mais profundo de *Mudar de Vida* acerca de um país falhado numa relação com o Mar. A continuidade do fenómeno que já atormentava uma população há mais de cinquenta anos, espelhado através das barreiras rochosas que procuram um impedimento da chegada de água à marginal, que chegou a estar com acesso impedido, revela uma total inércia face a uma urgência popular. Um país que falhou aos seus habitantes revela-se em cada olhar para qualquer parede de pedra.

Assiste-se a uma contínua glorificação política, histórica e até em algumas representações artísticas da expansão marítima imperialista enquanto nestes lugares, quer na praia de Paulo Rocha, quer na Praia do Furadouro em 2022 (que já não contém muitos vestígios físicos da paisagem do Cinema), acontece aquilo que pode ser considerado como uma expansão marítima literal. O areal continua a ser engolido e as capacidades de resposta não parecem adequadas. O lugar não é particularmente turístico, e assim não há tantas tentativas (mesmo que fossem fúteis) da preservação da paisagem, do ‘estúdio de Cinema’ de Rocha.

Mudar de Vida apresenta, em 1966, um alarmante aviso da realidade do país face aos avanços do Mar, e algumas linhas do diálogo ganham uma dimensão muito mais profunda após uma visita do lugar. Não tinha dúvidas em relação à existência de uma mensagem política nesta obra, mas só a interiorizei verdadeiramente nessa manhã de olhares variados pelo Furadouro. O melodrama de um povo que vivia sem grandes ambições num regime de ditadura, onde se colhem consequências de uma guerra que aquelas pessoas não quiseram, num país que continuamente ignora a urgência face ao elemento com que coabita geograficamente. Paulo Rocha, pelo menos, avisou sobre a reivindicação marítima que aí vinha.

O Cinema de três lugares, na descoberta da paisagem do Cinema no Furadouro, precisou da música de Carlos Paredes para reforçar a ideia de um regresso a um lugar onde tinha estado através de Paulo Rocha. Onde eu procurei algo que está a desaparecer, também Adelino procurou por um emprego e acima disso, um propósito, que encontraria em Albertina. Este filme tem uma estética e uma simbologia que serviram como algumas das principais inspirações deste projeto. A ideia de regresso a um lugar captura aquilo que foi procurado desde o início, com a obra de 1966 a ser como um guia espiritual do exercício desenvolvido.

A paisagem física deste segundo lugar tem algumas ‘pistas’ ou vestígios daquela que foi construída por Paulo Rocha, como se pode observar nas imagens onde as ondas batem violentamente nas pareces rochosas que procuram preservar a costa. O areal, mais reduzido, ainda remete um pouco para o imaginário de *Mudar de Vida*. Mas o lugar sofreu metamorfoses, está alterado. O Cinema continua presente, é importante notar, mas numa dimensão simbólica carregada pelo pescador, pelas pedras que batalham as ondas, e acima de tudo pelo Mar. Nem tanto pela dimensão visual do mesmo, mas pelo seu avanço através dos areais, e tudo o que isso simboliza.

A Praia do Furadouro continua a carregar, pelo menos política e metaforicamente, toda a paisagem construída por Paulo Rocha. A relação estabelecida com o Cinema foi muito intensa e teve a sua origem através de elementos que, provavelmente, não seriam muito óbvios. Enquanto espetador, *Mudar de Vida* ganhou um significado muito mais profundo após esta visita. Os diálogos escritos por António Reis e toda a musicalidade do filme deram sentido ao meu olhar para uma praia aparentemente indistinta e até mal preservada. Adelino e Albertina continuam presentes, espiritualmente, por aqueles areais que já não são muito extensos, mas acima de tudo no Mar, cujo movimento é tão parecido com o deles, dois marginais que procuram mudança. Também Júlia continua presa ao lugar, representando todos os que perderam as vidas nos trabalhos pesados realizados na praia, que perderam casas e palheiros e que não tiveram a presença de bóias que os salvassem, ou pelo menos atrasassem essa inevitabilidade.

O último momento captado no Furadouro é justamente uma bóia que, colocada no meio do areal, tem como objetivo impedir a destruição das dunas, contendo as ondas. Aqui vê-se, de facto, uma tentativa de intervenção humana para uma preservação do lugar, e deve ser pelo menos assinalada. Não é certo se será suficiente, provavelmente não, mas mostra pelo menos uma tentativa de resistência. Esta adulteração da paisagem numa busca de a preservar

trouxe, curiosamente, muitas memórias de *Mudar de Vida*. Todos os trechos de diálogo sobre mudança, sobre a areia engolida pelo Mar, sobre a insatisfação surgiram durante este olhar. Uma simples bóia, artificial, captura o espírito de um povo a quem Paulo Rocha deu uma voz. A resistência e a luta, mesmo que fúteis, contra a Natureza. Um país que falhou a sua relação com o Mar agora agarra-se a uma bóia para não se afogar. Mas acima das muitas leituras políticas que este último olhar levanta, ele traz uma imagem de sobrevivência de um lugar, de uma paisagem, de um Cinema. Esta bóia desempenha o mesmo papel que *Mudar de Vida* fez com a Praia do Furadouro: impede a sua destruição. Tal como a bóia está ali para que a praia aguente mais um pouco, também um filme pode evitar a destruição de um lugar.



