

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A VISÃO

Cruzamentos formais e narrativos no cinema do real

ANEXOS

Bruno Filipe Branco Leal

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor António de Sousa Dias e pela Prof.
Doutora Catarina Mourão

2019



VISÃO

Dossier de Projecto

Bruno Leal 2019



CONTEXTUALIZAÇÃO.....3

ARGUMENTO

 Logline.....4

 Storyline.....4

 Sinopse.....4

NOTA DE INTENÇÕES.....6

QUESTÕES.....9

CONCEITOS.....11

 Intermedialidade.....11

 Memória afectiva.....12

CONCEPTUALIZAÇÃO

 Tratamento Narrativo.....14

 Tratamento Visual.....15

 Tratamento Sonoro.....19

TREATMENT.....20

STORYBOARDS.....48

BIOFILMOGRAFIA.....50

 Hora di Bai – 2015.....51

 Transalmada – 2014.....54

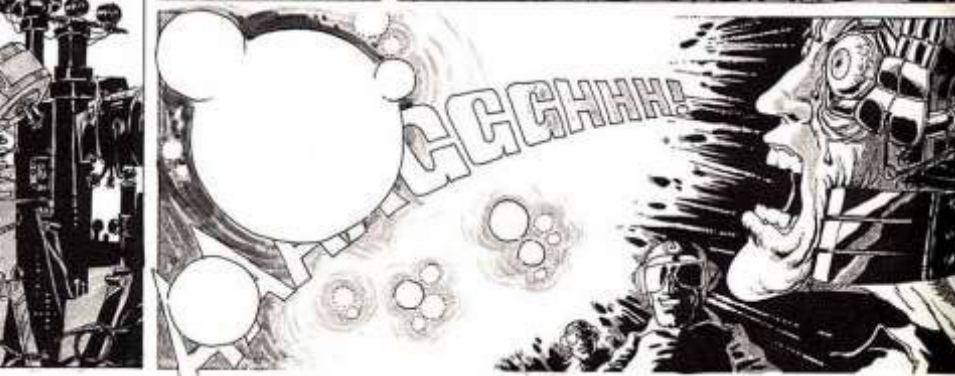


CONTEXTUALIZAÇÃO

Visão é um projecto para uma longa-metragem documental. O filme contará a história daquela que foi a revista de banda-desenhada portuguesa mais transgressiva do período pós-revolucionário, através de duas linhas narrativas: uma descrição histórica do seu conturbado ano de existência e uma abordagem mais pessoal, centrada na profunda influência que esta publicação teve no meu percurso pessoal e artístico.

Em termos formais, a concepção do documentário basear-se-á numa diversidade de registos, oscilando entre filmagens, recurso a material de arquivo e segmentos de animação, que se encontrarão espartilhados pelo alinhamento fílmico. O intuito por detrás desta escolha, é o de que os mesmos se adequem às necessidades da narrativa, que oscilará entre uma rememoração dos factos ocorridos no contexto histórico em que a revista era publicada e o tempo presente.

Aquelas que julgo serem as mais-valias deste projecto são, por um lado, o arrojo estético possibilitado pelo cruzamento de diferentes linguagens formais e, por outro, o incidir de uma luz sobre aquele que foi um dos fenómenos culturais mais significativos dos anos 70 portugueses, injustamente esquecido na sociedade actual.



ARGUMENTO

Logline

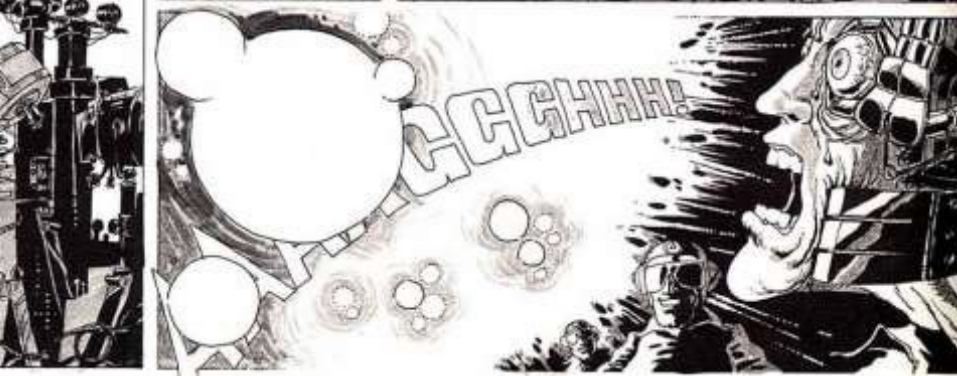
Em 1975, a publicação mais subversiva da contra-cultura portuguesa, via a luz do dia. Quarenta anos após o seu fim, esta é a história dos seus autores e do legado que deixaram.

Storyline

No ano quente de 1975, era criada a *Visão*. Uma revista de banda-desenhada, cujo foco em temáticas como a libertação sexual, o psicanalismo e a catarse da Guerra Colonial, a tornaram numa das manifestações culturais mais importantes, da época. Décadas após o seu fim prematuro, o legado desta publicação é agora revisto, sob a perspectiva pessoal de alguém que cresceu influenciado por ela.

Sinopse

Imersa em pleno clima pós-revolucionário, a cultura portuguesa experimental, ela própria, uma revolução na segunda metade dos anos 70, transversal a todas as formas de produção artística. É neste clima de liberdades renovadas e dos mais variados excessos, que é criada a *Visão*. Uma revista de banda-desenhada, cujo carácter libertário e experimental a demarcaria de outras publicações do género, pondo na ordem do dia problemáticas tão importantes como a catarse da Guerra Colonial e



e a ressaca da ditadura salazarista. O impacto e influência que exerceu sobre outros autores, só é comparável à brevidade da sua existência e à forma silenciosa como desapareceu. Quarenta anos após o seu fim prematuro, urge assim entender até que ponto foi esta publicação capaz de veicular o espírito de uma época tão intensa, tornando-se num dos símbolos da contra-cultura em Portugal.

Este documentário propõe-se, assim, a fazer uma reconstituição do ano de vida da *Visão* e do legado que esta deixou, veiculando, simultaneamente, um ponto de vista muito pessoal e afectivo, de alguém cujo percurso pessoal e artístico foi profundamente influenciado por ela.



NOTA DE INTENÇÕES

Os motivos que me impelem a querer documentar a história da revista *Visão* estão vinculados com duas questões que são, de igual modo, importantes para mim: por um lado a ligação afectiva que tenho com ela e, por outro, o facto de achar que as circunstâncias sociais e políticas que propiciaram a sua génese têm, nos dias de hoje, se não uma correlação, pelo menos uma aproximação considerável. Para entender, assim, a importância da *Visão* na minha formação enquanto artista, tenho de me reportar à forma como contactei com ela pela primeira vez e o profundo impacto que me causou.

Aos doze anos, aquando do divórcio dos meus pais, a minha mãe mudou-se comigo para a casa do meu padrasto, cuja família sempre havia estado ligada às artes plásticas. A *Visão* era a revista com que os filhos dele – todos mais velhos que eu – haviam crescido. O contacto com as suas narrativas viscerais e absurdas, juntamente com o arrojo visual das mesmas, proporcionou-me aquela que foi, talvez, a primeira experiência estética relevante, que tive. A influência da *Visão* foi tal, aliás, que me levou a querer, numa primeira instância, ser ilustrador e, mais tarde, artista plástico, tendo a minha formação sido grandemente influenciada pelo contacto com esta revista. Desse modo, a *Visão* desempenha, ainda hoje, um papel importante, evocando várias memórias relacionadas com o meu crescimento pessoal e artístico, e de pessoas que foram importantes para mim, numa altura particularmente feliz da minha vida.



