

O niilismo de Cláudia Tomaz como prenúncio de um cinema português centrado no miserabilismo humano

The nihilism of Claudia Tomaz as a presage of a Portuguese Cinema centered on human miserabilism

Ana Catarina Pereira*

* Universidade da Beira Interior, Portugal

Resumo

Cláudia Tomaz é uma das representantes de uma nova geração de realizadores portugueses que começa a filmar nos últimos anos do século XX. Após ter terminado a licenciatura em Ciências da Comunicação, pela Universidade Nova de Lisboa, teve oportunidade de trabalhar com algumas das maiores referências cinematográficas nacionais, como Paulo Rocha, Pedro Costa e José Álvaro Morais. Realizou várias curtas-metragens financiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, documentários experimentais de produção independente e duas longas-metragens - Noites (prémio de melhor filme na semana da crítica no Festival de Veneza, em 2000) e Nós (prémio Bocallino no Locarno Film Festival, em 2003, na Suíça). Reside actualmente em Londres e não considera, de todo, a hipótese de voltar a Portugal.

O presente artigo é uma proposta de análise fílmica centrada na primeira longa-metragem de Cláudia Tomaz. A metodologia utilizada não será, no entanto, a mais tradicional, no sentido da identificação da Escola a que a realizadora pertence, no estudo detalhado dos planos e técnicas utilizados ou numa análise cuidada da imagem e do som. Em vez disso, propomos uma reflexão teórica sobre os principais objectivos, valores e ideias que o filme reúne em si, sem deixar de elaborar um juízo crítico relativamente ao filme e à evolução que o percurso cinematográfico da realizadora conheceu nos últimos anos. Destacando aqueles que consideramos serem os principais traços de um estilo e identidade da realizadora, reflectimos ainda sobre a presença das mesmas características numa cinematografia nacional dominante.

Palavras-chave: niilismo, eterno retorno, passividade feminina, cinema português.

Abstract

Cláudia Tomaz is one of the deputies of a young generation of Portuguese film-makers who starts filming in the last years of the twentieth century. When she finished her degree in Communication Sciences, at the Nova University of Lisbon, she was given the opportunity to work with some of the best cinematographic references in Portugal, as Paulo Rocha, Pedro Costa and José Álvaro Morais. She has directed several short films supported by Calouste Gulbenkian Foundation, experimental documentaries of independent production and two feature films — Noites/Nights (best film award at critics' week at the Venice Film Festival of Year 2000 Edition) and Nós/Us (Bocallino award at Locarno Film Festival - 2003, Switzerland). She currently lives in London and discards the possibility of coming back to Portugal.

This paper is a proposal for a film analysis focused on the first feature film of Cláudia Tomaz. The methodology used is not, however, the most traditional, in the sense of an identification of the director's school, the detailed study of plans and techniques or a careful analysis of image and sound. Instead, we propose a theoretical reflection on the main objectives, values and ideas that the film gathers itself, while preparing a critical judgment of the film and the director's evolution in recent years. Highlighting those we consider being the main features of a director's style and identity, we also reflected about the presence of the same features in a dominant national cinematography.

Keywords: nihilism, eternal return, female passivity, Portuguese cinema.

“Não é sinal de saúde estar bem adaptado a uma sociedade doente”: Jiddu Krishnamurti

Cláudia Tomaz tinha apenas 27 anos quando realizou a sua primeira longa-metragem. Centrada no dia-a-dia de um casal toxicodependente, *Noites* é um filme circular, que começa no mesmo cenário onde termina: um bairro degradado de uma Lisboa decadente e sombria, bem distante do estatuto romântico, turístico ou cosmopolita de capital europeia. A sobrevivência diária que aqui conhecemos é a de Teresa - portadora de uma doença grave, não especificada - e João, que manifesta desde cedo o seu medo de a perder. Filmado como um documentário, sem uma *mise en scène* específica, preocupações com a luz ou com a crueza das imagens, *Noites* é um filme-denúncia com certo potencial reflexivo, mas de difícil contemplação. Produzido com a habitual escassez de recursos financeiros, reflecte, desde o início, a polivalência típica de uma primeira obra, tendo a cineasta realizado, editado, escrito o guião e interpretado o papel principal.

Tratando-se de uma obra de carácter experimental, a atenção de Cláudia Tomaz terá estado previsivelmente focada ao nível das sensações produzidas no espectador. No entanto, apesar de um certo descentramento na narrativa e na possibilidade de contar uma história, o reconhecimento de uma trama hegemónica é concretizável, sendo o mote fornecido por uma deprimente mostra da degradação humana. Em *Noites*, entre as estratégias de superação de mais um dia e como forma de ganhar algum dinheiro que sustente a sobrevivência de ambos, João dedica-se à prostituição. A sua actividade, associada à debilidade física de Teresa, faz com que os corpos dos amantes pareçam campos de batalha sacrificiais onde uma doença se terá instalado, juntamente com a exploração económica de terceiros e a decadência de uma sociedade capitalista onde tudo se pode comprar e vender. Numa decantação do real imiscuído até ao seu âmago e prolongada por cerca de 80 minutos, somos quase sensacionalistamente apresentados à vida íntima destes prisioneiros de prisões abstractas - neles se reflecte a resistência de integração apontada pelo escritor indiano, Jiddu Krishnamurti, na frase colocada em epígrafe.

Pela dureza das imagens mostradas, a sequência mais importante do filme é certamente aquela em que a realizadora/actriz chega a casa e se depara com o namorado em pleno acto sexual com um dos seus clientes. O confronto com uma realidade que já sabia existir perturba-a de tal forma que a cena seguinte é a de um forte ataque de tosse com vômitos incessantes, pormenorizada e excessivamente filmados através de uma alternância de grandes e médios (mas sempre sufocantes) planos do rosto de Teresa. De uma forma geral, este parece ser o segredo do desconforto ou do murro no estômago originado pelo filme de Cláudia Tomaz: nele passamos mais tempo de braços cruzados a olhar para alguém em sofrimento do que passaríamos na vida real. Aqui, é a passividade que nos constrange já que, como pretende Bazin¹, o

¹ Bazin, A. (2003). "Ontologia da imagem fotográfica". Em Xavier, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.

cinema não se contenta em conservar o objecto no instante – essa seria a função da fotografia. Com o cinema, pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da sua duração.

Iniciando-se com um *travelling* de quase dois minutos de alguns bairros degradados de Lisboa, o filme oferece, em seguida, um plano médio do jovem casal. O aspecto pouco saudável do mesmo é exibido logo nos primeiros momentos, coadjuvado por diálogos improváveis, ditos no tom de voz baixo de quem há muito parece ter perdido o raciocínio. Para além de uma carreira que então se iniciava, Cláudia Tomaz reflecte, em *Noites*, assim as suas preocupações sociais e uma certa urgência em filmar a degradação do mundo que a rodeia, recorrendo a dispositivos formais de realismo, alternados com alguns efeitos pretensamente poéticos. Ultrapassando os limites de uma linguagem cinematográfica mais convencional, a realizadora define, deste modo, linhas muito ténues entre a ficção e o documentário.

Tecnicamente, pode dizer-se que, apesar de *Noites* apresentar alguns planos panorâmicos de pontos altos da cidade, característicos dos documentários sobre ambientes urbanos, estes se encontram em minoria, quando comparados com a profusão de grandes e médios planos, capturados com uma câmara incomodativa que absorve e devora os rostos destes seres. A montagem, por sua vez, é lenta, e o filme algo minimalista, oferecendo à espectadora e ao espectador tempo necessário para a reflexão e experimentação. Um retrato moderno da degradação humana que se pretendia poético, e onde quase ouvimos os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen: "Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo. Mal de te amar neste lugar de imperfeição, Onde tudo nos quebra e emudece, Onde tudo nos mente e nos separa."²

Ficção documental ou documentário ficcionado?

Em *Noites*, Cláudia Tomaz capta uma existência a meio, num pântano onde a esperança parece há muito ter morrido. Serve-se, para isso, de pedaços dispersos de uma história e de elipses narrativas inconsistentes, pautados pelo medo e pela escuridão, num lirismo desesperado e incerto. Não obstante, sendo apresentado como ficção (ainda que híbrida), *Noites* comporta diálogos, previsivelmente extraídos de um guião e de cenas ensaiadas que transmitem, a quem assiste, a mensagem sub-reptícia: "Isto é um filme". Esta mescla entre ficção e documentário - que se poderia associar a uma mescla entre sonho e vivência -, memoriza, de certa forma, algo que não foi vivido e que, pela mesma razão, não deveria ser revisitado (ou "memorizado"). Daí, surge a indecisão: optar por uma envolvimento não convidativa (mas também não imposta) ou pela inércia?