Figura 15 – Último plano do capítulo da Praia do Furadouro em *O Cinema de três lugares*

Ouvir o mar ao perto, ver o mar ao longe. Assim, sempre, o cinema o viu e ouviu.

João Bénard da Costa

A ALMADRABA ATUNEIRA

1. UMA ÚLTIMA PESCARIA

A armação, engenho muito antigo, cujo nome, almadrava, cheira a árabe, é constituída pelo corpo – dividido em três compartimentos, câmara, bucho e copo – pela rabeira, que se estende até a terra, para que o atum não passe, e pelo quartel de fora, destinado ao mesmo fim, e estendido para o mar, em ângulo obtuso com a rabeira.

Raul Brandão

A terceira e última paragem desta viagem é a Ilha da Abóbora (atualmente Ilha de Cabanas), em Tavira, onde foi filmado *A Almadrava Atuneira* (1961), de António Campos. Este filme de cariz etnográfico captura a faina dos pescadores do atum no Algarve, que acontece pela última vez naquele areal, que viria a ser engolido no Inverno que sucedeu às filmagens. Trata-se assim de um documento importante que mergulha a uma realidade que se extinguiu naquele lugar. Essa ocorrência involuntária de filmar a última almadrava de uma praia faz com que a obra de Campos seja ainda mais relevante, cristaliza um momento irrepetível.

A Almadrava Atuneira impressiona pela sua qualidade plástica, que é aliada da forma dura e crua com que o trabalho dos pescadores é exposto. A atividade, extremamente física e violenta, expõe desde cedo a essência de uma população pobre cuja sobrevivência é um desafio diário. O filme tem uma grande proximidade da classe trabalhadora a que se assiste, e as condições de vida árduas em que estão inseridas são espelhadas através dos rostos desgastados, das roupas cheias de remendos e dos pés descalços com que trabalham. “Em especial a partir de *Almadrava atuneira* o seu cinema documental reflecte esta postura, à medida que se vai tornando cada vez mais depurado na intenção ética e moral de dar voz e devolver os gestos do povo com precisão etnográfica.” (Alves Costa, 2012, p. 181).

O Mar assume o papel de antagonista num filme onde se pode falar de um herói coletivo, os pescadores. Essa relação, que é transversal ao longo de um país pobre que atravessa uma ditadura, manifesta-se através de uma dependência de um elemento da Natureza tão poderoso como imprevisível. Estes dois oponentes, contudo, acabam por

encontrar uma simbiose de movimentos, onde uma complementaridade é visível. Toda a ação da pesca é transformada numa ‘dança’, em que as ondas ditam o ritmo dos passos, dos puxões das cordas e das remadas. Essa coreografia ganha ainda mais peso com a banda sonora¹³ que acompanha as imagens da pescaria, onde surge uma certa estilização da atividade, tornando-a mais épica. “Num gesto que encontráramos também no *Almadraba* de Campos em que Stravinsky é a banda sonora da pesca do atum. Ao re-sonorizar os registos do real, estes realizadores afastam-se do registo cinematográfico etnográfico e aproximam-no do poético, de um certo deslumbramento. Estes são, portanto, filmes que estão entre a constatação e a imaginação etnográfica. Neles está presente uma tensão entre intencionalidades que parecem opor-se criando desequilíbrios dentro do filme: à oposição vertical entre ficção e documentário, acrescenta-se aqui a oposição entre o registo do mundo e uma certa visão do mundo.” (Alves Costa, 2012, p. 184).

A força política de *Almadraba* é inegável pelo relato das condições precárias dos pescadores e das respetivas famílias onde o próprio local de trabalho esá sob constante ameaça (como se viria a comprovar no Inverno que sucedeu as filmagens). O quotidiano destas gentes é o retrato de uma geração num país onde os portugueses estão abandonados, num regime político muito afastado dos direitos laborais mínimos. A pesca do atum que Raul Brandão registou ganha imagens que lhe fazem justiça. “Tavira é um dos grandes centros de pescadores de atum, se se pode chamar pesca à maneira como es apanha êste peixe. Para o atum basta saber matar.” (1923, p.304).

Este é o último registo de uma almadraba na Ilha da Abóbora, e por isso torna-se num ato simbólico que homenageia todos os pescadores e as suas famílias que mantiveram durante anos uma relação conturbada com o Mar, onde este ora lhes deu, ora lhes tirou. Assim, assiste-se a uma cristalização de algo irrepetível, e, acima de tudo, a imortalização de uma paisagem que, fisicamente, desapareceu. O arraial engolido perdura através do olhar de António Campos, transportando uma carga simbólica que não deixa apagar os sacrifícios de um povo trabalhador. A *Almadraba Atuneira* é um verdadeiro exemplo de um ato de resistência do Cinema que não permite a extinção de um lugar e das suas gentes. “*The act of resistance has two faces. It is human and it is also the act of art. Only the act of resistance resists death, either as a work of art or as human struggle.*” (Deleuze, 1987, p. 324).