A segunda razão está, como referi, relacionada com o pendor social e político das narrativas presentes na *Visão* e na premência com que determinadas tomadas de posição se revestem, no mundo actual. A *Visão* foi uma revista claramente engajada ideologicamente, dando voz aos crimes cometidos pela ditadura fascista e aos horrores da Guerra Colonial. Ainda que muitos dos seus autores não abordassem estas questões de forma directa, as mesmas encontravam-se subjacentes, de forma sub-reptícia, nas histórias por eles criadas. Embora o meu contacto com esta revista tivesse ocorrido numa altura já muito posterior ao PREC e à catarse do Estado Novo, era impossível não ler essa camada de sentido, mesmo com as lacunas históricas da minha mente de criança. A primeira consciencialização que tive daquilo que foi a ditadura em Portugal, fora da abordagem asséptica dos livros de escola, foi, assim, com a *Visão*, levando-me a questionar, ao longo destes anos, como terá sido possível uma publicação de tamanha vitalidade, ter desaparecido de forma silenciosa.

Anos mais tarde, tive o privilégio de participar, como assistente de montagem, no filme *O Silêncio*, da autoria de António Loja Neves e José Alves Pereira. Um documentário sobre a participação das aldeias da Raia Transmontana na Guerra Civil Espanhola, cujo extenso trabalho de pesquisa se debruçou sobre outras questões paralelas a esta temática. No desempenho das minhas funções pude, assim, assistir a horas de entrevistas a figuras incontornáveis da história recente do nosso país, como Vasco Gonçalves, Edmundo Pedro e – principalmente – alguns dos intervenientes da Revolta dos Marinheiros de 1936, cujo relato na primeira pessoa



das atrocidades cometidas pelo Estado Novo, me permitiu adquirir uma noção histórica renovada, acerca desta era. O meu contacto com esta realidade, juntamente com a vontade que já tinha de fazer justiça ao trabalho dos autores da *Visão*, levou-me, assim, a decidir elaborar este documentário.

O mesmo é assim regido por duas premissas: primeiramente, a responsabilidade que quis assumir, de lançar luz sobre a importância desta revista no panorama artístico e cultural do Portugal pós-revolucionário e, por outro lado, o contar da minha própria história e relação pessoal com a *Visão*, cujos contornos não dependem de qualquer posicionamento ideológico, mas sim da memória e das potencialidades evocativas que esta revista tem, sobre mim.



QUESTÕES

A primeira questão que pretendo colocar com este documentário, é compreender o papel da *Visão* e da banda desenhada de cariz autoral, no contexto das expressões artísticas, do pós-25 de Abril. O que me move neste ponto em particular é o facto da B.D. ser, desde há muito, encarada como uma arte menor quando contraposta com as artes plásticas e a literatura tendo, como única forma de se libertar desse cariz redutor, o engajamento ideológico. Embora a *Visão* tenha sido uma publicação delimitada cronologicamente pelos anos de PREC, tornando assim inevitável a que as problemáticas da altura fossem determinantes nas narrativas criadas por estes autores, penso que o valor estético da revista era inquestionavelmente superior a isso. Posto isto, perante um paradigma em que a banda desenhada é encarada como uma arte “pouco séria”, sinto que urge questionar o posicionamento deste tipo de publicações – e da *Visão* em particular – no panorama artístico da época.

Este problema leva-me à minha segunda questão: Perceber a influência do enquadramento histórico na estética da *Visão* e nas narrativas pelas quais ficou conhecida. Pretendo com isto aferir até que ponto terá existido uma mútua influência entre a *Visão* e o seu público alvo. Se terão sido as circunstâncias excepcionais da altura a ditar o carácter iconoclasta da revista ou se, por outro lado, a influência que esta exerceu nas gerações que viveram os anos subsequentes à revolução terá sido, ela própria, digna de registo. Embora os autores da *Visão* denotassem uma pre-

ATARATATA-RATATACKA-TACK



ocupação vincada em produzir narrativas que orbitavam em torno dos traumas da Guerra Colonial e de uma certa catarse da ditadura fascista, a publicação ficaria, também, conhecida por abordar outras temáticas caras da época, como a libertação sexual e a proliferação da cultura *hippie* (que chocava profundamente com os preceitos herdados do Estado Novo), o psiquedelismo e o advento das drogas enquanto catalisadores de uma consciência renovada, a extrema polarização política (que levou a processos de expulsão na própria revista), entre outras coisas.

A terceira questão, que julgo ser a de resposta mais complexa, parte da premissa de um recalçamento existente na sociedade portuguesa, em relação aos crimes cometidos no período da ditadura e no decorrer da Guerra Colonial. Algo que dificulta qualquer discurso sobre este período histórico, e que se revelou responsável – ainda que de forma indirecta – pelo facto da *Visão* ser, ainda hoje, relativamente desconhecida, salvo em determinados contextos. Admitindo que esta questão possa estar assente em convicções muito pessoais, julgo existir espaço para a fundamentar devidamente, estabelecendo uma ponte entre uma certa relativização dos crimes cometidos pela ditadura, e uma ausência de foco sobre esta temática, na arte produzida, posteriormente à revolução.



CONCEITOS

Intermedialidade

Quando abordamos o conceito da intermedialidade, não podemos fugir ao facto de que estamos a questionar os próprios limites do suporte fílmico, enquanto tal. Embora o cruzamento de técnicas seja algo transversal a toda a história desta arte, por intermédio da manipulação directa na película através da pintura, efeitos de truncagem, etc, a verdade é que a miríade de possibilidades que o cinema digital trouxe consigo, veio problematizar, em termos ontológicos, a natureza do Cinema. O próprio conceito de “ecrã” é, de resto, algo já bastante longínquo da experiência solitária, característica do visionamento em sala, tendo-se tornado, em virtude da contaminação pelos sites de *streaming*, jogos de vídeo e a possibilidade de assistir a vídeos em dispositivos móveis, em algo muito mais espartilhado e propenso à interactividade, do que alguma vez foi.

É nesse contexto que a “intermedialidade” e um certo carácter de hibridismo que o conceito traz associado, me interessa. Sendo a sua aplicação no caso do cinema documental – concretamente, através da animação – algo com o potencial de enriquecer o aspecto formal do filme e incutir, numa narrativa que se pretende objectiva e centrada num relato factual dos eventos ocorridos, uma vertente mais pessoal, referente à memória e experiência pessoal do autor. Não sendo propriamente um dispositivo inovador, o recurso à animação num tipo de documentário de natureza mais diacrónica, é uma solução que já em várias instâncias



se provou eficaz, tendo em obras mais recentes – como *Persépolis* de Marjane Satrapi, ou *Waltz With Bashir*, de Ari Folman – exemplos disso mesmo.

Memória Afetiva

Na história do cinema documental tem existido, desde sempre, um nicho de filmes que colocam o autor no centro da trama, sendo por intermédio da exploração do seu íntimo e vida emocional, que a mesma é alavancada. Um paradigma que tem em obras como *Bright Leaves* e *Sherman's March*, de Ross McElwee, alguns dos seus exemplos mais notórios. O conceito de “memória afetiva” é, assim, importante para este filme, pois é exactamente através da rememoração da minha experiência pessoal, que pretendo abordar a construção narrativa do mesmo. A aplicação deste conceito levanta, contudo, a seguinte problemática: como implementar na história a minha própria subjectividade, negociando-a com o relato factual dos eventos, que me proponho a fazer?

Embora ancorado num ponto de vista autoral, o cinema não-ficcional é, predominantemente, centrado numa certa preocupação pela objectividade. Mesmo assim, determinadas correntes estilísticas adoptaram o conceito de memória afetiva, numa estratégia deliberada de corte com o realismo da representação, possibilitando uma interpretação mais subjectiva e ideológica dos factos ocorridos. Estas obras quebram, assim, com uma necessidade instituída de produzir uma interpretação verosímil relativamente à temática abordada, em prol de uma exploração dos



limites do cinema documental e da capacidade de representação formal.

É neste registo precário e nem sempre óbvio, que me proponho a trabalhar, criando uma narrativa que, embora respeitando a história que me é relatada, através das entrevistas e consulta de material de arquivo que pretendo realizar, é muito mais devedora da minha própria experiência com a revista Visão, e o valor formativo que esta teve no meu desenvolvimento enquanto artista.



