

Edgar Pêra desenha ambientes documentados

Ana Isabel Soares¹

¹ *Doutorada em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa e Professora na Universidade do Algarve. Desenvolveu pós-doutoramento sobre poesia e cinema documental português, no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras de Lisboa. É membro integrado do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação. É membro fundador e foi a primeira presidente da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Desempenhou nos últimos anos funções no Ministério da Educação e Ciência (Portugal) e no Camões - Instituto de Cooperação e da Língua.*
e-mail: ana.soares@gmail.com

Resumo

A filmografia documental de Edgar Pêra (1960-) tem vindo a consubstanciar-se na afirmação de um olhar experimental, que ao mesmo tempo regista, recria e presentifica tópicos relacionados com a cultura de Portugal. A partir do conceito de *stimmung* (Gumbrecht, 2012), propõem-se linhas de leitura no sentido de entender dois desses documentários – *A Cidade de Cassiano* (1991) e *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006) – como obras que sugerem um *stimmung* próprio da cultura portuguesa. Ao mesmo tempo, afirma-se a filiação assumida por estes documentários (e, com grande probabilidade, de toda a filmografia do realizador) na história do cinema português.

Palavras-chave: Edgar Pêra; cinema português; documentário; gêneros.

Abstract

Edgar Pêra's (1960-) documentary films have affirmed themselves as experimental objects, which transport a particular gaze on Portuguese culture, simultaneously recording, recreating, and consubstantiating it into the present. Starting from Hans Gumbrecht's concept of *stimmung* (Gumbrecht, 2012), this article suggests guidelines for interpreting two of Pêra's documentary films – *A Cidade de Cassiano* (1991) and *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006) – as artworks, which put a specific *stimmung* of Portuguese culture forward. In the process, the essay also highlights the assumed affiliation of these documentaries (and in all likelihood of the whole of Pêra's filmography) within the history of Portuguese cinema.

Keywords: Edgar Pêra; Portuguese film; documentary; genres.

A 29 de novembro de 1963, estreava no então Cine-Teatro de São Luiz, em Lisboa, o filme de Paulo Rocha *Os Verdes Anos*. Em pouco mais de hora e meia, naquele fim de dia de inverno, os espetadores assistiam à intriga que colocava no mesmo percurso amoroso dois jovens de classe média, novos trabalhadores numa Lisboa em modernização. Será difícil – fácil é defender mesmo a impossibilidade de o fazer – imaginar o efeito daquelas imagens nas pessoas que assistiram às primeiras sessões; viram Lisboa na tela, vinham de ver, nas ruas, a Lisboa que conheciam. Mas é bem possível, e um exercício até estimulante, propor as impressões de *Os Verdes Anos* que, daquela altura, terão chegado até ao presente. (Nada de muito novo, se tomarmos em conta o desafio que a si mesmo se coloca Hans Gumbrecht, primeiro em *Em 1926: vivendo no limite do tempo*², depois em *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*³, e finalmente em *After 1945: Latency as Origin of the Present*⁴: procurar e descrever eventos, sensações provocadas, o jogo da história e das histórias, de um tempo do passado, organizado em eixos de percepção ou interpretação, para tatear as suas projeções no presente.)

Uma semana depois do assassinato de John F. Kennedy, que fazia chamada de capa no *Diário de Lisboa*, a par com surpreendentes notícias do estrangeiro, a cidade, ausente das primeiras páginas, parecia ainda provinciana – se comparada com outras capitais da Europa, ou até do então império colonial de português.

O cartaz da estreia anunciava uma obra feita por “gente nova, sem passado e sem responsabilidades na produção nacional” e apregoava a “vedeta ignorada: Lisboa – tal como o público nunca a viu e sentiu!” A equipe que produziu e realizou o filme surgia “sem passado”, sem ligações de compromisso com o que

² Editado no Brasil em 1999, pela Record.

³ Editado pela Stanford University Press em 2012 (traduzido do alemão por Erik Butler). Será publicado no Brasil em 2014, com o título *Atmosfera, Ambiente, Stimmung – Sobre um Potencial Oculto da Literatura*.