¹³ São utilizados excertos de *Le Sacre du Printemps* (1913), um *ballet* composto por Igor Stravinsky, que acabam por harmonizar com o som diegético dos movimentos ferozes dos pescadores.

A relação mais violenta do povo com o Mar, o desaparecimento físico total de uma paisagem do Cinema cristalizada por António Campos e a ideia de um país a ser engolido são elementos que distinguem *A Almadraba*, e a transformam num filme essencial para a execução do exercício *O Cinema de três lugares*. É importante procurar o ‘fantasma’ da armação da Ilha da Abóbora, mesmo que esta já só exista espiritualmente. A paisagem, o povo e a obra de Campos têm de residir, de alguma forma, no que sobra do lugar deste Cinema¹⁴.



Figura 16 – *A Almadraba Atuneira* (1961), de António Campos

Ninguém conhece nada do
atum, que se pesca ao acaso e às
cegas.

Raul Brandão

¹⁴ “What relationship is there between human struggle and a work of art? The closest and for me the most mysterious relationship of all. Exactly what Paul Klee meant when he said: ‘You know, the people are missing.’ The people are missing and at the same time, they are not missing. The people are missing means that the fundamental affinity between a work of art and a people that does not yet exist is not, will never be clear. There is no work of art that does not call on a people who does not yet exist.” (Deleuze, 1987, p. 324).

2. FILMAR UM LUGAR FANTASMA

São recordação e saudade. A alma do moiro está viva. Subjugada, persiste e sonha. Aspira. Perseguida, obstina-se. E para viver faz-se pequenina e contenta-se em deitar fumo...

Raul Brandão

O terceiro e último lugar é a Ilha da Abóbora, em Tavira. Na verdade já não tem essa designação, agora é a Ilha de Cabanas. Como já foi mencionado, o arraial de Campos foi engolido pelo Mar e não se voltou a realizar uma almadraba nesse espaço. E foi logo neste dilema que surgiu o primeiro desafio da abordagem neste lugar. Onde filmar? Como chegar a algo que se encontra submerso? A resposta que encontrei foi olhar o espaço mais próximo a que conseguisse chegar. Sabia de antemão que a localização exata nunca seria encontrada. Assim, à chegada a Tavira, rapidamente percebi que a paisagem era indistinta.

A Ilha de Cabanas, que é uma ilha barreira, só é acessível de barco, para felicidade dos pescadores, que transportam os turistas até ao destino. Do outro lado encontra-se uma praia de grande areal, uma verdadeira atração turística. Mas não a consegui aceder durante as minhas filmagens¹⁵. A altura do ano fez com que não existisse nenhum pescador no local pronto para o transporte. Não encontrei nenhum problema nas circunstâncias, pois o areal a que iria aceder não era aquele que procurava. Assim, dirigi-me às barreiras que mais se aproximam de Cabanas, onde se percebe que a terra que outrora unia as margens já não existia.

Sem surpresa, encontrei um lugar totalmente abandonado, onde o movimento era apenas causado pelo sopro do vento na vegetação descontrolada. Foi algo desolador observar que, aparentemente, nada restava da *Almadraba*. A paisagem construída por Campos era inalcançável a partir destes pedaços de terra espalhados entre blocos de águas que ameaçam constantemente uma expansão. A realidade com que o espetador é confrontado no final da obra de 1961 parece ter funcionado como uma maldição para um lugar que não foi apenas engolido, parecia completamente desprovido da sua essência. Um simples lugar perdido que serve de acesso a uma praia construída para o turismo de massas, onde não há qualquer intervenção de preservação, pelo menos a julgar pela quantidade de lixo na areia.

¹⁵ Janeiro de 2023, data de captação das imagens do excerto de Tavira para o exercício *O Cinema de três lugares*.

Apenas me restava olhar e procurar ‘pistas’ neste lugar, pois já não se tratava de um regresso, era mesmo uma primeira vez. No Podcast *FILMar*, Catarina Alves Costa fala da obra de Campos como um “resgate de um país que se está a afundar”, e em 2023, algures em Tavira, essa ideia fez ainda mais sentido. Entre areais submersos, pouco resta desse país que olhava para o Mar como uma oportunidade, numa ótica interesseira perante a Natureza. Ainda é feita uma exploração do litoral, é certo, que continua a ter um desenvolvimento incomparável face à decadência do interior. Mas mesmo ali, perto da costa, o declínio era algo incontornável.