CONCEPTUALIZAÇÃO

Tratamento Narrativo

A estrutura do documentário centrar-se-á em duas linhas narrativas que se entrecruzarão, em permanente relação dialética. Por um lado, pretendo contar a história da *Visão* e dos seus autores, questionando a extensão do seu impacto à luz das questões anteriormente elencadas. Por outro, irei focar-me na minha própria relação com esta revista, numa perspectiva autobiográfica. Estas vertentes concorrerão, em paralelo, para transmitir ao espectador dois pontos de vista complementares, sobre a revista: um que aborde a sua influência de forma mais genérica, reconstruindo historicamente o seu percurso, e outro, de natureza mais subjectiva, centrada num relato afectivo da minha experiência pessoal.

Dentro dessa lógica, o trabalho da montagem será feito no sentido de possibilitar uma integração destes dois polos num todo fluido e dialogante entre si, em vez de os segmentar em blocos distintos. Esta solução permitirá fazer um alinhamento fílmico baseado no paradigma clássico dos três actos, introduzindo, contudo, diferentes elementos narrativos e visuais que enriquecerão a estrutura do documentário.



Tratamento Visual

Na sequência da uma estrutura que oscila entre duas linhas narrativas distintas, o tratamento formal da imagem deve abordar, de forma diferenciada, a natureza particular de ambas. Nesse sentido, e tendo em consideração que boa parte do filme relatará o ano de existência da *Visão* durante o período muito particular do PREC, tal circunstância abre o caminho à utilização de filmagens de arquivo desse contexto histórico, desde que seja possível justificar, narrativamente, a utilização desse material. irei, para isso, consultar os arquivos da Cinemateca Nacional e da RTP, assim como quaisquer outras fontes que se revelem pertinentes (não descartando eventuais materiais dos entrevistados, que reportem à revista). Estes segmentos serão espartilhados com entrevistas feitas aos autores, assim como a outras fontes que se revelem importantes (como, por exemplo, autores contemporâneos cujo percurso tenha sido influenciado pela *Visão*).

A utilização de dispositivos tão díspares responde a dois intuitos: um de natureza estética, no sentido em que a escolha de não basear visualmente a narrativa apenas num registo poderá conferir (espero) uma maior riqueza plástica ao filme, e outro, de carácter mais pragmático, que lida com o facto de se estar a realizar um documentário de natureza essencialmente diacrónica, não havendo, por isso, grandes referentes visuais ancorados no tempo actual. No que diz respeito às entrevistas, gostaria de fugir tanto quanto possível ao recurso a *talking heads*, no sentido em que este tipo de escolha formal pode revestir o filme de um aspecto



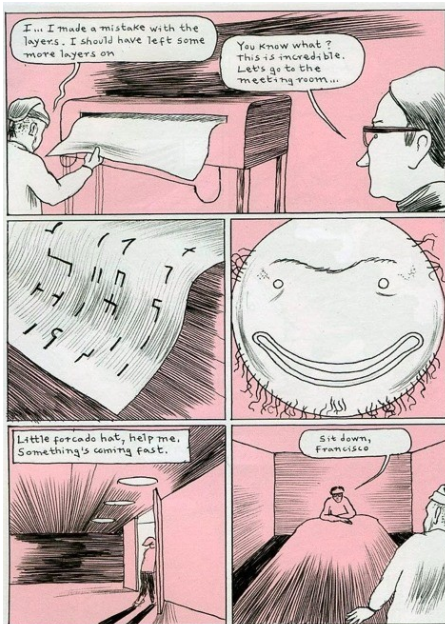
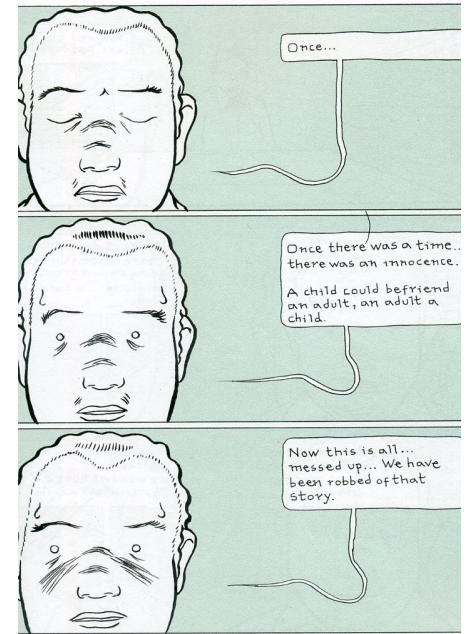
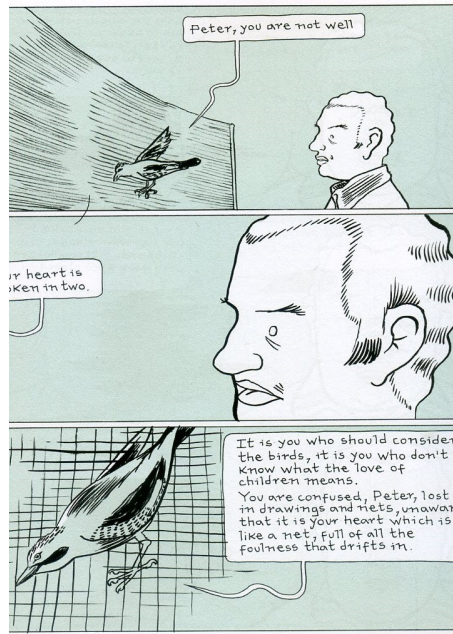
de "reportagem", que gostaria de evitar.

Em *Uncle Howard* (2016), Aaron Brookner opta por um dispositivo interessante para debelar este problema: o filme em questão baseia-se num relato sobre a vida do tio do realizador – Howard Brookner, o autor do documentário *Burroughs* –, em que vários tipos de materiais de arquivo são entrecortados com depoimentos da família e amigos do protagonista. A forma como Brookner filma estes segmentos – através de câmara ao ombro e incluindo-se a si próprio na entrevista – cria uma dinâmica interessante com as personagens, conferindo uma estética muito particular ao filme, já longe de qualquer carácter de reportagem. Sendo que o documentário que pretendo fazer se insere, ele próprio, numa exploração pessoal de um tema, esta pode ser uma solução para fazer face a uma problemática que é (com o devido distanciamento) transversal a ambos os projectos.

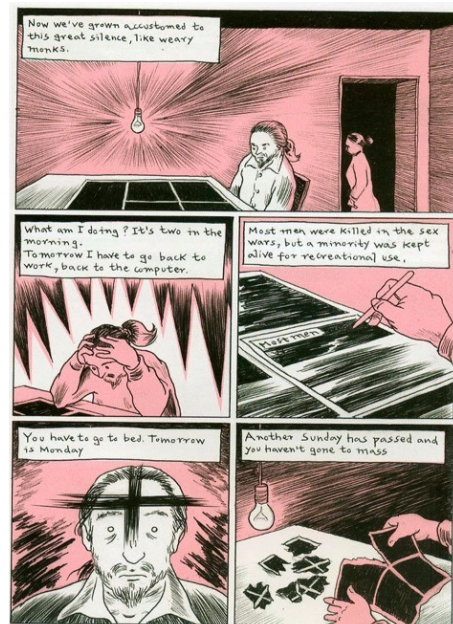
Relativamente ao bloco narrativo que se refere à minha experiência pessoal, penso recorrer a alguns segmentos de animação, de carácter assumidamente fantástico, de modo a ilustrar o meu crescimento com a *Vição*. O objectivo aqui é o de me aproximar da estética dos autores da revista sem, no entanto, fazer uma colagem formal ao seu trabalho. Para esse efeito, gostaria de contactar dois ilustradores – Rodolfo Mariano e Francisco Sousa Lobo – para me ajudarem a criar os ditos segmentos, tendo como base *storyboards* alinhavados por mim.



Francisco Sousa Lobo—The Care of Birds 2015



Francisco Sousa Lobo—The Dying Draughtsman 2013



Gravura —Ar.Co 2006



Tratamento Sonoro

Sendo que parte deste documentário se centrará no relato da minha experiência pessoal, o dispositivo da voz-off será recorrente no mesmo. No que diz respeito aos segmentos de animação, pela sua natureza, antevejo que será necessário recorrer a bastantes efeitos de *foley*, para recriar um efeito semelhante às acções desempenhadas pelos personagens animados.