² Andresen, S. M. B. (1995). *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, p. 178.

A proposta de Cláudia Tomaz, na sua essência, parece-nos simples: mapear qualitativamente o dia-a-dia de dois toxicodependentes, assumindo a alternância - entre uma dimensão intimista e uma dimensão colectiva, bem como entre os registos de ficção e documentário – como dispositivo essencial do filme. Os diálogos em que João reforça o medo de perder Teresa e em que afirma que ela é “tudo o que tem no mundo” são contrapostos aos momentos em que este se prostitui. Por outro lado, o realismo de algumas cenas reconduz-nos ao eterno debate: será esta uma ficção documental ou um documentário ficcionado? Por que razão não terá Cláudia Tomaz optado pela realização de um documentário no seu sentido mais restrito? Numa entrevista que me concedeu, e já publicada na revista *Doc On-Line*, a realizadora responde a estas questões e justifica o seu desinteresse por uma narratividade fílmica:

“Eu considero enriquecedor trabalhar nessa linha indistinta entre vida e narrativa. Os meus filmes são ‘sem-género’, porque procuro sempre fazer coisas novas e ir além dos limites. Para mim, fazer filmes é um processo subjectivo: estou mais interessada em narrativas visuais, viagens perceptivas, encontros com pessoas e lugares. No meio de tudo isto contam-se histórias, por vezes de modo intuitivo, por oposição à narrativa dita ‘tradicional’. Por essa razão, os meus filmes são abertos, deixando espaços por preencher para quem os vê e embarca neles.”³

Para além de uma opção estética e de um interesse intelectual por este género híbrido, assumidos pela realizadora, consideramos ainda que inúmeras barreiras éticas seriam certamente colocadas à filmagem de um documentário com cenas tão exploradoras da intimidade como as já referidas. A ficção e o suposto enredo poderão assim ter funcionado como uma defesa de Cláudia Tomaz, mantendo uma distância que seria improvável na recolha de testemunhos paralelamente reais. O género pode, no entanto, e neste caso, ser mais revelador da realidade do que o documentário puro, o que nos recorda as palavras de José Luis Guérin quando afirma: “Creio que existem muitos cineastas que, trabalhando em ficção, conseguiram trazer muito mais luz à realidade do que muitos documentaristas.”⁴

Não se tratando de um filme biográfico - são poucas os dias da vida deste casal que ficamos a conhecer -, dele pode extrair-se um certo tom de comentário sobre a vida pós-moderna, onde a fatalidade e o cansaço são inevitáveis e precedentes a quase tudo. Em *Noites*, a espectadora ou espectador sente-se cada vez mais enlameado, permanecendo assim até ao final (e, certamente, muito depois deste), já que não existe, na obra, qualquer impulso purificador, de tentativa de fuga ou esperança de salvação. *Noites* é um filme fatalista, miserabilista e vazio, que falha ao não explicar as causas das fatalidades, da miséria e do nada.

³ Pereira, A. C. (2011). “A internet como uma forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz.” Em *Doc On-Line*: Revista digital de cinema documentário. Número 11 - Teoria do documentário - Dezembro de 2011, p. 2.

⁴ Fernández, C. et al (2006). Conversación con José Luis Guérin Originalmente publicada em *Cabeza Borradora*, nº3, Madrid. Disponível em: http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversacionn_con_josac_luis_querasn~1037627/. Versão original: “Yo creo que existen muchos cineastas que trabajando en la ficción han arrojado muchísima más luz sobre la realidad que muchos documentalistas”

Lança, por outro lado, algumas questões sobre o quanto se pode destruir uma vida ao optar por determinados caminhos - característica que poderia fazer dele uma obra pedagógica e/ou socialmente responsável, funcionando como sinal de alarme e procurando reunir experiência, testemunho e memória. Como se da experiência "mais-que-privada", essencialmente íntima, pudéssemos redescobrir um universo globalizante que se deteriora de dia para dia. Sensações algo semelhantes às observadas em outros filmes sobre a toxicodependência e a degradação física, intelectual e emotiva correspondente. São disso exemplos *Trainspotting* (Danny Boyle; 1996), *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky; 2000) e *O casamento de Rachel* (Jonathan Demme; 2008).

Sobre este mesmo tema, Beatriz Sarlo considera: "A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado."⁵ Para a autora, não pode existir testemunho sem experiência, sendo que esta se encontra também dependente da narração: "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e transforma-a no seu comunicável, isto é, no comum."⁶ A narração inscreve, deste modo, a experiência numa temporalidade que se actualiza a cada repetição e "que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas da sua lembrança."⁷ *Noites* concentra estes três elementos – experiência, narrativa e memória -, apesar da desatenção dada à estrutura narrativa e da também já mencionada memorização de experiências verosímeis (não necessariamente reais), filmadas com base na observação (e não necessariamente na vivência).

A matéria-prima trabalhada por Cláudia Tomaz foram assim as "imagens virtuais" traduzíveis, segundo Deleuze, em imagens actuais que adquirem virtualidade no momento em que o presente se altera e se transforma em passado ainda não catalogado. No entender do filósofo, tal não significa que o passado suceda ao presente que já não é, mas antes que este coexiste com o presente que foi: "O presente é a imagem actual e o *seu* passado contemporâneo, é a imagem virtual, a imagem em espelho."⁸ Para Deleuze, a imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência, já que ela existe no tempo e fora desta última. Deste modo, considera que as tradicionais dificuldades em admitir a insidência virtual de lembranças puras no tempo ou a existência actual de objectos não apreendidos no espaço não se justificam. Não obstante, admite que o facto de as imagens-lembranças (e mesmo as imagens-sonhos ou o devaneio) obcecarem a consciência, que necessariamente lhes atribui um comportamento caprichoso ou intermitente (visto que se actualizam segundo necessidades momentâneas dessa consciência), pode gerar equívocos. Neste sentido, esclarece: "se nos interrogarmos para saber onde é que a consciência vai buscar

⁵ Sarlo, B. (2005). *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

⁶ Idem, p. 25.

⁷ Idem.

⁸ Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 108.

essas imagens-lembrança, essas imagens-sonhos ou devaneio que ela evoca segundo estados, somos levados às puras imagens virtuais de que estas são apenas modos ou graus de actualização.”⁹

Pela estética documental revelada, o hibridismo das imagens virtuais recriadas por Cláudia Tomaz parece regressar às lembranças puras que existem para além do ecrã ou mesmo da individualidade de cada um, transmitindo verdade e contextualização. Ainda assim, o seu carácter ficcional acaba por desvalorizar este efeito e a própria mensagem inicial, constituindo uma rede semelhante à descrita por Deleuze: “O cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo. É por isso que procurou (desde muito cedo) circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem actual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo.”¹⁰

Situando-se *Noites* neste limbo “documentário ficcionado ou ficção documental”, consideramos que este se pode inserir na designação *mock documentary* ou falso documentário, que Nuno Castilho assim define: “o falso documentário pretende pôr em causa os pressupostos do documentário e a sua ligação com a representação da realidade, utilizando a sátira ou a crítica como ferramentas de construção narrativa.”¹¹ Também Cláudia Tomaz terá proposto novas formas de ver (e de fazer) cinema, sem se consignar a definições de géneros que considera demasiado restritas. Terá, nesse sentido, percorrido um caminho audacioso e solipsista, como a própria revela em entrevista concedida aos jornalistas Inês Mendes e Gonçalo Sá, do portal Sapo Notícias. À questão inicial: “Disse, em relação ao *Noites*, ter sido também a protagonista porque ‘tinha de ser’, porque ‘há uma altura em que só se pode contar connosco’. Esse princípio continua a ser verdadeiro no seu percurso profissional?”, a realizadora responde: “De certa forma sim, gosto de explorar formas alternativas de criação e não gosto de ficar à espera, gosto de trabalhar diariamente. Os últimos filmes que tenho feito, tenho realizado e produzido quase sozinha. Mas adoro colaborar com outras pessoas, embora prefira pequenas equipas onde há espaço para realmente criar em conjunto, preciso de sentir cumplicidade com os meus colaboradores.”¹²

Regressando à definição de Nuno Castilho, o autor acrescenta: “Existe (no falso documentário) manipulação de factos e criação de falsos factos para construir uma história fictícia que tenta passar como real, utilizando a forma documental e todos os pressupostos a esta ligada”¹³, o que sublinha as questões já abordadas relativas à memorização de falsos acontecimentos e nos remete para o conceito de simulação em Jean Baudrillard. Segundo afirma, esta já não corresponde a um território, a um ser referencial ou a

⁹ Idem, p. 110.