⁴ Editado pela Stanford University Press em 2013. Será publicado no Brasil em 2014, pela UNESP, com o título *Depois de 1945: Latência como Origem do Presente*.

estava para trás; a sensação e a visão da cidade eram dadas como novas – mas a cidade, veiculada pelo filme, remetia-se a si mesma em uma escala menor: o filme era comparado, “guardadas as proporções,” com *Cleo de 5 à 7*, seminal trabalho da Nouvelle Vague realizado por Agnès Varda. Guardavam-se, à cautela, as proporções, ou seja, confinava-se até o espaço da sua relevância no âmbito das vanguardas fílmicas daquela conturbada década. Apesar de tudo ser apresentado como novo, era-o em tom menor. *Os Verdes Anos* e *Lisboa* eram não mais do que epígonos das suas congêneres europeias.

As gerações mais jovens, deslocadas para a cidade à procura de melhores vidas, viam encerrar-se em Lisboa, nos becos e nos apartamentos de caves sufocantes – lugares mais ou menos metafóricos – as esperanças que traziam das povoações do interior, os sonhos da idade de quem começa a querer viver plenamente o trabalho e os dias. Pela câmara de Paulo Rocha (ele mesmo um cineasta jovem, de 28 anos, na época), a cidade emitia sinais diferentes, quantas vezes contraditórios: as avenidas novas vistas por dentro, com edifícios novos e de traços modernistas, indiciavam uma cidade em renovação, mas de horizontes próximos, quase em cerco cerrado; vistas de longe, em ar de maquete, como fundo de paisagens bucólicas, as mesmas avenidas se transformavam em minúsculos lugares de aprisionamento, de onde – apenas e mal – se escapava em breves fugas amorosas. À procura pela novidade e pelo moderno, devolvia a cidade um limite fechado, a falta, afinal, de horizontes; apesar disso, a oferta era sedutora, bela, mesmo – conforme indicia a sedução das roupas da moda que a criada (Isabel Ruth) – à socapa, experimenta; ou o baile com as danças libertadoras, que darão em cena de violência no mais escuro da noite urbana.

É pelas imagens visuais de Lisboa que para Lisboa nos transporta *Os Verdes Anos* – mas o filme de Paulo Rocha revelava ainda a cidade através das sonoras imagens sensíveis de Carlos Paredes (1925-2004), compositor e virtuoso intérprete da guitarra portuguesa que, incitado por Paulo Rocha, compôs a melodia de título homônimo ao do filme. O tema “Verdes Anos” viria a autonomizar-se do filme para se associar a um sentimento da cidade, da

juventude, da busca de sonhos e da sua permanente interrupção. Quem não tivesse visto o filme reconheceria, desde os primeiros acordes, a sequência sonora de Paredes. A toada de “Verdes Anos” é batida mas lenta, dolente na sua força e poderosa no lamento – evoca o ambiente da cidade que atrai e impede, que seduz e é fatal. É uma melodia que faz conviver essas irreconciliáveis sensações num único espaço musical, como se o seu digladiar tivesse de ocorrer, uma vez mais, na clausura de um lugar desesperançado.

O *stimmung* estabelecido pela composição é toda uma atmosfera que vai além da tela, ou da sala do cinema: implica um modo de entender a cidade, aquele tempo – de Lisboa e dos jovens portugueses de classe média que procuravam subir na vida. Implica até, se pensarmos nos dias de hoje, uma certa maneira de compreender o cinema (pelo menos um certo cinema português, que dali eclodiu), e um tipo específico de *malaise* de meio do século, encavalitado que este se encontrava nas suas necessárias ligações ao passado (as duas guerras, a herança ainda latente do século XIX) e num olhar que se queria limpo, raso, claro, em direção ao futuro.