Já no que concerne à conceptualização da banda-sonora, gostaria de poder contar com alguns temas musicais que ajudassem a contextualizar, esteticamente, a acção do filme. Nomeadamente *Hot Wax* e *Rattlesnake*, ambos da autoria da banda australiana *King Lizard and The Lizard Wizard*. O intuito da banda sonora será, assim, mais o proporcionar de um *mood* específico – em concreto, durante os segmentos de animação –, do que transportar o espectador para um determinado contexto histórico, através de uma utilização tautológica da música. Embora considere relevante a inclusão de dois temas com uma estética semelhante àquela que pretendo recriar no tratamento visual do filme, gostaria de que a banda sonora fosse construída de raiz. Em seguimento do exposto, apresento assim os temas em questão, assim como o trabalho de um jovem compositor português – *Polido* – cujas paisagens sonoras considero adequarem-se na perfeição ao tipo de ambiente que quero criar.



Treatment

1º parte

Este segmento funcionará como uma apresentação das duas linhas narrativas, que se irão cruzar ao longo do filme: Por um lado, contar-se-á a história da minha relação com a Visão, por intermédio de um cruzamento de linguagens plásticas que oscilarão entre filmagens, materiais audiovisuais e animação. Por outro, proceder-se-á a uma contextualização histórica dos primórdios da revista e de como o turbilhão político e social da altura foi determinante na imagética e tipo de narrativas pelas quais ficaria conhecida.

Introdução – Bloco autobiográfico

O bloco começa a negro. Ouvem-se os sons característicos de um bairro suburbano: pássaros, sons de carros que passam e crianças que brincam, ao longe. Estes sons prolongam-se por uns instantes, até que vemos as primeiras imagens. A cena abre com um plano geral sobre o bairro onde cresci. Vêm-se as ruas por onde passei, na adolescência. Num tom intimista, começo a narrar a forma como cresci neste contexto. Vêm-se agora imagens da fachada da casa onde cresci e conto como, passados estes anos todos, me custa passar por lá e lidar com as memórias que ela me provoca. Dá-se, agora, um corte para uma sequência de imagens de arquivo. O plano abre com um retrato do meu padrasto, fei-



to pelo pai dele. Explico o tipo de pessoa que ele era e as coisas que me ensinou. Vêm-se agora fotos de mim e do meu padrasto, em que ele me ensina a pintar e filmagens onde aparecemos todos num ambiente familiar. Narro como o pai do meu padrasto era pintor e em casa dele havia biografias de pintores, ricamente ilustradas, revistas de banda desenhada e – muito particularmente – uma coletânea de volumes da Visão, que pertencia aos filhos dele e que li e reli, vezes sem conta, maravilhado com as histórias fantásticas e a representação de Lisboa de uma forma que era, simultaneamente, familiar e completamente estranha aos meus olhos. Abordo a forma como o a relação entre a minha mãe e o meu padrasto se foi deteriorando e da própria morte dele durante este ano, o representou para mim um corte definitivo e doloroso com uma fase feliz e importante na minha vida.

1ª Sequência de Animação

O plano começa a negro. Uma porta abre-se e deixa a luz do final do dia entrar, iluminando parte da sala. Detenho-me na ombreira da porta e a minha silhueta destaca-se, em contraluz. Entro no quarto e pouso as malas que levo nas mãos. Caminho em direcção à janela e abro parte do cortinado, deixando entrar outro foco de luz. Olho agora para os objectos meio iluminados que estão na sala: pilhas de livros de ocultismo e budismo tibetano. Nas paredes, retratos de elementos da família do meu padrasto, feitos pelo pai dele, e quadros dele próprio. Passeio pelas estantes de livros e o meu olhar detém-se num livro volumoso – uma colecção da Visão. Com alguma hesitação, tiro-a da estante, com curiosi-



dade. Em plano geral, desloco-me com o livro até à secretária e sento-me, acendo o candeeiro e começo a folhear o livro.

Continuação – Bloco autobiográfico

Dá-se um corte para o tempo presente, em que apareço, já adulto, a desenhar um dos *storyboards* do filme. Falo sobre a influência que a *Visão* exerceu no meu trabalho, e de como isso me motivou a querer encontrar os autores e concretizar este documentário. A câmara capta o movimento do lápis sobre a folha de papel, fazendo um salto para o segmento seguinte. Ouve-se, ainda em *off*, a minha voz que começa agora a descrever o envolvimento de Victor Mesquita na revista, fazendo assim um salto para o segmento seguinte.

Introdução – Victor Mesquita

Vemos o movimento de uma caneta de tinta-da-china sobre uma prancha de banda-desenhada. Depois um plano fechado nos olhos de Victor Mesquita, focados na folha de papel. A câmara mostra agora pormenores do seu estúdio: livros de BD e romances, artesanato africano, pinturas a óleo e um retrato de Hemingway, que o artista tem sobre a mesa. O plano abre e vemos o autor debruçado sobre a sua mesa, atabalhoada de livros e pranchas de banda-desenhada. Em *voz-off*, descrevo o seu percurso antes de ser convidado para integrar o projecto da *Visão*. Tendo feito esta introdução, o som torna-se diegético e Victor Mesquita co-



meça a descrever o início da revista. Explica como o dono da edibanda o procurou um dia, no sentido de lançar uma publicação revolucionária no contexto da BD portuguesa. Mesquita conta-me como a possibilidade o atraia, pois havia algum tempo que ansiava por uma “rampa de lançamento” para um novo tipo de herói – *Eternus*, que combatia o mal, com outro tipo de recursos que não a violência. O artista explica como, em 1975, reinava em Lisboa um clima explosivo e altamente politizado e como a criação deste herói tinha como objectivo último unir a sociedade em torno de um ideal de humanismo e fraternidade, sarando, assim, as feridas de um período negro da história do país.

2ª Sequência de animação – *Eternus 9*

O plano começa comigo, sentado na secretária do meu quarto, a ler a *Visão*. O único foco de luz é a do candeeiro. Enquanto folheio a revista, um feixe de luz incide no quarto, através de uma fresta, que o cortinado não cobre. O plano apanha-me agora, de perfil, enquanto olho para a luz misteriosa que vem do exterior. Levanto-me e caminho lentamente em direcção à origem daquela luz. Mexo o cortinado, com medo e hesitação a princípio, até que o abro repentinamente. Lá fora, vê-se uma Lisboa futurista, retirada do imaginário do *Eternus 9*: uma enorme estrutura é erguida por cima do castelo de São Jorge – o *Centro de Biologia Experimental*. Vê-se agora um plano muito fechado sobre os meus olhos, enquanto observo espantado, o cenário fantástico que tenho à frente. O plano enquadra agora a estrutura. Dá-se um *zoom-in* cada vez mais aproximado de um dos edifícios. A câmara entra numa das



janelas dos edifícios, e entramos numa sala que é um observatório amplo, onde um telescópio altamente estilizado e imponente reina no centro da mesma. Na extremidade inferior do telescópio, sentado a uma mesa, está um homem de bata branca, que olha pelo ocular. O homem de bata branca interrompe o seu visionamento e olha na minha direcção. Em contracampo, observo-o de volta. O meu semblante maravilha-se com aquela cena. O plano enquadra-me agora, de costas, enquanto olho pela janela. Na secretária continua a revista *Visão*, na página em que a deixei aberta., vendo-se a reprodução do cenário que se encontra na parte de fora do meu quarto.

2ª parte

“Super Heróis Comunistas”

Neste segmento, abordar-se-á o pendor político e ideológico da *Visão*, as suas alegadas ligações ao regime de Fidel Castro e as especulações em relação à forma como era financiada. Pegando numa frase de Zeppe, referida por Marcos Farrajota, na reedição de 2016 da *Chili com Carne – Revisão* – o objectivo da *Visão*, era o de ser uma “revista tipo super-heróis comunistas”. Partindo dessa premissa, este bloco, dará assim a conhecer o carácter ideológico da revista, através de entrevistas a alguns dos autores mais proeminentes. Far-se-á, igualmente, uma leitura da importância da *Visão* à luz do contexto social que a viu nascer e a influência que todas as alterações bruscas pelas quais a sociedade da época foi passando, assim como a própria necessidade de catarse dos traumas



do período da ditadura, desempenharam nas narrativas dos seus autores.