A água, devido às barreiras que formavam uma zona geograficamente distinta, estava muito calma. Não parecia nada o espaço onde foram travadas lutas entre homens com o Mar e com atuns. Na extensão daquele passeio natural com vista para a outra margem apareceu um primeiro vestígio, muito ténue, da *Almadraba Atuneira*. Um pau comprido com uma corda atada estava esquecido no meio dos arbustos anárquicos que ainda resistiam à maré. Um instrumento muito rudimentar que parecia remeter para uma cena de pesca de outros tempos. O cordel que o percorre funcionou como um fragmento de uma realidade artesanal também encontrada pela paisagem de Campos. Assim, um primeiro fragmento de Cinema surgiu como um fantasma que assombrava o lugar, por todos os trabalhadores que viveram sem direitos e condições por aqueles areais perdidos.



Figura 17 – Segundo plano do capítulo de Tavira em *O Cinema de três lugares*

Mesmo após esta primeira pequena vitória, a metodologia escolhida foi muito questionada durante estes olhares. As tentações de procurar vestígios humanos diretos, ora através de algum pescador ou familiar de um que tivesse estado em almadrabas, ora através de um eventual regresso ao lugar para melhor interagir com ele, acumularam-se. Mas ali, acima de tudo, era necessário continuar a sequência de olhares indistintos na esperança de encontrar mais fragmentos.

Pela demonstração da dureza da vida no filme de Campos, a conversa com antigos pescadores poderia enriquecer muito o conteúdo do exercício. Algo aproximado do modelo usado em *Vidros Partidos*¹⁶ (2012), de Victor Erice, poderia dar vida a um lugar completamente abandonado onde apenas um pau com um cordel fazia a ligação ao Cinema. Mas aí o propósito seria adulterado. A redescoberta de uma paisagem passaria a ser uma tentativa de reconstituição, mesmo que feita em tom de homenagem às gentes de Tavira. Um pescador só poderia intervir se estivesse, de facto, ali.

A aceitação do lugar fantasma foi difícil, mas a memória do filme começou a ecoar numa perspetiva mais sensorial, e a sonoridade do mesmo serviu como chave de abertura de uma paisagem desaparecida. A montagem do exercício transformou-se num mapa onde os pequenos fragmentos de olhar serviram como peças de um *puzzle* do Cinema daquele lugar. Durante as filmagens foram poucas as sensações da familiaridade, na verdade. Só num plano que será abordado mais à frente houve esse diálogo, muito distante, com *A Almadraba Atuneira*.

A montagem tornou-se no momento em que seriam tiradas ilações face à permanência ou não de uma simbologia daquele espaço abandonado, obsoleto e esquecido. Mais de uma dezena de olhares brutos daquela barreira entre Tavira e Cabanas onde qualquer fragmento seria como uma ponte. Era importante não esquecer que em caso de não existir mais nenhum resquício, pelo menos já existia algo. E mesmo se não existisse, o exercício foi pensado desde o início como uma experiência, um teste, e não como uma certeza que confirmaria uma tese. Assim, tentei ao máximo não forçar uma ligação à paisagem procurada durante este segmento. O som, contudo, desbloqueou esta ligação. A Natureza, em especial o

¹⁶ Curta-metragem de Victor Erice onde pessoas relatam as suas relações com uma fábrica situada no norte do país. As memórias trazidas pelos participantes são uma lembrança de uma vida dura dos operários e da realidade política de uma geração. Os testemunhos funcionam como uma homenagem a todos aqueles que por ali passaram e deixaram um legado humano que se subjugou ao, contudo, aos impulsos capitalistas do país. Nesse ponto há até um diálogo muito acentuado entre *Vidros Partidos* e *A Almadraba Atuneira*, na medida em que o herói coletivo é enaltecido pelos seus esforços. As diferenças formais existentes entre as duas obras são superadas por uma proximidade simbólica e política dos dois filmes.

vento, carregou um ritmo contagiante em jeito de dança que dominou as ervas resistentes daquele local de passagem. E com elas fez exatamente o mesmo que o Mar fez aos pescadores e respectivas famílias, controlou os seus movimentos e comportamentos. Subjugou-os.



Figura 18 e 19 – A *Almadraba Atuneira*, de António Campos e plano do capítulo de Tavira em *O Cinema de três lugares*, respetivamente

A dança dos elementos do lugar ao ritmo da musicalidade de *Almadraba* deixaram claro que o fantasma dessa realidade ainda ali está presente, mesmo de forma ténue, numa

continua assombração. Interpreto este movimento como uma prova da imortalidade daqueles que ali deixaram esforços, e às vezes mais que isso. Todas as remadas contra um Mar tirano são lembradas no constante sopro do vento por entre estes arbustos indistintos nesta paisagem inóspita. O som e o movimento trazem o Cinema a este lugar.