¹⁰ Idem, p. 95.

¹¹ Castilho, N. T. (2011). *Falso documentário: montar entre ficção e facto*. Tese de mestrado em Som e Imagem – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (a aguardar publicação), p. 16.

¹² Mendes, I. et al (2008). “Entrevista a Cláudia Tomaz: a ‘realizadora-cientista’” – Sapo Notícias. 23 de Abril de 2008. Consultada em <http://noticias.sapo.pt/info/artigo/816695>.

¹³ Castilho, N. T. (2011). Já citado, p. 17.

uma substância, tratando-se antes da geração pelos modelos de um real sem origem na realidade, que designa como hiper-real:

“O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real.*”¹⁴

A mesma atenção ao hiper-real é dada por Martine Joly, ao reflectir sobre as expectativas da audiência perante a imagem, sobretudo no caso da televisão: “A função anunciada e esperada da imagem mediática já não é assim imitar (função icónica), nem mesmo fazer-se passar (função semiótica) pelo mundo, mas Ser o próprio mundo, sempre, em toda a parte.”¹⁵. De certa forma, é este constrangimento existencialista pós-moderno que vemos reflectido, como um espelho, no hibridismo do trabalho de Cláudia Tomaz, onde se busca um cinema provocador mas ao mesmo tempo triste, constrangedor mas simultaneamente detalhado, ficcionado mas inegavelmente real. Tendo Debord, por sua vez, descrito o mundo contemporâneo como aquele em que as relações sociais passaram a ser mediadas pelas imagens¹⁶, é também certo que ainda existe espaço (público) para um cinema em que estas não são ditadas pelo vazio e pelo imediatismo da espectacularização. Um cinema que resiste a esta lógica é precisamente a tradição do cinema português, onde Cláudia Tomaz se insere, ou antes, terá inserido até finais da primeira década do século XXI, como adiante aprofundaremos.

As influências de Teresa Villaverde e Pedro Costa

Pelas características até aqui apontadas a Cláudia Tomaz, e em particular ao filme *Noites*, pode dizer-se que o seu cinema é essencialmente auto-referencial e profundamente marcado por um desconforto face à sociedade que a rodeia, uma ansiedade e um “só estar bem onde não se está”¹⁷ tipicamente nacionais. Sensações que a levaram a abandonar Portugal e a procurar novos horizontes, como nos confirma na entrevista já citada, ao responder categoricamente que não pensa em regressar:

“De momento, não. Eu estou sempre à procura de coisas novas, porque o que me rodeia influencia o meu trabalho. Viajar, conhecer novas pessoas e lugares no mundo inteiro é uma grande fonte de inspiração. Eu percebi isso quando comecei a ir a festivais de cinema

¹⁴ Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 8.

¹⁵ Joly, M. (2003). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 196.

¹⁶ Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

¹⁷ Referência ao refrão de António Variações na música *Estou além*.

internacionais e a conhecer realizadores com experiências tão distintas. Foi nessa altura que comecei a viajar mais: cheguei à conclusão que era mais feliz assim, em movimento.”¹⁸

Em 2005, depois de dois anos a investir na sua formação em vários países da Europa e nos Estados Unidos da América, Cláudia Tomaz já havia tentado regressar a Portugal, mas o impacto não foi o mais positivo: “tudo me parecia tão pequeno, contraído, triste... Senti que os artistas e os filmes não eram levados a sério; consequentemente, havia (e há) uma falta de profissionalismo e de respeito pelo nosso trabalho. Foi então que decidi mudar-me para Londres, onde continuo a viver actualmente.”¹⁹ Hoje, define-se como uma cidadã do mundo e uma artista internacional. Não obstante, Cláudia Tomaz realizou, pelo menos até esse ano, um percurso cinematográfico nacional, no qual são inegáveis as influências de Pedro Costa e de Teresa Villaverde. Com eles, terá aprendido o carácter de denúncia que a arte pode comportar e a captação dos personagens em fragmentos, como se estes já existissem muito antes de serem filmados e fossem permanecer na posteridade.

Ao analisar este filme, é impossível não recordarmos Andreia, personagem de Villaverde, representada por Ana Moreira, em *Os mutantes* (1998): outra história de sobrevivência e de difícil contemplação, onde cada dia se assemelha a uma batalha e a mais uma vitória. Aí, no entanto, e ao contrário do que acontece em *Noites*, identificamos luta e “desentrega” a um mundo que castiga as almas adolescentes presentes no filme. Como reconhecemos o anterior desejo da cineasta em filmar um documentário sobre crianças e jovens institucionalizados - projecto negado que a faria optar por realizar uma ficção, também ela bastante híbrida, dedicada à mesma temática. Mas em *Noites* recordamos igualmente Tina, de *Ossos* (1997) – primeiro filme de Pedro Costa, integrante da trilogia das Fontainhas – quando esta desabafa: “A morte não nos larga”. Sentimento que perpassa *Noites*, unindo um casal em profunda agonia que, apesar da nefasta presença (ou devido a ela), reconhece a importância daquilo que os une.

Nomeando outras influências, é também notório que, tal como Pedro Costa, Cláudia Tomaz gosta de trabalhar com actores não profissionais, utiliza escassos acompanhamentos musicais extra-diegéticos e oferece, a quem assiste, espaços de silêncio e reflexão, observando meticulosa (e, por vezes, incomodativamente) personagens e objectos. Pela dureza da realidade tratada, podíamos questionar-nos se *Noites* é um filme político. Neste sentido, recordamos precisamente Jacques Rancière na tentativa de aplicação do mesmo valor aos filmes de Pedro Costa:

“Como pensar a política dos filmes de Pedro Costa? Num primeiro nível, a resposta parece simples: os seus filmes têm aparentemente como objecto essencial uma das questões fulcrais e em jogo, em termos políticos, no nosso presente: a sorte dos explorados, daqueles que vieram de longe, das antigas colónias africanas, para trabalhar nos estaleiros de construção

¹⁸ Pereira, A. C. (2011). Entrevista já citada, p. 4.

¹⁹ Idem, ps. 4 e 5.

portugueses, que perderam a família, a saúde, por vezes a vida nesses estaleiros; aqueles que se amontoaram ontem nos bairros de lata suburbanos antes de serem expulsos para habitações novas, mais claras, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis.”²⁰

Neste sentido, pode dizer-se que, como a obra de Pedro Costa, *Noites* consiste numa acusação em forma de retrato, que filma os mal tratados pela vida, as almas atormentadas que vivem no fio da navalha e que sucumbem ao vício, à doença, à sociedade que corrompe. Mas Rancière contrapõe:

“Uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e pelos desamparados. Exige-se habitualmente que a isso se acrescente um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas e que a mostre a produzir formas de consciência e afectos que a modifiquem. Reclama-se que os procedimentos formais sejam governados pelo esclarecimento das causas e da dinâmica dos efeitos. É aqui que as coisas se complicam.”²¹

Considerando que, em nenhum momento, a câmara de Pedro Costa realiza o trajecto exigido a um filme que comporte esta designação - deslocando-se dos lugares da miséria para os lugares onde os dominantes a produzem ou geram -, Rancière conclui que esta designação não é aplicável ao cineasta, pelas mesmas razões que estendemos a Cláudia Tomaz:

“em nenhum momento o poder económico que explora e desterra, ou o poder administrativo e policial que reprime e desloca as populações, aparece nos seus filmes; em nenhum momento nada que se pareça com uma formulação política da situação ou um sentimento de revolta se exprime pela boca das suas personagens.”²²

Paralelamente *Noites* capta, como já referimos, uma existência a meio, sem que sejam fornecidos elementos biográficos sobre o casal. Teresa e João são unicamente apresentados como “filhos da pouca sorte”²³, omitindo-se os motivos que os terão conduzido a tão avançado estado de dependência, debilidade e degradação: uma adolescência conturbada, pais e educadores desatentos, maus-tratos, violência física ou psicológica, tendências depressivas, crescimento em bairros sociais problemáticos, desemprego, carências afectivas... Não sabemos. Não existindo um presumível culpado (ou mais do que um), uma narrativa construída com objectivos delineados ou uma relevância artística que surpreenda, pouco resta deste filme a não ser o seu carácter experimental e uma sucessão algo anárquica de imagens recolhidas, às quais reconhecemos a capacidade de interpelação (e incómodo) do espectador, mas também uma excessiva gratuitidade.

²⁰ Rancière, J. (2009). “Política de Pedro Costa”. Em AAVV *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 53.

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Expressão usada pelo personagem João no final do filme.