Quarenta e três anos depois da estreia de *Os Verdes Anos*, Edgar Pêra realizou *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes*. Trata-se, como se diz no título, de uma homenagem, um tributo ao compositor, intitulado a partir de uma das suas obras (“Movimento Perpétuo” é o nome do primeiro registo em LP de Carlos Paredes, lançado em 1971, e do tema que abre esse disco). O projeto de Edgar Pêra enquadra-se numa série de filmes documentais que, por diferentes razões, mas de uma forma que se vai identificando como sistemática, tem realizado, desde que, em 1991, e sob encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, fez o curta (25’) *A Cidade de Cassiano*, para a exposição “Cassiano Branco e o Éden”.

Iniciada no final da década de 1980, a obra de Edgar Pêra ultrapassa hoje a vintena de filmes e merece um olhar crítico que não apenas a enquadre no âmbito do cinema português, como também a questione a partir dos seus fortes traços documentais em convivência com a profunda relação a movimentos, programas e

estéticas de construção e de invenção artística. Grande parte dos filmes de Edgar Pêra, quando analisada, convida a interrogar o próprio conceito de documentário. Apesar de, no cinema, se achar uma variedade de categorias fluidas (os *im-segni* de Pasolini, por exemplo, ou a “realidade revelada”, conforme Jacques Aumont chamou às reflexões filosóficas e filmicas de Egoyan, Vertov e Grierson), o documentário persiste em se definir por se relacionar de forma desveladora, visibilizadora, com uma série de eventos, personalidades, coisas que lhe pré-existem. Uma ontologia do documental pressupõe, portanto, sua dependência de signos, atos, existências precedentes (por oposição a uma obra não documental, que se definiria por trazer à realidade – por fazer existir – uma coisa nova, ou seja, uma existência por inventar). Baste, para já, esta distinção: de um lado, filmes que se constroem como obras em torno de eixos semânticos e estéticos fixados por elementos pré-existentes; de outro, filmes que são gerados simultaneamente à geração dos objetos que apresentam. Claro que, como em qualquer categorização, aquilo que a clarifica são os exemplos. Regressando a Edgar Pêra, consideremos apenas alguns dos seus filmes: o já referido *A Cidade de Cassiano* (1991), *Manual de Evasão LX94* (estreado em 1994 e com uma revisitação de 2012), *A Janela – Maryalva Mix* (2001) e *Movimentos Perpétuos: Cine-Tributo a Carlos Paredes* (2006).

Todos eles são documentários: os dois primeiros resultaram de encomendas específicas (respetivamente, da já citada exposição em torno do edifício do Cinema Éden, em Lisboa; e de Lisboa 94 – Cidade Europeia da Cultura); *A Janela* foi o primeira longa-metragem do diretor, e também o primeiro filme para o qual obteve apoio do Instituto Português do Cinema e do Audiovisual; o tributo a Carlos Paredes partiu do registo de um concerto do músico no Porto, em 1984. *A Janela* é, entre os quatro, talvez o caso mais estranho – mas, apesar de não ter como ponto de partida nem uma encomenda específica relativa a um tema prévio (para documentar a obra de um arquiteto, de um compositor, ou as ideias sobre uma cidade), em grande medida é uma reflexão acerca de uma figura popular, como que mitológica, mas de existência verificável: o marialva, personagem

lisboeta do bairro da Bica, uma espécie de Don Juan português, fundada num Marquês de Marialva, nobre cavaleiro exímio com o criticável hábito de frequentar os *bas-fonds* da capital e de quebrar os corações das donzelas. Por seu lado, *Manual de Evasão LX94* toma o desafio de retratar a cidade que viria a ser capital cultural da Europa (apenas oito anos depois da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia), para enveredar num quase delírio fílmico, veículo de algumas das práticas de Edgar Pêra em filmes anteriores (como o recurso a uma linguagem alfabética própria, que utiliza grafias inusitadas nos títulos e nas narrativas construídas). Quer um, quer outro, necessitam de uma análise aturada que me dispensarei, por agora, de fazer. Centro-me, esse é o intento, em *A Cidade de Cassiano* e em *Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes*.