À semelhança do fenómeno que acontece em *Ruínas* (2009), de Manuel Mozos, as memórias que habitam os espaços são trazidas numa simbiose entre os elementos naturais e o som, que em algumas sequências dessa obra ressuscita o legado proletário dos mineiros que operavam nesses antigos sítios, por exemplo. É certo que o que acontece em *O Cinema de três lugares* não captura esse fantasma de forma tão precisa, mas a visualização do filme de Mozos ajudou, sem dúvida, a redescobrir o lugar durante a montagem.

O meu papel de espectador transformou aquela espaço de passagem em algo inquietante, por estar numa constante busca de algo. Desse modo, e mesmo independentemente do que decorre na pós-produção do exercício, o olhar já é muito afetado ou contaminado na interação com a área. E isso acaba por me ajudar a entender melhor o modo como o Cinema constrói espetadores, apesar de nunca ter sido esse o propósito do exercício. Em Tavira percebi que é inegável que a experiência de assistir a um filme concebe uma nova forma de pensamento e compreensão de uma ideia, local ou som. Da mesma forma que um simples assobio se transformou para sempre após a visualização de *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), de Fritz Lang, também estas movimentações naturais ao ritmo do vento e do Mar ganharam um novo significado, que, para mim, passará a ser indissociável de uma história do Cinema Português que representa um povo oprimido.

O último olhar físico para o lugar coincidiu com o último plano do capítulo e consequentemente do exercício. Um edifício abandonado, em ruína, cercado de nada, acaba por retratar a realidade de um país que se pode entender como abandonado. A constante procura de um novo investimento virado para o turismo parece fazer com que espaços outrora relevantes caiam em total degradação sem qualquer manutenção ou preservação. E mesmo que neste caso se trate de uma casa aleatória, é uma imagem que serve como ‘postal’ de um país dividido entre litoral e interior e onde as oportunidades são claramente distintas num e noutro.

Esta ruína simboliza uma reconstrução da paisagem, agora com a Natureza como interveniente principal. A ‘colaboração’ com o homem é abandonada e existe uma apropriação total destes espaços que são remodelados por elementos naturais. Aqui, o vento, a chuva e o Mar contribuíram para esculpir esta nova estética do edifício. E esta relação torna-se ainda mais interessante quando envolve a construção de algo por parte do homem, pois

estabelece-se uma dinâmica de ‘invasor e invadido’. Mais uma vez, assiste-se nesta paisagem a uma reivindicação natural do lugar.

“But this makes the ruin a more meaningful, more significant phenomenon than are the fragments of other destroyed works of art. A painting from which particles of paint have fallen off, a statue with mutilated limbs, an ancient text of poetry from which words or lines are lost – all of these have effect only according to what is still left in them of artistic formation or what the imagination can construe of it from remnants. Their immediate appearance is no artistic unity; it offers us nothing but a work of art imperfect through the reductions it has undergone. The ruin of a building, however, means that where the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown...” (Simmel, 1911, p.260).

A metamorfose de que o espaço foi alvo deixa muito claras as vulnerabilidades e fragilidades de um país de vasta orla costeira numa realidade de alterações climáticas. A obra de António Campos é um documento do falhanço político de Portugal para com as pessoas dessa geração, pelo modo como expõe as condições de vida e trabalho do povo. Mas para além disso, mostra que essa precariedade se estende ao próprio território nacional, que está desamparado e em risco perante as contínuas reivindicações do Mar e da Natureza.

As casas na praia, que foram construídas como um veículo de apoio aos pescadores, estão aqui imortalizadas, num lugar onde a ação natural e o abandono colaboraram para uma nova paisagem. *“In the ruin, these antitheses are distributed over even more widely separated segments of existence. What has led the building upward is human will; what gives it its present appearance is the brute, downward-dragging, corroding, crumbling power of nature.”* (Simmel, 1911, p. 261).

Este último lugar desafiou muito o meu olhar enquanto espetador, pois a identificação da paisagem do Cinema não aconteceu de imediato, de todo. Salvo no pormenor da ‘cana de pesca’ e na ruína final, só na fase de montagem, com as imagens em associação com o som, elas ganharam significado. Talvez esse significado fosse óbvio, mesmo sem o recurso aos elementos sonoros, mas em Tavira isso nunca foi sentido. A paisagem do lugar desaparecido de Campos perdura espiritualmente. Não é exagerado, no entanto, considerar que foi um regresso a um lugar: a partir das pequenas ‘pistas’ houve uma sensação de familiaridade com aquele sítio inóspito. A verdadeira significação só surgiu na montagem, ou seja, *a posteriori*.



Figura 20 - Último plano de *O Cinema de três lugares*

The fascination of the ruin that here the work of men appears to us entirely as a product of nature. The same forces which give a mountain its shape through weathering, erosion, faulting, and the growth of vegetation, here do their work on old walls.