Entrevista – António Pilar

O plano abre e vemos um escritório, com as prateleiras cheias de livros, fotografias e objectos pessoais. Ouvimos um abrir de porta e António Pilar entra no plano, trazendo consigo um projector Super 8mm. A câmara foca agora a secretária do artista, e vemos pilhas de livros de banda desenhada dos anos 70 e 80 e um desenho da personagem que criou – Bozoz. O autor coloca um filme na câmara e liga-a. Vemos agora, projectada na parede, uma pequena sequência de animação da sua personagem. Eu e Pilar observamos a cena, sorrindo e falando um com o outro. Em voz-off, Pilar começa a narrar como era o ambiente que se vivia nos primeiros tempos da revista e a forma como esta começou. Segundo o artista, após o 25 de Abril, havia a necessidade, por parte de uma camada de jovens ilustradores, da criação de uma plataforma que divulgasse um tipo de narrativas que não eram habituais em revistas como o *Mosquito* ou o *Cavaleiro Andante*. Histórias directamente centradas no período negro da ditadura e da Guerra Colonial, colocando em destaque as atrocidades cometidas nessa época através uma arte profundamente visceral e perturbante, cortando, em definitivo, com uma visão inócua e “bem-comportada” das BDs, de então. De acordo com o autor, no começo da *Visão* ouve a necessidade de se definir bem onde se enquadraria esta publicação em termos conceptuais e artísticos e quais as publicações estrangeiras que a revista deveria tomar como modelos. Sendo



que a grande maioria dos artistas tinham como referência a banda desenhada franco-belga, as publicações francesas *Metal Hurlant* e *Pilote*, seriam as escolhas óbvias. Pilar menciona que a *Visão* seria igualmente influenciada por algumas bandas-desenhadas clandestinas que os autores teriam visto na altura da censura e que teriam contribuído, de forma igualmente decisiva, para o tipo de publicação que a *Visão* se tornaria. O plano volta a focar a animação de Booz, demorando-se no movimento do pássaro.

Entrevista – Marcos Farrajota

Vemos o acervo da Bedeteca de Lisboa. Marcos Farrajota e eu estamos em pé, a procurar alguns fascículos da *Metal Hurlant*. Marcos encontra um e tira-o da estante, mostrando-me as pranchas ricamente detalhadas de Moebius. A nossa conversa sofre um *fade-out* progressivo, dando lugar, à narração de Marcos, em que este conta como os autores da *Visão* estavam atentos ao que os seus congéneres franceses estavam a fazer e, sobretudo, como haviam sido influenciados pelo clima da Lisboa pós-revolucionária. Marcos explica-me como a *Visão* desenvolveu um protocolo com a *Linea* – revista latino-americana de estudos de la historieta, no sentido da última publicar algumas das suas BDs, de evidente carácter político e ideológico, na própria *Visão*. Retirando um tomo da revista, Marcos abre-a e mostra-me um desses exemplos – uma biografia, em BD, de Amílcar Cabral – em que a vida do revolucionário aparece, ricamente ilustrada. Marcos refere que a colaboração dos cubanos com a *Visão* não era inocente e que teria, alegadamente, havido um esforço para



tornar a *Visão* – e outros projectos editoriais semelhantes – num meio de divulgação ideológica. Marcos acaba de mencionar isto e a câmara foca, em plano aproximado, as pranchas de BD de Amílcar Cabral, demorando-se sobre o movimento das páginas a serem folheadas.

Continuação – António Pilar

O plano mostra Pilar sentado no seu sofá, a folhear a mesma BD, fazendo um *raccord* visual com o bloco anterior. Pilar enquadra a *Visão* num contexto particular da BD portuguesa, referindo a total liberdade de que os autores gozavam. Explica como o seu personagem, Booz, serviu de veículo para a representação de temas que, embora reprimidos pela censura, seriam frequentes na época do estado novo, como o aborto ou a toxicoddependência. Mesmo após a revolução, estas temáticas seriam vistas como assuntos tabu e nenhuma editora com um certo estatuto apoiaria uma publicação que focasse as mesmas. Refere, por isso, a sua relutância em acreditar que a *Visão* seria um projecto de um industrial do Norte que decidira criar um projecto de cariz cultural, para usufruir de benefícios fiscais. Pilar menciona ainda que, até ao dia em que foram abruptamente despejados, nunca conheceu nenhum representante da Edibanda, a editora que publicava a *Visão*, e que o aparente desinteresse dos donos da revista pelo seus conteúdos, juntamente com a liberdade sem paralelo que auferiam no meio editorial, só aumentavam as suas suspeitas de que a *Visão* seria, ou um esquema de lavagem de dinheiro proveniente do tráfico de armas, ou uma publicação controlada por Cuba, como se pensava. Indica, contudo, que nunca teve certezas de na-



da e que se desejasse saber mais sobre isso, o melhor seria falar com o segundo editor da revista, Eduardo Nobre, que teria tomado as rédeas da Visão, após o afastamento de Victor Mesquita.

Entrevista – Eduardo Nobre

O bloco abre com algumas fotos do editor na redação da revista, e artigos de jornal que o mesmo escreveu sobre banda-desenhada. Em voz-off, narro como Nobre terá sido escolhido pelos autores da Visão para liderar este projecto após a saída de Victor Mesquita.

Ainda com a minha narração a decorrer, o plano mostra-me a bater à porta de casa de Eduardo Nobre. Este abre-a e convida-me a entrar, fechando a porta de seguida. Entramos no seu escritório, e Nobre encaminha-me para uma estante, retirando da mesma um tomo da revista e abrindo a mesma numa página onde se vê uma ilustração de Zepe, alusiva aos "7 magníficos" que se encarregaram da Visão, após o afastamento de Victor Mesquita. Nobre relata-me como o período em que estive à frente da Visão foi marcado por um clima de grandes dificuldades financeiras e problemas de distribuição. Leva-me agora a um sofá do seu escritório, sentando-se à minha frente. Nobre relata-me que os rumores que davam como certa a ligação da revista ao regime de Fidel Castro e a esquemas de lavagem de dinheiro eram absolutamente infundados, atribuindo estas histórias ao período particular que o país atravessava. O que havia, isso sim, era uma ligação de muitos dos autores aos vários movimentos de esquerda que proliferavam pelo país no período do PREC e que a própria Visão, enquanto projecto editorial, tinha um



pendor inegavelmente progressista e comprometido com uma visão "revolucionária" da sociedade. Segundo Nobre, a Visão havia nascido do desejo de um fabricante de tijolos nortenho que, ao saber de existência de incentivos fiscais para empresas empenhadas no investimento de projectos de índole cultural, achou por bem criar uma revista de banda desenhada (sendo que o interesse por esta arte estaria em crescimento na década de 70) sem, no entanto, alguma vez ter mostrado particular interesse por acompanhar o seu desenvolvimento. De acordo com Nobre, desde que a publicação fosse minimamente lucrativa e que os incentivos estatais continuassem a justificar a continuidade do investimento, o industrial não sentia grandes motivos em seguir de perto o que se passava, deixando todas as questões referentes aos conteúdos, assim como a sua distribuição, nas mãos do editor.

Continuação – Victor Mesquita

Victor Mesquita conta-me, agora, que o responsável pela Edibanda (a editora que publicava a Visão) o havia procurado após o 25 de Abril de 1974, no sentido de criar com ele uma revista de banda-desenhada, dando-lhe total liberdade criativa e permitindo-lhe constituir a equipa que achasse adequada. Segundo Mesquita, tal hipótese era como um sonho tornado realidade. O autor, que acalentava o desejo de criar uma publicação capaz de competir a nível internacional com as suas contemporâneas franco-belgas, como a *Pilote* e – muito particularmente – a *Metal Hurlant*, que havia sido lançada uns meses antes e criado um impacto enorme no meio da B.D.



europeia, decidiu assim aproveitar a oportunidade que lhe era apresentada. Mesquita, ele próprio, um autor "assumidamente de esquerda" e interessado em criar uma publicação que reflectisse o seu desejo por uma mudança profunda nos valores sociais, encetou uma procura por um grupo de jovens artistas que partilhassem deste desejo. Numa primeira fase, decidiu assim falar com um grupo de autores mais ligados ao ramo publicitário, mas cujo trabalho apreciava e que sabia compartilhar de uma visão semelhante à sua. Enquanto Victor Mesquita relata estes acontecimentos, vêm-se as fotografias de alguns dos autores que iniciaram com ele a *Visão*: Carlos Barradas, Eduardo Nobre, Zé Paulo e Carlos Soares.