Pela ausência de uma introdução e de um final formais, diríamos que *Noites* se traduz, desta forma, num “filme que está a ser feito” e que permanece inacabado, num elogio ao moderno conceito de *work in progress*. Não existe, para além destas, uma fluência natural, nem sequer o rigor de uma improvisação pensada - traços que outros cineastas portugueses da sua geração ou seus contemporâneos têm demonstrado, como Edgar Pêra em *A Janela – Marialva Mix* (2001) ou, mais recentemente, Miguel Gomes em *Aquele querido mês de Agosto* (2008). Em ambos os filmes evidenciam-se conceitos profundamente estudados, que suportaram guiões inexistentes e que possibilitaram a marca de um cinema de autor. Por este último entendemos, nos casos mencionados, um cinema marginal, que busca o absurdo no único local onde este pode ser encontrado sem afastar (mas antes conquistando) a atenção do público: o quotidiano. Desta forma, apresentam narrativas que se foram delineando, estruturando, condensando. No final, os espectadores assistiram a duas histórias povoadas de personagens que, por mais surreais ou bizarras que possam parecer, são verosímeis. Em *Aquele querido mês de Agosto* vive-se um amor de Verão, adolescente e igual ao que já todos teremos vivido. Em *A Janela* reconhecemos os marialvas de todas as *bicas*, *alfamas* e *mourarias* espalhadas de Norte a Sul do país, bem como as suas eternas apaixonadas – mulheres sofridas que não almejam a resistir aos seus encantamentos.

Por comparação, não sustentamos que a história de amor entre Teresa e João, bem como o sofrimento implícito, seja inverosímil. Consideramos, no entanto, que os dois filmes mencionados em cima são habitados por adolescentes, homens e mulheres reais, com quem nos cruzamos no dia-a-dia, mas que ambos os realizadores conseguiram transformar em signos. É nesta transposição, consideramos nós, que o cinema deixa de constituir um mero espelho em que a realidade é reflectida (como acontece em *Noites*). Neste sentido, recordamos Lotman ao afirmar que as imagens do ecrã reproduzem objectos reais, sendo que estes mesmos objectos podem, por sua vez, adquirir significações inesperadas na diegese²⁴. É esse o processo a que assistimos em *Aquele querido mês de Agosto* e *A janela*: a perfeita gestão do ritmo narrativo e o recurso a personagens facilmente identificáveis, comum a Gomes e a Pêra (e que Cláudia Tomaz ainda não apresentava na primeira longa-metragem), produziu efeitos surpreendentes que facilmente prendem a atenção do espectador até ao fim.

Esgotando aqui o cariz comparativo da nossa análise, acrescento que, contrariamente ao que acontece em *Aquele querido mês de Agosto*, o recurso à “desdramatização” total verificado em *Noites* poderá ter levado a um desinvestimento na psicologização dos actores. Por diversos momentos no filme de Cláudia Tomaz, temos a sensação de estar a ouvir a recitação de diálogos inescrutáveis, num tom absolutamente inexpressivo, monocórdico e entediante. Para além disso, ao participar no filme como actriz principal, a

²⁴ Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

cinasta imiscuiu o seu universo pessoal no universo fílmico (e vice-versa), fazendo eco às palavras de Rimbaud: "Je est un autre"²⁵.

O confronto de actores profissionais, como Ana Bustorff, Isabel Ruth e João d'Ávila, com a própria realizadora e João Pereira, assemelha-se a uma tentativa de aproximação à vida e ao quotidiano, como terá sucedido na *Nouvelle Vague* francesa. Neste movimento, Deleuze afirma ter-se sentido uma necessidade de trabalhar não apenas com actores não profissionais, como o neo-realismo terá feito, mas com um novo tipo de não-actores profissionais que denomina de "actores-médiums", "capazes de ver e de fazer ver mais do que de agir, e de, ora ficar mudos, ora de ter uma conversa qualquer infinita, em vez de responder ou de seguir um diálogo."²⁶ O imaginário e o real tornavam-se assim indiscerníveis, como nestas *Noites* de Cláudia Tomaz.

Nihilismo e eterno retorno nas personagens de Cláudia Tomaz

Tendo somado 4500 espectadores, dir-se-ia que este é mais um caso de profunda veneração por parte da crítica, e de paralelo desinteresse por parte do público. João Mário Grilo, a quem a realizadora agradece no genérico final, atribuiu a *Noites* o estatuto de "verdadeira obra-prima" que veio confirmar a personalidade cinematográfica de Cláudia Tomaz, "definindo-a para já, como a única cineasta portuguesa da sua geração para quem o cinema surge menos como uma questão de 'histórias' do que como um problema de percepções."²⁷ A originalidade seria também o traço mais destacado na crítica de Vasco Câmara, no *Jornal Público*: "Um filme sem medo. Profundamente perturbante. Não se parece com nada que tenha sido feito no cinema português. Um filme singular, uma experiência de exposição íntima, marcada pelo amor."²⁸ Antecipando possíveis dúvidas e questionamentos expectáveis aquando da estreia do filme, o crítico adianta: "Cinema, sim, definitivamente."

Não obstante, parece-nos que o filme de Cláudia Tomaz representa, na sua essência, uma urgência de não ignorar, de não voltar as costas, de mergulhar no fundo: um desejo de mostrar aquilo que o cinema habitualmente não mostra, mesmo no género documentário. As divisões decrépitas e sombrias, a predilecção por personagens atormentadas, a miséria e uma autopunição dostoiévskiana renovada a cada dia que passa. A partir delas se fez um filme niilista onde a toxicoddependência origina uma perda de referências e o deambular entre a vida e a morte.

Em termos de forma e conteúdo, *Noites* traduz-se num estudo sobre a apatia e o cansaço face a um presente punidor, sacrificante e rotineiro. Teresa e João são personagens que escolheram não fazer novas

²⁵ Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*. Disponível aqui: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm.

²⁶ Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 35.

²⁷ Grilo, J. M. in *Visão*, 28 Set 2000.

²⁸ Câmara, V. in *Público*.

escolhas, numa apologia imagética do conceito nietzschiano de "niilismo". Psicologicamente, é este cultivo de um comportamento inerte e passivo, visível sobretudo na personagem feminina, que Nietzsche considera pervertido, por também assim apelidar o indivíduo que perde os seus instintos e opta pelo que lhe é prejudicial. A vida, no seu entender, pressupõe vontade de crescimento, duração, acumulação de energia e de poder, cingindo-se, na falta destes, à decadência: o próprio sofrimento, afirma, "torna-se contagioso através da compaixão."²⁹ Consequentemente, o niilismo reina sobre os valores mais sagrados, num contexto que poderia estender-se ao filme de Cláudia Tomaz, pela miséria e depressão reflectidas. Reconhecendo que, por meio da compaixão, a vida é negada, o filósofo reitera:

"esse instinto depressivo e contagioso opõe-se àqueles instintos que têm em vista a manutenção e o incremento do valor da vida; tanto como *multiplicador* da desgraça como *conservador* de tudo o que é desgraçado, ele é um instrumento fundamental para o desenvolvimento da decadência."³⁰

A compaixão pelos fracos e oprimidos, sentimento que Teresa e João despertam no espectador ou espectadora, conduz assim ao *nada* sartriano, sendo que, também a este nível, Nietzsche questiona: "Há algo que aniquile mais rapidamente do que trabalhar, pensar, sentir, sem necessidade interior, sem uma profunda escolha pessoal, sem *prazer*, qual autómato do 'dever'? É decididamente a receita para a *decadência*, até para o idiotismo..."³¹ *Noites* não é, deste modo, uma crítica ao mundo moderno, nem sequer uma reflexão que ofereça potencial de renovação ou descoberta. Aquando da sua realização, não houve, da parte de Cláudia Tomaz, um abandono ou uma superação do quotidiano e do familiar em direcção ao insondável, ao impenetrável, de forma a serem reconhecidas algumas possibilidades ou alternativas oferecidas pela própria existência. Preocupada com o realismo das imagens captadas e a dureza da vida destes supostos marginais, a realizadora esqueceu o que Deleuze denomina como "potencialidades do falso", afirmando conjuntamente que "As imagens têm de ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdadeiro, ou que o possível proceda do impossível."³² A narração "falsificante", para Deleuze, tem o poder de libertar o filme de inquéritos, questionamentos ou testemunhas que atestem a veracidade dos elementos apresentados. A potência do falso é portanto a enunciada por Rimbaud, e já aqui lembrada - "Je est un autre". Esta constatação atribui à narrativa uma irreductível multiplicidade de personagens e de possibilidades de existência, que Cláudia Tomaz terá preferido ignorar, uma vez que *Noites* apresenta uma estrutura cíclica, confirmando ainda a noção nietzschiana de "eterno retorno". De uma forma algo simplista, o conceito consubstancia a ideia de que pólos distintos (criação e destruição, alegria e tristeza, saúde e doença, belo e feio, entre outros) se

²⁹ Nietzsche, F. (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, p. 13.