De uma perspectiva temática, o filme sobre Paredes poderia ser considerado o “intruso” naquele conjunto de quatro, dado que é o único que não tem como espaço predominante a cidade de Lisboa. O documentário, obra “em 17 movimentos”, tem a sua motivação mais imediata num concerto no Porto, o primeiro concerto a solo do compositor português. Mas é o próprio músico quem afirma, no filme, que está “relacionado com três cidades: Coimbra, o Porto e Lisboa”. A sua música é definida pela relação com as cidades, sem se fixar numa só; é nesse sentido que o filme de Edgar Pêra capta imagens de vários ambientes urbanos, que monta em alternância com películas – fílmicas e fotográficas – de arquivo de Carlos Paredes, para as focalizar em grandes planos e, assim, extrair delas elementos identificativos. Trata-se de um mecanismo a que o diretor recorre com frequência nos seus filmes. O que resulta desse mecanismo é a abstração do material captado pela câmara: se filma os carris de ferro do trem elétrico da cidade, a aproximação da câmara e, na produção, o aumento da velocidade a que a película é passada fazem com que o espetador veja à sua frente, durante tempo suficiente para engrenar numa construção de sentido, pouco mais do que traços de arrasto, só de vez em quando reconhecíveis enquanto elementos que, externa e anteriormente existentes, vivem agora no filme como aspectos plásticos sobre os quais se implanta, de modo sublinhado, toda a música de Carlos Paredes. O

“truque”, neste documentário-homenagem, serve a música que homenageia. É dessa maneira que se cumpre a invocação do *stimmung* (o ambiente, o tom sonoro ajustado, o entorno) musical imbricado na sensação urbana que o envolve.

Conforme ficou dito no começo, uma das mais emblemáticas composições de Paredes está profundamente ligada a Lisboa. No meu entender, além dos processos referidos acima, o filme de Edgar Pêra contribui para fixar essa impressão, também por evidenciar uma consciência do lugar que a música de Paredes (nomeadamente, “Anos Verdes”) ocupa na história do cinema português – e do lugar, para Lisboa, que o filme de Paulo Rocha representa. É um complexo mecanismo de caminho tríplice: a música está associada à cidade por via da funda afiliação ao filme que a transportou. Foi composta para uma série de imagens de Lisboa (a Lisboa da promessa da juventude e da melhoria de vida, entenda-se; uma Lisboa já fora do paradigma melancólico que fizera dela, durante e logo após a II Guerra Mundial, uma plataforma de saída da Europa, então vista como reino dos males da Humanidade), fixou-se-lhes e delas se desvinculou, por fim, evocando lugar e tempo já sem o continente fílmico mas não abdicando de lhe ser conteúdo.

Em *A Cidade de Cassiano*, é Lisboa, sim, uma das protagonistas, já que foi nela que muitos dos projetos de Cassiano Branco (1897-1970) foram desenvolvidos – mas também ali a cidade não é a única personagem. Aliás, para ser fiel ao espírito modernista do arquiteto que documenta, a voz *off* do filme relembra, no pré-genérico, que “a cidade de Cassiano ainda não começou”. Esta frase dá o mote para o fio da navalha em que creio encontrar os documentários de Edgar Pêra: trata-se de uma afirmação com pelo menos duas leituras literais. Por um lado, aquela que parece insinuar-se pela apresentação imediatamente anterior, que descreve a visão, a muitos níveis vanguardista (e, como tal, sempre à frente do seu tempo e, por não ter tempo próprio, ser também de natureza utópica, algo que é sem lugar) de Cassiano Branco. Não começou ainda “a cidade de Cassiano”, pois as ideias que ele advogava (sobre os edifícios, mas sobretudo sobre os conceitos de urbanismo) estão ainda por materializar, por construir.

Porém, por outro lado, “A Cidade de Cassiano” é título do filme documental que está a ser apresentado em pré-genérico; a frase encerra esse momento à margem, paratextual e, por isso, é ela que dá a chave para a abertura propriamente dita do filme. O filme *A Cidade de Cassiano* está prestes a começar, é o que se diz quando se diz que “ainda não começou” o filme. É o tema documentado, pré-existência e geração que nasce enquanto está a ser feita a história da sua vida.