Georg Simmel

O PONTO DE CHEGADA

Sempre que uma viagem chega ao fim sou invadido por um misto de emoções, e o mesmo pode ser aplicável ao fecho deste projeto, que foi uma bonita jornada. O fascínio pelo lugar começou na primeira curta-metragem que realizei (*Retrato*¹⁷) e desde então não mais se desvaneceu. O meu olhar foi amadurecendo com o tempo e foi com relativa facilidade que escolhi realizar este projeto de conclusão. A junção de algumas das coisas que mais aprecio tornaram toda a experiência um verdadeiro prazer, desde viajar pelo país, olhar (filmar) paisagens distintas e refletir sobre filmes importantes na história do Cinema português.

A ida a três lugares tão distintos, que em comum só têm o facto de estarem situados no litoral, reforçou a convicção na escolha das obras em análise e dos objetivos deste projeto. A insistência na metodologia delineada inicialmente acabou por se revelar um fator fundamental para *O Cinema de três lugares* ter significado e não se tornar naquele que era o meu maior receio no início da viagem, ser apenas um conjunto de imagens bonitas do Mar.

Creio que a maioria dos objetivos foram cumpridos na execução deste projeto, onde chego ao final sem dúvidas de que o Cinema cria a sua própria paisagem, bem como cria espetadores e o seu olhar. Os três lugares visitados são todos, à sua maneira particular, lugares do Cinema. A compreensão das três principais obras deste projeto aumentou substancialmente após pisar os espaços físicos onde aconteceram (ou no caso de Tavira, o mais próximo possível). E essa é justamente uma das aprendizagens mais importantes que retiro deste exercício, visitar o lugar de filmagens de um filme descodifica muitos novos significados compreendidos em obras como estas. A análise e leitura de uma obra tem muito a ganhar com uma ‘visita de estudo’.

É fundamental reconhecer, contudo, que um dos pontos de partida desta viagem não foi consumado, pois a importância de repensar as paisagens num ponto de vista histórico ou cultural não foi completamente encontrada. É certo que algumas das ilações apresentadas durante os três capítulos desta memória se aproximam dessas temáticas, mas nunca concretizam totalmente a ideia da desconstrução de noções dogmáticas da portugalidade. Deixou de fazer sentido olhar para isso como uma prioridade pois iria retirar a genuinidade com que procurei sempre realizar o projeto. Tal como é referido durante o primeiro capítulo, o meu olhar afastou-se daquele que tinha sido idealizado, e senti-me numa experiência imersiva em cada um dos lugares. Acabei por me deixar *inebriar* pelo Cinema e pelos seus fragmentos

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lw8OPJSVw_I&ab_channel=VascoPacheco

que fui encontrando. Esse fenómeno tornou-se o ponto central da experiência, e mais do que repensar a portugalidade, formou-se a possibilidade de um guia cinematográfico do país. O Mar, que neste projeto estabelece o papel de Sol num sistema que engloba vários locais espalhados pelo país, orientou sempre o meu olhar e ajudou-me a pensar sobre uma organização do país através do seu Cinema. O fenómeno que acontece nestes três lugares tornou-se, assim, na única maneira de designar o exercício audiovisual proposto. *O Cinema de três lugares*.

A nível pessoal foi muito importante passar tanto tempo a olhar para o Mar. Nasci e cresci em Portalegre, cidade alentejana muito distante do litoral, e acabei por me fechar durante muito tempo a uma realidade muito específica. A sensibilidade para o trabalho pesado do campo sempre esteve presente, mas por ignorância, nunca tinha feito uma reflexão séria acerca da proporcional dureza de quem trabalha no Mar. Pelas discrepâncias entre o litoral e o interior que afetaram, e ainda afetam, o desenvolvimento da minha relação com o Cinema, sempre mantive uma certa amargura face ao povo que eu considerava privilegiado. Foi, por isso, muito importante desenvolver este projeto para superar uma imaturidade política que persistia.

O Cinema de três lugares foi durante alguns meses uma incógnita, não só em relação à execução final, mas acima de tudo em relação a um propósito que eu procurava incessantemente. Tinha colocado muita pressão em mim mesmo para conseguir realizar algo que pudesse ser visto como um filme, palavra que para mim tem um peso tão grande. Hoje, passados vários meses do primeiro dia de filmagens, não tenho dúvidas que é irrelevante essa qualificação. O exercício que fica feito trouxe inúmeras aprendizagens técnicas, estéticas, teóricas, históricas e até filosóficas, e o valor disso é inestimável.

Desde a turística e pitoresca vila da Nazaré, onde o ‘estúdio’ de Leitão de Barros continua disponível para quem tiver interesse, ao lugar em transformação na Praia do Furadouro, onde pensamentos políticos e filosóficos embatem no espetador com quase tanta força como as ondas na bóia protetora do areal, terminando no local fantasma em Tavira onde a montagem redescobriu o Cinema, já *a posteriori*, houve sem dúvida uma progressão. A estrutura final do exercício acaba por fortalecer a ideia de um país que não conhece totalmente a sua longa relação com o Mar, ou pelo menos não a representa de forma transparente nos livros de história e nos discursos políticos.