³⁰ Idem, p. 14.

³¹ Idem, p. 18.

³² Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Assírio & Alvim, Lisboa, p. 172.

alternam repetidamente na mesma existência, complementando-se entre si, numa circulação impreterível e infinitamente repetida por todas as coisas:

"*O maior peso*. Como seria, se um dia ou uma noite um demónio imperceptivelmente se arrastasse até à tua mais isolada solidão e te dissesse: 'Esta vida, tal como a vives agora e tens vivido, terás de vivê-la uma vez mais e mais vezes sem conto; e não haverá nela nada de novo, mas sim te hão-de voltar cada dor e cada prazer, e cada pensamento e suspiro, e tudo o que é indizivelmente pequeno e grande na tua vida, e tudo na mesma ordem e sequência, e de igual modo esta aranha e este luar entre as árvores, e também este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência está sempre de novo a ser virada, e tu com ela, ínfimo grão de pó da poeira!'

Não te lançarias ao chão, rangendo os dentes e amaldiçoando o demónio que assim falava? Ou experimentaste alguma vez um portentoso instante, em que lhe responderias: 'Tu és um deus e eu nunca ouvi nada de mais divino!' Se aquele pensamento se apoderasse de ti, transformar-te-ia, tal qual tu és, esmagando-te talvez; a questão em relação a tudo e todos, sobre se 'queres tu isto uma vez mais e mais vezes sem conto?' permaneceria com o maior peso sobre as tuas acções! Ou então como terias de te sentir bem em relação a ti próprio e à vida para não *reclamares mais nada* senão esta última eterna confirmação, esta última eterna sanção?"³³

A ideia perpassa grandes clássicos da literatura, como *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), *Cem anos de solidão* (Gabriel García Márquez), *A insustentável leveza do ser* (Milan Kundera) ou *Siddhartha* (Herman Hesse). Sendo que a realidade, para Nietzsche, não tem uma finalidade ou objectivo a cumprir, são as alternâncias de prazer e desprazer que se repetem durante a vida que lhe atribuem significado. Tal não implica, porém, que o devir ocorra de modo exactamente igual, mas antes que se experienciem variações de sentidos já vivenciados, apresentando várias faces de uma mesma realidade. Esta não é uma perspectiva necessariamente pessimista, uma vez que não se traduz numa negação da vida, mas antes na sua afirmação: o desenvolvimento e crescimento só são possíveis mediante a vivência do declínio e do seu contrário, o que não acontece em *Noites*.

A sensação de desespero que pauta este filme seria, por sua vez, descrita por Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille, de forma igualmente aplicável à nossa análise: "O desesperado é modelado pelo *dever-estar-ser* e pelo *querer-estar-ser*, associados a um *não-poder-estar-ser* e a um *saber-não-estar-ser*. Em ambos os casos, a forma vigente é o *querer-estar-ser*, que pode conduzir a uma revolução ou depressão,

³³ Nietzsche, F. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 244 e 245.

por um lado, ou a uma insistência em fazer, por outro.”³⁴ Os confrontos entre as modalidades podem naturalmente, sublinham os autores, fazer surgir incompatibilidades e conflitos nos dispositivos que, para o desesperado, se afiguram irresolúveis. Enquanto na obstinação se verifica uma vitória do sujeito, no desespero existe apenas a paralisia: o reconhecimento da incapacidade e, em simultâneo, o desejo. A este desespero seguiu-se, no nosso entender, o estado de consternação em que Teresa e João se encontram, incapazes de tentar lutar por uma mudança nos seus destinos mais que previsíveis - aqui já não vislumbramos um *querer-estar-a-ser* de outra forma, mas antes uma depressão e consternação profundas, sendo esta uma das consequências possíveis apontadas pelos autores.

Sobre este aspecto, consideramos importante sublinhar que a crítica que aqui formulamos não é a de ausência de uma moral no epílogo da história ou a da necessidade de um final que pudesse alterar os destinos dos personagens, funcionando como cliché dos malefícios da toxicod dependência: tratava-se antes, no nosso entender, de introduzir acção, possibilidade e movimento nas vidas de ambos. Ainda que o final tivesse sido o mesmo, transpareceria a noção de luta por um destino diferente, com a qual a espectadora ou o espectador pudesse identificar-se. A *Noites* terá faltado este poder de afirmação e de reacção perante as adversidades, bem como uma libertação dos constrangimentos provocados por culpados invisíveis, porque não identificados.

À hipótese de um laivo de esperança ou de uma centelha de optimismo - tendo ficado claro, desde o início, que este não seria um filme onde o casal vive feliz para sempre - Cláudia Tomaz responde com um “viveram unidos na dor, no sofrimento, no imenso miserabilismo. Para sempre.” A mesma constatação é feita por João, momentos antes do fim, quando ambos se encontram perdidos no meio de lugar algum e este lamenta: “Escapar não é opção nossa. As penas são cruéis e absurdas porque são as nossas vidas”. Mais do que condenados à morte, Teresa e João parecem condenados à vida.

O regresso à passividade feminina e aos estereótipos combatidos pelas teóricas feministas

Ao niilismo em que os dois personagens centrais de *Noites* vivem, associa-se uma inércia maior por parte de um deles: em virtude de uma doença indefinida, Teresa revela-se mais incapaz de se revoltar, libertar, agir ou sequer tomar uma atitude para além de pedir dinheiro à sua mãe. João, por sua vez, é o único que se configura apto a prover alguma subsistência para o casal, ainda que pelo meio mais sombrio de todos. O elemento da passividade feminina, típico do melodrama e sobejamente criticado pelas teóricas feministas, foi assim recuperado por Cláudia Tomaz.

³⁴ Greimas, A. et al (1994). *Semiótica de las pasiones – De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo veintiuno editores, p. 64. Versão original: “El desesperado se encuentra modalizado por el *deber-estar-ser* y el *querer-estar-ser* y, además, *no-puede-estar-ser* y *sabe-no-estar-ser*. En los dos casos, la modalidad rectora es el *querer-estar-ser*, que puede desembocar, por un lado, tanto en una revolución o en una depresión, como, por el otro, en un empecinado hacer.”

A este respeito, Carol Clover, autora de *Her body, himself: gender in the slasher film*, estudou outro género cinematográfico específico, sublinhando o facto de a maioria dos filmes de terror terem um assassino homem e uma vítima mulher, geralmente jovem e bela, relembrando a expressão de Edgar Allan Poe segundo a qual a morte de uma mulher bonita é o tópico mais poético do mundo. O papel de activo no desenrolar na narrativa é, segundo a autora, atribuído ao homem que mata a figura feminina - eterna vítima, desprotegida das suas garras. O terror, o medo e o pânico são portanto sensações convenientemente associadas às mulheres: "Uma exibição de força e raiva pode pertencer ao sexo masculino, mas chorar, acobardar-se, gritar, desmaiar, tremer e implorar por misericórdia pertencem ao sexo feminino."³⁵ Esta divisão homem-activo, mulher-passiva, foi também um dos principais estereótipos apontados por Laura Mulvey em *Visual pleasure in the narrative cinema*³⁶, onde considera ser a figura masculina a eterna correspondente ao estatuto de herói do filme - o homem é o único que faz a história avançar, controla os eventos, a própria mulher e o olhar *voyeurista* do espectador. No cinema narrativo clássico, a mulher funciona apenas como objecto de desejo, interrompendo ou decorando ao invés de fazer progredir a narrativa.

De uma perspectiva feminista, podemos considerar que assistimos a grande parte do filme pelos olhos de Teresa, o que se traduz numa reversão dos papéis cinematográficos tradicionais, elogiável pelas autoras citadas, por facilitar o processo de identificação da espectadora mulher. Exemplo de uma visualização e identificação tradicionais seria aquela que verificamos na versão de *Um amor de perdição* realizada por Mário Barroso (2008). Nesta, espectadoras e espectadores são convidados a assistir a uma versão pós-moderna da clássica história de amor contada por Camilo Castelo Branco, através dos olhos de Simão - transportado para o século XXI como um adolescente narcisista, intransigente e solitário, que se apaixona pela também jovem e problemática Teresa. Durante todo o filme apenas chegamos a vislumbrar a figura feminina, a partir de poéticos jogos de luz e sombra, realizados com mestria tal que nos fazem questionar: Teresa existe ou será fruto da imaginação rebelde e perseguidora de Simão?