Entrevista – Zíngaro

Zíngaro está sentado à mesa do seu estúdio, folheando as pranchas da sua banda desenhada – *Cabral Eanes*. Em voz-off, faço uma pequena introdução ao seu trabalho, mencionando como as suas histórias, mais do que as qualquer outro autor da *Visão*, me haviam impressionado pela sua estranheza e violência. Zíngaro conta-me que havia uma grande frustração, por parte dos artistas que criaram a revista, por não existir em Portugal nada de semelhante ao que se fazia, na altura, em França. As escolas não ensinavam B.D. e esta forma de arte era menosprezada durante a ditadura e no período imediatamente seguinte à revolução. O próprio Zíngaro, que tinha ido viver para Paris e regressado a Portugal logo após o 25 de Abril de 74, optou por não ingressar nas belas-arts como muitos dos seus colegas da *Visão*, inscrevendo-se antes na escola de



cinema do conservatório nacional, que havia sido inaugurada um ano antes. A ensino na escola, contudo, ficava bastante aquém do esperado e o autor, que tinha passado pelo inferno da Guerra Colonial e “não suportava a falsidade daquela escola”, acabou por desistir. A *Visão* revelou-se, assim, uma saída, permitindo-lhe usar a B.D. como uma forma de expurgar os demónios da ditadura e da guerra. Segundo o próprio, a sua B.D. “nasceu do cinismo”, de um profundo desencanto com a sociedade que se erquia das cinzas do estado novo. A revista, contudo, era largamente encarada como um projecto secundário para ele e para muitos outros autores. Segundo relata, “o Massano e o Amorim trabalhavam na publicidade e o Barradas vinha, como eu, da escola de cinema e trabalhava em cinema publicitário”.

Entevisa – Carlos Barradas

A câmara mostra pormenores de uma das BDs mais emblemáticas de Barradas – *Clave Sem Sol*. Em *off*, o autor explica como a ideia da mesma partiu de um colega seu do Liceu Camões, que um dia veio ter consigo muito entusiasmado, porque tinha escrito uma história que achava fantástica e que queria que ele ilustrasse. Barradas conta como desvalorizou o episódio na altura, mas que perante a pressão de Victor Mesquita para que finalizasse algum trabalho de modo a cumprir com a *deadline*, decidiu repescar aquela ideia, acabando esta por se tornar no seu trabalho mais conhecido, do período na *Visão*. Conto-lhe sobre a minha experiência pessoal com esta história e de como o aspecto grotesco do



vilão me havia impressionado, assim como a representação de uma Lisboa, onde se misturavam elementos que me pareciam tão familiares e, ao mesmo tempo, tão distantes. Barradas confirma-me então que existia uma correlação propositada entre esse mesmo carácter grotesco patente nas histórias de alguns autores da revista, e o clima que se vivia na sociedade pós-revolucionária. Portugal acabava de sair de 40 anos de ditadura e havia uma enorme revolta dentro das pessoas. A B.D. em Portugal era ainda uma forma artística relativamente “inócua”, sendo as publicações da altura completamente vocacionadas para um público infantil. De acordo com o autor, a Visão deveria ter funcionado como um soco no estômago de muita gente, porque não havia, por cá, a noção de que a B.D. pudesse ser utilizada com um intuito tão politizado.

Segmento de animação – *Clave Sem Sol*

O plano abre, mostrando-me deitado na minha cama. A janela está entreaberta e os cortinados dançam ao sabor do vento. Lá fora, ouvem-se os sons dos grilos e o ruído abafado dos carros que passam na estrada, ao longe. De repente estes sons entram em *fade-out* e uma melodia começa a ouvir-se, tenuemente. Abro os olhos e sento-me na cama, olhando para a janela aberta, do meu lado. Levanto-me e dirijo-me à mesma, tentando localizar a origem daquele som. Ao fundo, vejo um vulto entre os prédios. Alguém que parece tocar um saxofone. A câmara mostra-me agora à janela, e a minha expressão denota espanto e curiosidade. Saio de casa em direcção à rua, tentando alcançar a figura misteriosa, mas ela já não se encontra no mesmo sítio. Esforço-me por tentar localizá-la,



sem sucesso, até que volto a distinguir o som e um saxofone ao longe. Começando a correr pelas ruas, o som torna-se cada vez mais distinto, até que localizo, mais uma vez, o músico de rua. Hipnotizado, começo a segui-lo pelas ruas, até que ele pára abruptamente num beco sem saída. Após ficar parado por um instante, o músico vira-se para mim, com um esgar arrepiante na cara. Lentamente leva a mão à cara e tira os óculos. O plano mostra agora a minha expressão horrorizada. Em contra-plano vemos a cara do músico. Os seus olhos são brancos e sem vida. O músico ri-se, como um louco e a sua gargalhada abafa completamente o meu grito. De repente acordo aos gritos, na minha cama. Olho para o meu quarto, friamente iluminado pela luz que vem da rua e percebo que havia sido apenas um sonho.

Entrevista – Nuno Amorim

O plano mostra-me a viajar de comboio, com o meu rosto reflectido no vidro. Em voz-off, explico como me vou encontrar com Nuno Amorim, na sua casa em Vila de Conde. Vemos agora algumas das pranchas da B.D. *Não Pare, Não Escute, Não Olhe*, que o autor havia feito para a *Visão*. Os pormenores das mesmas estão repletas de monstros e seres fantásticos, e eu narro como Nuno Amorim, à semelhança de outros autores da revista, abordavam as mudanças rápidas e profundas que a sociedade de então atravessava, através deste tipo de narrativas surrealistas. A a câmara mostra agora a porta de casa de Nuno Amorim a abrir-se e o autor a convidar-me para entrar. O plano seguinte mostra-nos aos dois, no interior do seu atelier. Amorim explica-me como a própria estética dos anos



70, com o seu psicadelismo ácido e formas orgânicas se prestavam perfeitamente a este género de narrativas e como era possível, através das mesmas, retratar o absurdismo presente na sociedade pós-revolucionária.

Entrevista – Isabel Lobinho

Isabel Lobinho está sentada numa cadeira, em frente à janela do seu atelier. É um dia luminoso e da janela aberta, vê-se o azul do céu. Em voz *-off*, relato como o seu trabalho, ao contrário de muitos dos seus colegas, sempre me havia dado a sensação de ser mais devedor de uma visão eminentemente onírica e intimista da autora, do que a qualquer espécie de reacção às convulsões sociais da época. Lobinho explica que, à semelhança de tantos outros autores que passaram pela Visão, o seu *background* vinha, essencialmente, da publicidade. O interesse que sentia pela B.D. estava mais ligado a uma vertente infanto-juvenil e como tal, as narrativas altamente politizadas de outros artistas estavam muito distantes do trabalho que pretendia fazer. Menciono, contudo, que mesmo nas suas histórias aparentemente mais inócuas, como *O Menino* e *o Caixote* ou *O Último Vampiro*, sinto sempre uma vontade latente de subversão que se materializa, ou por intermédio de uma certa violência, como no caso de *O Menino* e *o Caixote*, ou através da sensualidade em histórias como *Por entre os dedos...*, ou *O Último Vampiro*. Enquanto digo isto, vemos alguns pormenores destas BDs, que contextualizam a as minhas observações. O plano demora-se nas formas ondulantes dos desenhos de Lobinho e a autora explica, em voz *-off*, que nunca foi verdadei-



ramente seu intuito ser subversiva, mas que o contexto da altura, com a súbita liberdade de expressão, assim como a própria contra-cultura dos anos 70, acabaram por influenciar bastante o seu trabalho. Era, indica, uma altura de experimentalismo a vários níveis. A sociedade acabava de sair de um longo período de ditadura e havia uma enorme vitalidade e desejo de abertura ao mundo. Não esquecendo o longo período negro pelo qual o país havia passado e as cicatrizes deixadas na sociedade, Lobinho indica que o seu desejo sempre passou mais por criar uma arte focada em pulsões mais positivas.