No primeiro capítulo, referente à Nazaré, nota-se uma verdadeira continuidade de um verdadeiro lugar do Cinema, onde um espetador é automaticamente transportado para a sua referência através do olhar. É de longe o espaço que se encontra mais cristalizado atualmente,

onde a influência do turismo molda esse fenómeno de preservação. A paisagem carrega toda a memória do filme de Leitão de Barros e mantém-se como o principal ponto de contacto com uma obra onde os vários pontos da vila são protagonistas.

O segundo capítulo introduz a ideia da metamorfose do lugar e distingue-se por um constante diálogo espiritual entre o filme e o paisagem em mudança. A jornada de Adelino aproxima-se muito daquela que o Furadouro já atravessava no filme de Paulo Rocha. A continuidade da escassez de políticas de intervenção e preservação do espaço são notórias e, em consonância com as sensações do personagem de Geraldo Del Rey ajudam a construir uma ideia onde a relação portuguesa com o Mar não é devidamente retratada e registada, existindo uma perversidade intrínseca à mesma.

No capítulo final observa-se a maior distância entre o Cinema e o lugar. O abandono e a ruína tornam-se ideias centrais de um espaço desaparecido e indistinto. No entanto o fantasma da paisagem de António Campos permanece presente, onde o herói coletivo ainda assombra a coreografia dos elementos da área através do vento. A montagem foi o local decisivo para encontrar o Cinema de um espaço muito longínquo da *Almadraba*. Parece existir ali uma confirmação de um país que falhou a todos aqueles que, naquele areal extinto, trabalharam com sacrifício na árdua pesca do atum, numa constante luta com o Mar.

É totalmente errado catalogar todas as representações do Mar como iguais, sendo que muitas delas orientaram esta viagem como um verdadeiro mapa. José Leitão de Barros, Paulo Rocha, António Campos e Raul Brandão foram mentores ao longo desta jornada marítima de redescoberta da paisagem litoral. E tantos mais gestos culturais magníficos dão cor a uma tela muito rica da identidade portuguesa. E, felizmente, tenho a certeza que enquanto houver Mar vai haver Cinema, e vice-versa.

Manoel de Oliveira refere que, para o Cinema, o Mar é onde se perde o olhar. E essa é uma conclusão que eu interiorizei presencialmente em todos os lugares visitados nesta viagem. Sempre, sem exceção, o Mar foi o elemento que mais hipnotizou a minha câmara. Muito mais importante que qualquer imagem bonita, o Mar é um espelho que reflete a constante mudança de um país, um povo ou apenas uma simples pessoa ou cineasta.

A viagem termina com uma redescoberta de uma paixão pelo Cinema, mas também pela poesia, pela música e por todas essas representações artísticas que se servem do Mar. Muitas mais ideias podiam surgir neste término do projeto *Redescobertas - Um regresso a Portugal através da paisagem do Cinema*, ou sobre a possível qualificação de *O Cinema de três lugares* enquanto filme ou exercício, mas o importante é a preservação das memórias que

ficam guardadas destes dois anos. Que essas perdurem e não sejam engolidas pelas violentas ondas do tempo.

Uma após uma as ondas apressadas
Enrolam o seu verde movimento
E chamam a alva espuma
No moreno das praias.
Uma após uma as nuvens vagarosas
Rasgam o seu redondo movimento
E o sol aquece o espaço
Do ar entre as nuvens escassas.
Indiferente a mim e eu a ela,
A natureza deste dia calmo
Furta pouco ao meu senso
De se esvaír o tempo.
Só uma vaga pena inconsequente
Para um momento à porta da minha alma
E após fitar-me um pouco
Passa, a sorrir de nada.

Ricardo Reis

BIBLIOGRAFIA

Alves Costa, Catarina (2012). *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Bénard da Costa, João & Azevedo Gomes, Rita (org.) (1998). *Um mar de filmes*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Brandão, Raul (1923). *Os Pescadores*. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

Bresson, Robert (2000). *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto Editora

Comolli, Jean-Louis (1994). *A Cidade Filmada*. In *Cadernos de Antropologia e Imagem 4. A Cidade em Imagens*. (1997). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem.

Deleuze, Gilles (2006). *Two Regimes Of Madness. Texts And Interviews 1975-1995*. Semiotext(e) by The MIT Press.

Lefebvre, Martin (2006). *Between Setting and Landscape in the Cinema*. In *Landscape and Film* (2007), Martin Lefebvre. Nova Iorque: Routledge.

Harper, Graeme & Rayner, Jonathan (2010). *Cinema and Landscape*. Bristol, Chicago: Intellect Books.

Pina, Luís de (1977b). *Documentarismo português*. Lisboa: Ed. Instituto Português de Cinema.

Rosário, Filipa & Álvarez, Iván Villarrea (2016). *A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço*. In *Aniki* vol.4, n.º 1. Revista Portuguesa de Imagem em Movimento.

Segalen, Martine (2002) *Ritos e Rituais Contemporâneos*. Rio de Janeiro: FGV.