Em *Noites*, a indefinição da sexualidade de João sugere, no entanto, uma certa ambivalência em termos de relações de género e um olhar algo andrógono (e não tanto feminino) sobre as mesmas. É a venda do seu corpo que sustenta o casal, quebrando-se o estereótipo da prostituição do corpo feminino, sendo este último apenas parcialmente exposto aquando do surto de Teresa. A exposição diegética de João é, neste caso, maior, sem transmissão de sensualidade, mas com uma passagem directa para a sexualidade. Ainda assim, recordamos que o mundo cinemático de *Noites*, como o mundo deste casal, é um mundo de estagnação. Como personagem, Teresa é negativamente caracterizada pela figura incapaz de agir perante

³⁵ Clover, C. (1989). *Her body, himself: gender in the slasher film*, in Donald, J. (ed.), *Fantasy and the cinema*, London: BFI, p. 97. Versão original: "Angry displays to force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female."

³⁶ Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16.3.

quaisquer adversidades (a mulher-passiva), nada acrescentando à necessidade de identificação das espectadoras de cinema com mulheres reais e empreendedoras, que não cruzam os braços e que fazem parte da acção, tão sublinhada por Mulvey e Clover. O filme entra ainda, por sua vez, em contradição com a expectativa de que um olhar feminino por detrás das câmaras possa constituir uma voz política ou o contra-cinema preconizado por Claire Johnston. Em 1973, a autora criticava a imagem da mulher no cinema realizado por homens, definindo-a como o significante da ausência fálica, em vez de uma presença. Tal como Mulvey, que analisaria a natureza do espectador cinematográfico equiparando-o a um *voyeur*, e que alertaria para a pressuposição da masculinidade do espectador, também Johnston sublinha a invisibilidade das mulheres no cinema:

“Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. (...) Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema ‘a mulher como espectáculo no cinema’, é provável que a mulher como mulher se encontre ausente deste.”³⁷

Justificando a escolha do título do seu artigo mais polémico presente na obra citada - *O cinema realizado por mulheres como um "contra-cinema"* -, Claire Johnston manifesta uma posição pragmática e pouco idealista acerca dos processos criativos. Na sua opinião, um filme, como qualquer obra de arte, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais). Rejeitando uma concepção de arte universal e potencialmente andrógina, a autora defende o seu carácter discursivo, inserido numa conjuntura particular. Neste sentido, o cinema terá sido perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista. Considerando que o cinema não é neutro e que o olhar da câmara não capta a realidade tal como ela é (mas antes aquilo que a ideologia dominante pretende), Claire Johnston defende que um cinema realizado por mulheres não comporta visões românticas e idealistas:

“(...)a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘captada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico.”³⁸

Para Claire Johnston, qualquer estratégia revolucionária deverá ultrapassar a análise artística, interrogando o cinema burguês e masculino até aí dominante. O risco de desenvolvimento de um cinema não interventivo foi consagrado, na sua opinião, por realizadoras como Agnès Varda, a quem não poupa críticas cerradas: “Não há dúvida que o trabalho de Varda é reaccionário: na sua rejeição da cultura e na colocação

³⁷ Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, p. 25. Versão original: “Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man. (...) It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent.”

³⁸ Idem, p. 29. Versão original: “... the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

da mulher fora da história, os seus filmes marcam um passo retrógrado no cinema realizado por mulheres.”³⁹ Em *Noites*, o processo de androgenização dos personagens principais, bem como a total dependência revelada pela figura feminina, realizam um processo semelhante ao apontado por Claire Johnston a Agnès Varda. Através de um consentimento silencioso, Teresa permite que João se prostitua com clientes de ambos os sexos para ganhar algum dinheiro, situação que, no entender das teóricas feministas, contribui para o aprofundamento de clichés: a mulher volta a ser objecto e não sujeito da acção. A feminilidade é, em *Noites*, sinónimo de fragilidade, necessidade de protecção e passividade, enquanto a masculinidade, por sua vez, transmite força, espírito protector e capacidade de agir. Se ao masculino corresponde algum poder de controlo da narrativa (não abandonando o niilismo mencionado), a mulher volta a ser encarada como o “outro”⁴⁰, no masoquismo de quem observa o namorado a ter relações com outro homem e é incapaz de interferir.

Neste sentido, o filme de Cláudia Tomaz parece ainda dirigir-se aos próprios espectadores como criaturas andróginas, ou mesmo tendencialmente masculinas. Para Annette Kuhn, como para Laura Mulvey, esta discriminação tem implicações na visualização de imagens por parte das espectadoras femininas, enquanto público que se dirige à sala de cinema, encontrando-se frequentemente em maioria na audiência. Um dos efeitos possíveis é a envolvimento inconsciente na retórica do cinema dominante, previamente direccionada para o espectador masculino, sendo através deste percurso que a especificidade do género masculino se torna cultural e universalizada.

Não obstante, acrescenta Kuhn, “é essencial enfatizar que a existência de mais mulheres realizadoras não é garantia da realização de mais filmes feministas”⁴¹, o que vem a ser consubstanciado em *Noites*. Criar uma relação entre a espectadora (ou a leitora) feminina e a linguagem constitui assim um desafio para a ideologia social historicamente instituída. O mesmo significa dizer, como Claire Johnston já havia sublinhado, que qualquer alternativa ao cinema dominante terá que contestar (e alterar) as formas de olhar no cinema. Em *Noites*, Cláudia Tomaz terá, de facto, tentado constituir uma forma alternativa de ver e fazer cinema, mas antes baseada na rudez das imagens, dos seus conteúdos e da própria montagem. O seu principal objectivo foi trazer ao espectador um cinema verdadeiro, despidido de artificialismos técnicos, que incomodasse ou causasse desconforto. Ignorou, no entanto, a possibilidade de os seus personagens serem encarados como niilistas, andróginos, sufocantes e, deste modo, corrosivos da imagem de um cinema português que se desgasta por obras como esta.

³⁹ Idem, p. 30. Versão original: “There is no doubt that Varda’s work is reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrograde step in women’s cinema.”

⁴⁰ Referência à caracterização formulada por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo*.

⁴¹ Kuhn, A. (1982). *Women’s pictures – feminism and cinema*. London, Verso, p. 8. Versão original: “it is essential to emphasize that the existence of more women film makers does not in itself guarantee more feminist films.”

Personagens tabucchianos e a reivindicação de um cinema menos castigador

Numa análise globalizante, poderíamos dizer que Cláudia Tomaz parece questionar-se, sobretudo nas primeiras obras, sobre como fazer filmes num mundo contaminado pela indiferença, o desrespeito, a futilidade e a amnésia social. Filmar configura-se num acto de resistência, compulsão onde a memória deixou de existir e tudo o que resta é o aqui e o agora, tornando-a uma cineasta do instante e do fragmento. Os seus personagens, seres humanos frágeis e inseguros, à beira do abismo e do colapso da existência, relembram-nos Tabucchi e, em particular, o seu *Nocturno Indiano* (adaptado ao cinema por Alain Corneau, em 1989).

Neste romance, o narrador confessa a Christine - fotógrafa que testemunha a miséria e a degradação humana na Índia – ter-se enganado a respeito da própria: “Pensei que uma pessoa como você achasse que na vida é preciso ver o mais possível”, ao que a mesma responde: “Não, o que é preciso é ver o menos possível.”⁴² Numa obra onde a memória é definida como “uma falsária espantosa”, ao pedido de Christine – “Vá, conte-me lá o romance” – o narrador responde: “Olhe que não se trata de um romance, aquilo são fragmentos, um aqui, outro além, a bem dizer nem sequer existe uma história, são pedaços de uma história. Além de que não estou a escrever romance nenhum, eu disse *suponhamos*. (...) A substância é que nesse livro eu sou alguém que anda perdido na Índia.”⁴³

Em Novembro de 1996, ao participar no *Festival do Imaginário*, em Abrantes, Tabucchi sustentava este tipo de opções literárias da seguinte forma:

“Não gosto das pessoas que levam uma vida cheia, satisfatória e que triunfam. Prefiro as que perdem, as pessoas inseguras, as que se enganaram no caminho, e as que andam à procura. Pergunto-me: de que andam à procura esses meus personagens que andam à procura? É difícil dizê-lo, mas talvez se procurem a si próprios. Procuram-se a si próprios através dos outros, porque estou convencido que procurarmo-nos através dos outros é a melhor maneira de nos procurarmos.”⁴⁴

Os personagens de Tabucchi parecem assim reunir, como os de Cláudia Tomaz, uma confederação das almas à procura de uma identidade, de um corpo que habitem e lhes reúna os fragmentos, junte as peças de um *puzzle* há muito baralhado, confundido, à deriva ou em estilhaços. A busca de Teresa e João é semelhante à destes seres imaginários criados pelo escritor italiano: um questionamento interior equilibrado pela certeza de se terem encontrado, de se terem um ao outro, que lhes atribui um propósito não de vida, mas de sobrevivência.