“A Guerra Colonial”

Neste segmento falar-se-á da experiência da Guerra Colonial e de como esta temática se tornaria numa das temáticas recorrentes – directa ou indirectamente – da curta vida da revista.

Posteriormente, o segmento contará com uma sequência de animação autobiográfica, em alusão às histórias que meu padraсто me contava da sua própria incursão na Guerra. Esta sequência fará uma correlação com a banda-desenhada de Pedro Massano, *Angola 71*, estabelecendo assim um paralelo com as narrativas da revista.

Continuação – Zíngaro

Zíngaro encontra-se recostado no sofá do seu estúdio. Fora de campo, pergunto-lhe se considera uma afirmação justa a de que o seu trabalho



do tempo da *Visão*, com a visceralidade e profunda estranheza que o caracterizavam, podiam ser consideradas como uma reacção aos anos de ditadura e à sua experiência na guerra. Zíngaro responde que nunca se achou um "subversivo". Indica ser alguém de uma natureza intrinsecamente pacífica, mas que considera existirem circunstâncias em que se torna necessário denunciar as injustiças. Após o 25 de Abril, e reagindo à glorificação de certos militares de carreira que sabia terem cometido actos bárbaros na guerra, o autor sentiu a necessidade de criar histórias violentas e visualmente horripilantes. O seu trabalho na altura era, portanto, "um vômito", "uma excreção" de todos os horrores que havia testemunhado. Vemos algumas fotografias do autor em criança, e ele relata a forma muito particular como cresceu. Menciona que o seu avô materno pertencia à legião portuguesa, enquanto o avô paterno era um anarquista convicto que de cada vez que se mencionava Salazar, batia com o punho fechado na mesa, dizendo "é preciso matá-lo com uma bomba". Refere, paradoxalmente, que o avô materno era extremamente afectuoso, enquanto que o paterno mantinha com ele uma relação de alguma rigidez. Uma dicotomia que Zíngaro julga ter influenciado muito o seu percurso pessoal e artístico.

Entrevista – Pedro Massano

Vemos, em plano muito aproximado, uma caneta a esboçar cabeças numa folha de papel. A câmara mostra agora um grande plano de Pedro Massano, enquanto este desenha. Volta depois a focar a folha de papel e vemos a sua mão a pousar a caneta. O artista levanta-se da ca-



deira e afasta-se, saindo do plano. Este dura alguns segundos e ouvimos Massano a aproximar-se de novo e a sentar-se. Acende um cigarro e o barulho do isqueiro marca a mudança de plano para uma escala mais aberta, mostrando um atelier com estantes cheias de livros e pranchas de BD emolduradas, nas paredes. A luz do candeeiro ilumina tenuemente a cena. Massano começa a narrar a forma como chegou à Visão. Segundo o próprio, era o único dos artistas cujo trabalho não se inseria directamente da tradição franco-belga, denotando uma forte influência dos *comics* norte-americanos. Influência essa que acabaria por condicionar as suas narrativas e a forma como estas se demarcavam dos seus colegas. Relata como, quando era jovem, conseguiu um trabalho na biblioteca do consulado norte-americano em Lisboa e como este lhe permitia o acesso a um rol de BDs, proibidas pela censura. O contacto com estas publicações acabaria por lhe abrir as portas a toda uma nova percepção do mundo e da sociedade, para além da ditadura salazarista. Massano relata depois como a sua obra, *Angola 71*, baseada em factos reais, se tornou no seu manifesto contra os crimes cometidos durante a Guerra.

Sequência de imagens de arquivo – Angola 71

Vemos planos de pormenor da BD de Pedro Massano, *Angola 71*. A câmara demora-se nas caras dos soldados representados. Sobrepostos a estas imagens, ouvimos agora sons de conflito: rajadas de metralhadora e explosões, vozes de soldados que vociferam ordens imperceptíveis e gritam de dor. Ouvimos agora a voz de Massano, revelando que *Angola*



71 foi a sua forma de denunciar os horrores da guerra, sem ele próprio ter tido a experiência da mesma.

Continuação – Zíngaro

Zíngaro menciona que quando voltou da Guerra, a mãe não o quis ver fardado. Vemos uma foto dele com o uniforme e o plano demora-se na sua expressão, enquanto ele relata este episódio. O autor menciona que alguns dos seus companheiros não voltaram inteiros, enquanto outros ficaram com sequelas psicológicas para o resto da vida. Segundo Zíngaro, a guerra foi um momento determinante na sua vida, influenciando a sua visão do mundo e o seu próprio trabalho artístico. Numa altura em que ninguém falava em stress pós-traumático e os veteranos que apresentavam sintomas de distúrbios eram colocados de parte, a arte acabou por funcionar como a sua forma pessoal de expurgar os seus demónios pessoais.

Continuação – Victor Mesquita

Relato a Victor Mesquita como a sua B.D., *Matei-o a 24*, foi o primeiro documento a proporcionar-me uma dimensão humana dos horrores da Guerra Colonial e a forma como os soldados haviam voltado traumatizados, da mesma. O autor sorri amargamente e explica que na altura em que fez a mesma se questionou bastante quanto à sua legitimidade para se debruçar sobre um acontecimento tão recente e determinante na sociedade portuguesa, sem ele próprio ter participado no mesmo. Mes-



O MENINO OLHOU PARA O PAI, ASSUSTADO...

... E DEPOIS PARA O SEU AMIGO BALUBA.

MATA O VELHO, BALUBA!

O LEÃO SALTOU VELOZ E, COM UMA ÚNICA DENTADA, ARRANCOU-LHE A CABEÇA.

mo. Mesquita conta como, à semelhança de outros jovens da sua idade, quando chegou a altura de se alistar, decidiu fugir. "As histórias que ouvíamos na altura davam-nos conta dos horrores que os soldados atravessavam", conta-me. "Quando me chamaram decidi que não queria passar por aquilo e resolvi deixar o país".

Segmento de animação – Angola 71

Vemos uma tela a ser colocada no cavalete. Em contra-plano, vêm-se os meus olhos por cima da tela, a olhar alternadamente para esta e para o modelo que tenho à minha frente. O plano mostra agora o meu padraço, sentado no sofá, pacientemente sentado, enquanto lhe pinto o retrato. A sua cara oculta na sombra. Começo a narrar como ele me contou várias histórias sobre a sua vida em Angola. O meu padraço era um contador de histórias nato e as descrições que fazia dos sons e dos cheiros de Angola, da "terra vermelha" da sua juventude, eram absolutamente mágicas. O plano enquadra agora a tela, de novo. Vêm-se os olhos do meu padraço, esboçados. Refiro, agora, como ele também me havia contado histórias da Guerra e de como esta o havia marcado. A câmara foca cada vez mais aproximadamente os olhos do meu padraço e de repente, ele é um soldado em Angola, nos anos 70. Viaja num unimog de caixa aberta, com outros camaradas, de semblante fechado e triste. Viajam por uma estrada de terra batida quando, de repente, o camião pisa uma mina e capota. O meu padraço abre os olhos e olha em volta, apontado a sua G3, em direcção à noite escura. Ouve-se um soldado a gemer. O meu padraço chama pelos seus camaradas. A ras-



O MENINO OLHOU PARA O PAI, ASSUSTADO...

... E DEPOIS PARA O SEU AMIGO BALUBA.



MATA O VELHO, BALUBA!