Serrão, Adriana Veríssimo (2004). *Filosofia e Paisagem - Aproximações a uma categoria estética*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Philosophica.

Simmel, Georg. (1911). *The Ruin*. Tradução de David Kettler. In *Georg Simmel (1858–1918): Two Essays. The Handle, and The Ruin* (1958). The Hudson Review.

WEBGRAFIA¹⁸

Coentrão, Abel (2018). No Furadouro, à procura do que o mar (não) levou. In Público. 10/12/2018. <https://www.publico.pt/2018/12/10/local/noticia/furadouro-procura-mar-nao-levou-1852132>

Ferreira, Francisco (2009). Cinema: A ira de Deus. In Expresso. 30/04/2009. https://expresso.pt/dossies/dossiest_cultura/postal_cinema_indie_2009/cinema-a-ira-de-deus=f511871

Geoff, Andrew (2013). Great beginnings: Aguirre, Wrath of God . In BFI. 17/6/2013. <https://www.bfi.org.uk/features/great-beginnings-aguirre-wrath-god>

Grilo, João Mário (2016). A Vossa Terra. In RTP Play. 11/11/2020. <https://www.rtp.pt/play/p7971/e505635/a-vossa-terra>

Moura, Paulo (2011). É fácil partir para uma ilha deserta. In Público. 7/8/2011. <https://www.publico.pt/2011/08/07/jornal/e-facil-partir-para-uma--ilha-deserta-22586437>

Podcast FILMar (2022). In Spotify. <https://open.spotify.com/show/6lLtnDULNeBJFq1b3S3Nc4>

Soares Júnior, Luiz (2014). Mudar de vida: Os dons do mar. In À Pala de Walsh. 19/10/2014. <https://apaladewalsh.com/2014/10/mudar-de-vida-os-dons-do-mar/>

Tavares, Emília (2021). Ficções marítimas. In À Pala de Walsh. 17/5/2021. <https://apaladewalsh.com/2021/05/ficcoes-maritimas/>

¹⁸ Links visitados pela última vez a 5 de Maio de 2023

FILMOGRAFIA

A Sea Cave Near Lisbon (1896), de Henry Short

Nazaré, Praia de Pescadores (1929), de José Leitão de Barros

Maria do Mar (1930), de José Leitão de Barros

Douro, Faina Fluvial (1931), de Manoel de Oliveira

M - Eine Stadt sucht einen Mörder (1931), de Fritz Lang

Ala-Arriba! (1942), de José Leitão de Barros

Ladri di Biciclette (1948), de Vittorio de Sica

Nazaré (1952), de Manuel Guimarães

Um Tesoiro (1958), de António Campos

A Almadraba Atuneira (1961), de António Campos

Verdes Anos (1963), de Paulo Rocha

Mudar de Vida (1966), de Paulo Rocha

Aguirre, der Zorn Gottes (1972), de Werner Herzog

Continuar a Viver – Os Índios da Meia-Praia (1976), de António Cunha Telles

A Gente da Praia da Vieira (1976), de António Campos

A Cidade Branca (1983), de Alain Tanner

À Flor do Mar (1986), de João César Monteiro

Ruínas (2009), de Manuel Mozos

Vidros Partidos (2012), de Victor Erice

A Vossa Terra (2016), de João Mário Grilo

LISTA DE FIGURAS

	página
Figura 1 – <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972), de Werner Herzog	8
Figura 2 e 3 - <i>Nazaré, Praia de Pescadores</i> (1929), de José Leitão de Barros	12
Figura 4 – <i>Nazaré, Praia de Pescadores</i> , de José Leitão de Barros	14
Figura 5 - Plano inicial de <i>O Cinema de três lugares</i>	14
Figura 6 - Quarto plano de <i>O Cinema de três lugares</i>	15
Figura 7 - <i>Nazaré, Praia de Pescadores</i> , de José Leitão de Barros	17
Figura 8 - Plano de <i>O Cinema de três lugares</i>	17
Figura 9 - Último plano do capítulo da Nazaré em <i>O Cinema de três lugares</i>	19
Figura 10 e 11 – <i>Mudar de Vida</i> (1966), de Paulo Rocha	22
Figura 12 - Primeiro plano da Praia do Furadouro em <i>O Cinema de três lugares</i>	24
Figura 13 - <i>Mudar de Vida</i> , de Paulo Rocha	25
Figura 14 – Plano de <i>O Cinema de três lugares</i>	25
Figura 15 – Último plano da Praia do Furadouro em <i>O Cinema de três lugares</i>	29
Figura 16 – <i>A Almadraba Atuneira</i> (1961), de António Campos	32
Figura 17 – Segundo plano de Tavira em <i>O Cinema de três lugares</i>	34
Figura 18 – <i>A Almadraba Atuneira</i> , de António Campos	36
Figura 19 - Plano de <i>O Cinema de três lugares</i>	36
Figura 20 - Último plano de <i>O Cinema de três lugares</i>	39