⁴² Tabucchi, A. (1984). *Nocturno Indiano*. Alfragide: Dom Quixote, p. 108.

⁴³ Idem, ps. 110 e 111.

⁴⁴ Tabucchi, A. (1999). Como percorri o século XX. Em Pereira, M. S. (org.). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século, p. 276.

Na mesma conferência, Tabucchi definiu ainda o homem do século XX como inseguro, desprovido de certezas, profundamente só e desconhecedor de respostas para as questões mais essenciais da vida. A contemporaneidade espelhou, segundo afirma, a falha dos grandes ideais, a ameaça do progresso e a apreensão do futuro, constituindo dever da literatura (enquanto forma de busca e conhecimento) caminhar ao encontro deste homem, conhecê-lo "e penetrar no seu coração de treva, descobrir os seus desejos e os seus sonhos."⁴⁵ Assumindo a hipótese de uma busca infundável, o autor sublinha ainda que o poder da literatura se consubstancia numa força da ilusão (ou do sonho), sendo de esperar que o homem capaz de alimentar ilusões seja ainda um homem livre. Neste ponto, damos por concluído o paralelismo entre os personagens de Antonio Tabucchi e Cláudia Tomaz, visto que os da cineasta partilham uma indefinição da identidade e um certo caos provocado pela mesma, mas não formulam qualquer tipo de questionamento que lhes permita contrariar a existência niilista deformadora.

Ainda assim, e apesar de sublinharmos um discurso exclusivamente masculino ("o homem do século XX"), tomamos a liberdade de alargar a dissertação ao género feminino e, mais ainda, de a estender ao universo fílmico. Procedida a ambiciosa tarefa, gostaríamos de sublinhar que a justificação normalmente apontada para a falta de espectadores em sala para os filmes portugueses se centra essencialmente na utilização do tipo de personagens pelos quais Cláudia Tomaz mostra predilecção. A esta, associam-se habitualmente um artificialismo teatral, uma erudição petulante e a inserção de diálogos tão inescrutáveis quanto improváveis. Mesmo colocando de parte a subjectividade de critérios, não se deve ignorar que a falta de público para o cinema português é um fenómeno cultural, social e económico incontornável. Em resposta, têm surgido algumas propostas comerciais que, no entanto, não têm cumprido o seu objectivo de maior exibição a nível internacional, como *O crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva; 2005), *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos; 2007) ou *Second life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente; 2009). A gratuitidade das cenas de sexo e violência, o somatório de uma série de clichés, a presença de um suposto *star system* entre as actrizes e actores convidados, a construção narrativa básica e, em muitos casos, a co-produção dos canais televisivos privados que exigiu a presença de todos os elementos mencionados, fez com que os mesmos filmes não ultrapassassem a extinta fronteira com Espanha (ou apenas o fizessem esporadicamente).

Ao contrário das expectativas, os filmes de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e, mais recentemente, de João Canijo, continuam a ter mais espectadores no estrangeiro tendo João Bénard da Costa sublinhado que os portugueses continuam a associar o cinema realizado no seu país a Vasco Santana, António Silva, à *Canção de Lisboa* e ao *Pai Tirano*, enquanto um cinéfilo estrangeiro elogia Manoel de Oliveira e João César Monteiro⁴⁶. Como relembra o historiador Paulo Cunha, o debate sobre a internacionalização do cinema

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Costa, JB (1998). "Breve história mal contada de um cinema mal visto". Em AAVV *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, p. 76

português é recorrente, tendo a importância do argumento “público/audiência” voltado a adquirir pertinência em meados dos anos 80, aquando da estreia de alguns filmes com sucesso comercial, como *Kilas, o mau da fita* (José Fonseca e Costa; 1981), *A Vida é Bela...!?* (Luís Galvão Teles; 1982) e *O Lugar do Morto* (António-Pedro Vasconcelos; 1984):

“Os sucessos comerciais de algumas obras com vocação comercial pareciam justificar e legitimar o discurso do responsável governamental pela Cultura (Francisco Lucas Pires) que, à época, passou a defender uma política cultural mais populista: apostar nos filmes ‘para Bragança’ em detrimento dos filmes ‘para Paris’. Bragança funcionava aqui como uma metáfora para o gosto popular, enquanto Paris referenciava o gosto da crítica internacional.”⁴⁷

Em defesa de um cinema de autor, Paulo Cunha relembra que, na lista dos cinco filmes portugueses mais vistos fora de Portugal, entre 1996 e 2007, os resultados são esclarecedores:

- 1 - *Je rentre à la Maison*, de Manoel de Oliveira (2001): 350 449 espectadores;
- 2 - *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000): 250 533 espectadores;
- 3 - *Um Filme Falado*, de Manoel de Oliveira (2003): 202 114 espectadores;
- 4 - *La Lettre*, de Manoel de Oliveira (1999): 129 253 espectadores;
- 5 - *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 86 020 espectadores.⁴⁸

No mesmo período, em Portugal, os filmes mais vistos são realizados por cineastas que Cunha identifica “com um plano de intenções de reconquista do público com propostas declaradamente mais comerciais”:

- 1 - *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005): 380 671 espectadores;
- 2 - *Tentação*, de Joaquim Leitão (1997): 346 032 espectadores;
- 3 - *Filme da treta*, de José Sacramento (2006): 278 851 espectadores;
- 4 - *Zona J*, de Leonel Vieira (1998): 239 446 espectadores;
- 5 - *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 233 476 espectadores.⁴⁹

Pode assim depreender-se que um cinema não-norte-americano, produzido longe dos focos de Hollywood, terá maior possibilidade de comercialização fora do seu país se possuir um “cartão de identidade” – uma marca indizível que caracterize e defina o seu autor/a. É por essa razão que associamos cinema iraniano aos nomes de Asghar Farhadi (vencedor do primeiro Óscar para melhor filme estrangeiro atribuído a uma produção iraniana - *Uma separação*; 2011), Abbas Kiarostami (*O sabor da cereja* - 1997; *Shirin* – 2008; *Cópia certificada* - 2010) ou Jafar Panahi (*Offside* – 2006; *Isto não é um filme* – 2010). Intrinsecamente, todos eles apresentam este “cartão de identidade” que os identifica, suscitando a *estranheza que se entranha*, bem como o interesse além-fronteiras.

⁴⁷ Cunha, P. (2010). Manoel de Oliveira: de autor marginal a cineasta oficial. Em Sales, M. et al (org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ, p. 42.

⁴⁸ Dados apresentados no artigo acima citado, p. 50.

⁴⁹ Idem, p. 49.

Afirmar que um cinema menos comercial ou um cinema de autor deveriam ser os propósitos dos cineastas não-norte-americanos não é, no entanto, o mesmo que exaltar uma negritude e uma incessante procura da degradação humana. Esse não será, necessariamente, o caminho a percorrer, ao contrário do que tantas vezes é estipulado pelos elitistas e rígidos cânones da crítica cinematográfica. Sobre esta temática – o cultivo de um certo miserabilismo, comum a inúmeros intelectuais de diferentes áreas –, Fernando Savater constata que a insatisfação é o sentimento ou a reacção mais espontânea e generalizada dos seres humanos, independentemente do momento histórico em que se situem. A associação de ideias entre o elogio da felicidade, ou mesmo da alegria, ao patético, à fragilidade, à brevidade e à futilidade fez com que, desde cedo, na sua opinião, se optasse por um constante lamento pela contemporaneidade:

“Estamos sempre pior do que nunca. Os autores lúcidos e críticos do momento moderno conseguem um grande renome graças à evidência do seu pesar. É natural que assim seja, porque sobre as queixas há sempre muito que dizer, enquanto as celebrações depressa começam a impacientar-nos. A alegria é expansiva mas não missionária, enquanto a angústia necessita de prosélitos.”⁵⁰