Nas palavras de Edgar Pêra, referindo-se ao seu modo de trabalhar, as suas obras resultam do “casamento entre duas famílias de documentaristas: aqueles que planificam tudo e determinam tudo à partida; e aqueles que saem para filmar seja o que for que está lá fora”. O que se pretende dizer com isto é que nos seus filmes convivem a pulsão de registar o que está à sua volta, o que existe, nalguma forma, antes de ser transformado em objeto filmado, e a vontade criativa de transformar, gerando a novidade. A música de Carlos Paredes, assim como os edifícios de Cassiano Branco existiam previamente ao olhar de Edgar Pêra – mas este os transforma em elementos constitutivos de objetos novos, em peças de máquinas que nascem com cada um dos seus filmes. Não se trata de uma mera dicotomia auto-definidora: o filho da união entre documentaristas que “saem para gravar seja o que for” e aqueles que planificam, projetam, e adequam o filmado à sua ideia inicial (a qual independe, muitas vezes, do tópico) acrescenta, de cada vez que cria, uma série de dinâmicas de pós-produção, que assume de maneira explícita e até descarada. Desde os ritmos diferenciados de velocidade da imagem, da maior ou menor explicitação de mudanças de planos, na montagem, até aos jogos com a divisão da tela em telas múltiplas, nestes documentários, assim como noutras obras de Edgar Pêra tanto se experimenta uma estética fílmica quanto se explora o objeto documentado. As ruas das cidades, as melodias de Carlos Paredes, as paredes construídas de Cassiano, ou o desenho de um *croquis* podem ser reconhecíveis nos seus contornos comuns, ou ganhar figurinos inusitados, inesperadamente trabalhados através da manipulação de imagens e sons, das referidas telas múltiplas, do ritmo frenético da montagem, e

da incorporação de grafias de palavras enunciadas ou da criação de um alfabeto e de modos anti-normatizados de escrita da língua portuguesa. Estes elementos fazem sublinhar e entrar em diálogo com o espectador a riqueza experimental que ao mesmo tempo é um tributo aos temas documentados.

A Cidade de Cassiano mescla a reposição visível de projetos de arquitetura com seqüências narrativas ficcionais, cujos cenários são os prédios do arquiteto homenageado. Dessa maneira se inventa com aquilo que já fora inventado. O jogo, aliás, prolonga-se para além da derrocada das fronteiras entre “documental” e “ficcional”, quando a narrativa se define reconhecidamente como intriga de *film-noir*: a imagem ganha um grão mais evidente, há um casal que se refugia em segredo amoroso, no terraço de um edifício de onde se contempla a cidade; para depois ser perseguido pelos telhados de Lisboa, numa seqüência de fuga semelhante a tantas de outros filmes da história do cinema.

Do mesmo modo, no tributo a Carlos Paredes os planos são entrecortados como se se tratasse de cinema de animação: a voz ou os acordes da guitarra chegam a ser distorcidos, em passos lúdicos que piscam constantemente o olho a marcos relevantes do percurso da arte cinematográfica. Seja a cultura, a arquitetura, a música, a paisagem, ou as personalidades aqui documentadas, todas ganham perspectivas a partir de prismas que questionam o ortodoxo discurso do *mainstream*, ou do típico filme documental, para propor um folclore de vanguarda, que vincula ao mesmo tempo que faz nascer todo um ambiente do passado registado e do presente em que, uma e outra vez, cada filme é fruído pelos espectadores.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques, *As Teorias dos Cineastas*, São Paulo. Papyrus Editora, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford. Stanford University Press, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford. Stanford University Press, 2003.

Nota: Os filmes de Edgar Pêra estão quase integralmente disponíveis na Internet.

Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes pode ser visto a partir do enlace <http://youtu.be/MdZoizp2sSI> (ativo em 26 de novembro de 2013).

A Cidade de Cassiano pode ser visto a partir do enlace <http://www.youtube.com/watch?v=95tKuaPJgFI&feature=share> (ativo em 26 de novembro de 2013).