Em filósofos como Séneca e Schopenhauer, relembra Savater, a alegria é encarada como um aturdimento anestésico ou uma inebriação enganadora que ignora a realidade nua e crua. Na sua opinião, a característica da alegria é, no entanto, manifestamente contrária, existindo antes “apesar de todos os pesares, quer próprios quer alheios. Não porque os ignore, mas porque os vence; melhor, porque na sua raiz própria nada tem a ver com eles; porque os desconhece ainda que os conheça bem de mais.”⁵¹ Consciente do mundo que o rodeia, Savater acrescenta: “A época actual não respira um clima propício à alegria. Refiro-me, claro, a qualquer época actual imaginável. Quando alguém começa a falar da ‘época actual’ é para a denunciar como obstáculo intransponível contra a alegria.”⁵² Por todas estas razões, conclui que os criadores dotados de uma imaginação activa, como Picasso, Grouxo Marx ou Fernando Pessoa, desembocaram sempre na felicidade e no prazer, mesmo ao pintarem os horrores da guerra, ironizarem a estupidez humana e ao elogiarem a melancolia: “Na nossa imaginação nunca deixamos de viver e por conseguinte também nunca desistimos do esplendor da alegria: toda a imaginação é vital e, por isso, ao imaginar, o homem felicita-se a si próprio.”⁵³ Convidando a uma recolocação da imaginação no centro da vida, e desta no momento presente, o filósofo apela assim a uma *joie de vivre* em que o prazer seja visto como belo, positivo e intelectualmente enriquecedor. “E que melhor pretexto”, perguntava Alexandre O’Neill “(quem o saiba que o diga!) teremos p’ra viver senão a própria vida?”⁵⁴

⁵⁰ Savater, F. (1999). “A imaginação alegre”. Em Pereira, M. S. (org.). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século, p. 323.

⁵¹ Idem, p. 319.

⁵² Idem, p. 323.

⁵³ Idem, p. 324.

⁵⁴ O’Neill, A. (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 185.

Paralelamente, sublinhamos também que um cinema de autor não necessita associar-se ao dramatismo excessivo e ao niilismo reportado para receber essa designação, da mesma forma que a alegria ou o optimismo não deveriam ser conotados com um cinema comercial, cómico, sem profundidade ou substância. Observe-se a cor e a felicidade que Aki Kaurismäki atribui aos seus personagens em *Le Havre* (2011) e depressa chegamos à conclusão que o cinema pode ser belo e feliz, sem perder traços de identidade, realismo poético e consistência narrativa, conquistando antes o aplauso da crítica e a satisfação do público. A questão da veracidade nem sequer se coloca: sabemos que o mundo é feito ao contrário daquilo que Kaurismäki nos mostra, mas é também por isso que, tantas vezes, preferimos a ficção ao documentário, e tantas outras mais, à realidade das imagens exibidas num telejornal. Entre a nova geração de cineastas portugueses, da qual Cláudia Tomaz faz parte, existem exemplos claros de realizadoras e realizadores que, optando por um cinema de autor, conseguem escapar a este *fado* do cinema infeliz, trágico e miserabilista. Citamos os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Varejão, Miguel Gomes e Sandro Aguilhar como poderíamos citar tantos outros, numa listagem de exemplificações.

Conclusão e reflexões sobre a evolução no percurso cinematográfico de Cláudia Tomaz

Com o passar dos anos, e após necessários confrontos com as primeiras obras, Cláudia Tomaz parece ter conseguido libertar-se das influências tão marcadas, encontrando o espaço e a originalidade que legitimam a intitulação como "artista". *Noites* foi o seu primeiro filme realizado com uma produção dita "convencional" por parte de Paulo Branco, sendo que, com o mesmo tipo de apoios, apenas voltaria a realizar *Nós* (2003). A partir daí, a cineasta aventurou-se numa viagem solipsista, com algumas produções independentes de vídeos para a Internet, que disponibiliza gratuitamente no seu site www.claudiatomaz.com. Como espectadora, diria que a realizadora apresenta actualmente um estilo mais rigoroso e adequado à sua arte, sem o lirismo asfixiante das primeiras obras. Tanto em *One love* como em *Timeless land* (ambos de 2009 e disponíveis no site) notamos um abandono dos espaços metafóricos e uma mudança nas estruturas narrativas, que passam a ser visivelmente mais planificadas e assumidamente documentais.

Por último, outro aspecto que consideramos importante salientar no seu percurso foi a procura de estruturas alternativas para exibição do seu trabalho. Cansada da já discutida invisibilidade a que o cinema português permanece votado, Cláudia Tomaz procurou contornar as tradicionais formas de distribuição, criando plataformas *on-line* de produção e exibição dos seus filmes. Tendo uma considerável experiência em várias áreas do cinema (como realizadora, *camerawoman*, editora, guionista, assistente de realização e de produção), começou a trabalhar em digital a partir de 2004. Desde então, tem vindo a explorar métodos de realização com baixo orçamento, com o objectivo, segundo afirma, de criar uma "arte holística, orgânica

e do quotidiano". Em 2006, fundou a *Holon Film Lab*, que funciona como uma plataforma para produzir os seus próprios filmes. Paralelamente, avançou com o projecto *Micro Films Web TV* que consiste, por sua vez, num espaço para mostrar filmes em formato micro, onde lançou a série *London Ground*, dedicada à arte e à música *underground* londrina. Sobre os novos projectos, Cláudia Tomaz assume ainda o seu carácter experiencial:

"Ainda não sei se mostrar os meus filmes gratuitamente se poderá tornar um método sustentável, uma vez que nunca fiz isto antes. Mas, se funcionar, é um sonho tornado realidade – o de ser completamente independente, sem ter que trabalhar com produtores ou distribuidores. Estou muito feliz com a liberdade que estes métodos proporcionam. Para mim, esta não é apenas uma questão estética. Esta forma de fazer filmes é uma ética, em si mesma."⁵⁵

O propósito de um cinema documental e informativo (que caracteriza os seus últimos filmes) foi assim evoluindo e sendo trabalhado ao longo da obra de Cláudia Tomás. Este abandono do hibridismo ficção-documentário inicial não se traduziu, no entanto, numa perda de simbolismo estético. Renunciando à ficção, a cineasta substituiu antes uma visualização de acontecimentos fatalistas por um registo de representação directa de recolha de imagens e de testemunhos, sem filtros entre a câmara e o ambiente. A aproximação ao quotidiano, sem a necessidade de criação de personagens (pela pré-existência dos mesmos), terá libertado a realizadora de um peso constante e de uma atracção quase mórbida pelo miserabilismo humano. Não se tendo passado de um cinema da negritude para uma realidade fútil e superficial (até porque, como já sublinhámos, as características não são necessariamente antagónicas), reconhecemos agora em Cláudia Tomaz uma recolha de imagens mais puras, com maior significado, contextualização, estrutura narrativa e verosimilhança. Uma evolução positiva de uma cineasta que soube fazer da vida uma "imagem-lembrança" e desta um microfilme, gratuita e democraticamente acessível.

Referências bibliográficas:

- AAVV (1998). *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.
- AAVV (2009). *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Andresen, S. M. B. (1995). *Obra poética I*. Lisboa: Caminho.

⁵⁵ Pereira, AC (2011). A internet como uma forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz. *Doc On-Line: Revista digital de cinema documentário*. Número 11 - Teoria do documentário - Dezembro de 2011, p. 9.

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bazin, André (2003), —Ontologia da imagem fotográfica|. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.
- Castilho, N. T. (2011). *Falso documentário: montar entre ficção e facto*. Tese de mestrado em Som e Imagem – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (a aguardar publicação).
- Clover, C. (1989). Her body, himself: gender in the slasher film, in Donald, J. (ed.), *Fantasy and the cinema*, London: BFI.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Greimas, A. et al (1994). *Semiótica de las pasiones – De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo veintiuno editores.
- Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Kuhn, A. (1982). *Women's pictures – feminism and cinema*. London, Verso.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nietzsche, F. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nietzsche, F. (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d'Água.
- O' Neill, A. (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pereira, A. C. (2011). "A internet como uma forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz." Em *Doc On-Line: Revista digital de cinema documentário*. Número 11 - Teoria do documentário - Dezembro de 2011.

- Pereira, M. S. (org.), (1999). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Sales, M. et al (2010), (org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ.
- Sarlo, B. (2005). *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tabucchi, A. (1984). *Nocturno indiano*. Alfragide: Dom Quixote.
- Xavier, I. (org), (2003). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.

Artigos referidos:

- Grilo, J. M. in *Visão*, 28 Set 2000.
- Mendes, I. et al (2008). "Entrevista a Cláudia Tomaz: a 'realizadora-cientista'" – *Sapo Notícias*. 23 de Abril de 2008. Consultada em <http://noticias.sapo.pt/info/artigo/816695>
- Rimbaud, A. (1871). Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871. Disponível aqui: <http://abardel.free.fr/petite anthologie/lettre du voyant.htm>