O LEÃO SALTOU VELOZ E, COM UMA ÚNICA DENTADA, ARRANCOU-LHE A CABEÇA.



tejar, caminha em direcção a um deles, cuja perna havia ficado presa debaixo do unimog. Juntamente com os outros, conseguem levantar o veículo e libertar o companheiro preso. A sua perna está despedaçada. O meu padraсто apressa-se a rasgar uma tira do seu uniforme para fazer um torniquete quando, de repente, ouvem um restolhar na vegetação e fazem sinal uns aos outros para se esconderem. Vêm-se os recortes das suas figuras, escondidas entre a vegetação. Os seus olhos brilham na escuridão. O plano abre, e vemos agora o caminho de terra batida, ladeado pela vegetação serrada. O unimog jaz, capotado, na berma. O plano mantém-se durante uns segundos, até que se ouve, de novo, o restolhar da vegetação, calando a vida animal circundante. Vemos agora as mãos dos soldados apertando as suas G3 sob a luz nocturna e planos muito aproximados das suas caras, enquanto mordem os lábios e engolem a seco. As figuras dos atactantes surgem pela vegetação do outro lado da estrada, lentamente. Os seus contornos são negros, destacando-se da flora circundante. Vêm-se os olhos do meu padraсто na escuridão e depois o seu dedo, que aperta levemente o gatilho. Dá-se um corte para o tempo presente e apareço eu, de novo, em frente a tela. Reiro como o questionei sobre o que havia acontecido depois. O meu padraсто alcança o maço de tabaco e o isqueiro em cima da mesa ao seu lado. Tira um cigarro e bate-o no maço. Coloca-o nos lábios e acende o isqueiro. A chama ilumina temporariamente a sua cara, recortando-a da sombra. Diz-me que não quer continuar a conversa.



3ª parte

“O Declínio da Visão”

Neste segmento abordar-se-ão os conflitos internos e outros acontecimentos que acabariam por ditar o fim da *Visão*. Desde o afastamento de Victor Mesquita, que muitos dos autores diziam portar-se um ditador, impondo regras e uma disciplina em tudo contrária ao que deveria ser o espírito da revista. Por outro lado, focar-se-á a própria estrutura anárquica da *Visão* após a saída de Mesquita, assim como os problemas que acabariam por ditar o seu fim, após dois curtos anos de existência.

Continuação – Marcos Farrajota

A sequência abre com Marcos Farrajota e comigo sentados em frente ao seu computador, na BDteca de Lisboa. Marcos mostra-me um vídeo que havia sido gravado aquando da cerimónia de lançamento da *Revisão*, em 2016. Nele, o próprio Marcos, falando ao microfone, procede à apresentação da *Visão* a uma plateia de elementos onde figuram, entre outros, Nuno Amorim, Zíngaro, Pedro Massano e Victor Mesquita. Marcos conta-me como um episódio acabaria por marcar a cerimónia – uma observação azeda de Victor Mesquita a Zíngaro, a propósito da forma como este último o havia representado numa BD. Marcos menciona que a atitude de Victor Mesquita era denunciadora do grande ressentimento que este ainda albergava em relação à forma como havia sido afastado, e como tinha tido algumas reticências em convidá-lo para a cerimónia, decidindo-se a fazê-lo apenas pela importância que o autor de *Eter-*



nus 9 tinha tido na história da revista.

Continuação – Zíngaro

Zíngaro conta-me que nunca havia conhecido Victor Mesquita, até à cerimónia da *Revisão*, em 2016. “Entrei para a revista após a saída de Mesquita”, relata. Tal, segundo o autor, não impediu Mesquita de o criticar abertamente, por aquilo que julgou ser uma sátira que o visava directamente. Segundo Zíngaro, era perceptível que Mesquita ainda albergava um grande ressentimento em relação ao que se tinha passado, tendo achado por bem desvalorizar o episódio.

Continuação – Carlos Barradas

O autor abre a janela do seu atelier, na rua das janelas verdes, e vê-se o edifício do museu de arte antiga, ao fundo. Recosta-se no parapeito e acende um cigarro. “A *Visão* era um projecto anárquico e destinado a um fim prematuro”, diz. “Eramos uns rapazes novos e queríamos liberdade” Segundo ele, após a revolução havia um grande questionamento sobre a legitimidade da figura dos patrões, ou dos “capatazes” no local de trabalho. Refere que Mesquita, ao assumir para com o grupo uma postura de rigidez e autoritarismo, estava, inadvertidamente, a encarnar esse papel. “Se calhar, ele até tinha razão”, refere. Mas na altura, “ninguém queria saber disso”. Barradas menciona que a *Visão* era um projecto paralelo para muitos dos autores, que vinham da publicidade e não queriam ter um ditador à perna a aborrecê-los com datas de entre-



ga e horários rígidos para entrada ao serviço.

Continuação – António Pilar

O plano mostra o autor e eu próprio debruçados sobre um exemplar em capa-dura da *Visão*. Pilar diz querer mostrar-me um desenho que representa bem o episódio da expulsão de Victor Mesquita. O desenho, uma ilustração de Zepe, mostra o grupo dos artistas da *Visão* reunidos em torno de uma mesa, com uma inscrição na parte de baixo. O texto, escrito em tom satírico edesignado como um “manifesto anti-victoriano”, congratula-se pela expulsão de Mesquita, prometendo “pato com laranja” e outras regalias aos restantes elementos da revista. Pilar menciona que os autores, fartos da atitude prepotente do primeiro editor da revista, se haviam reunido entre eles e feito chegar um ultimato à Edibanda no sentido de o expulsar, ameaçando boicotar a mesma. Pilar explica-me que era a altura do COPCON, e os “ânimos andavam exaltados”. Segundo ele, os donos da revista preferiram prescindir de um elemento problemático a verem o seu investimento comprometido.

Continuação – Victor Mesquita

Mesquita conta-me como a sua expulsão foi um dos episódios mais difíceis da sua vida. Segundo ele, alguém precisava de se responsabilizar pela gestão da revista e a anarquia que reinava na redação iria, mais cedo ou mais tarde, ditar o seu fim. Mesquita conta-me que era comum



os artistas falharem as *deadlines* para a entrega dos seus trabalhos, e que era ele que tinha de andar a pressioná-los. Conta-me, igualmente, como os autores muitas vezes se deitavam nos sofás da sala de convívio após o almoço, falhando a entrada ao trabalho, da parte da tarde. O autor refere ainda que nunca se reviu na atitude ditatorial que os restantes artistas da *Visão* lhe querem colar, contudo a importância desta publicação era tanta que, admite, "muitas vezes tive de assumir uma postura de firmeza, para que o trabalho fosse cumprido". Refere como no primeiro número após a sua saída viu um desenho referente aos "sete magníficos" que tinham conseguido expulsá-lo, alinhados na folha "como se tivessem saído de um *western*". O plano mostra agora esse mesmo desenho, demorando-se nas caras dos referidos sete autores. Mesquita relata que sempre havia sentido a *Visão* como um projecto seu e que o episódio da sua expulsão, assim como o facto de terem abertamente usado a revista para o enxovalharem, foi uma algo que sentiu com uma traição muito grande.

Sequência de imagens de arquivo

Vêm-se fotografias da redação da *Visão*, e dos autores enquanto jovens. Em voz-off, narro como Eduardo Nobre assumiu as rédeas da revista após a saída de Victor Mesquita, propiciando um ambiente de maior serenidade e ânimo ao grupo. Conto como, segundo Carlos Barradas, era comum a redação ser visitada por artistas amadores e jovens que queriam mostrar os seus próprios desenhos aos autores. Menciono, contudo, que a segunda metade de vida da *Visão* seria marcada por problemas a nível



da distribuição, muito por culpa da edibanda que, nunca tendo percebido onde se encontrava o público alvo da revista, enviava vários exemplares para sítios recônditos do país. Por outro lado, menciono como as frequentes falhas dos artistas em cumprir com datas de entregas dos trabalhos levou a uma situação progressivamente mais difícil de sustentar, levando ao fim inevitável da *Visão*.

Continuação – Zíngaro

Zíngaro refere que o grande problema da *Visão* foi nunca ter sido realizada uma prospeção de mercado no sentido de se perceber onde estava o público. “A *Visão* esgotava na discoteca Roma e no Apollo 70, em Lisboa”, explica. Contudo, “a distribuidora enviava, inexplicavelmente, vários exemplares da revista para sítios como Trás-os-Montes, onde era raro vender-se um único exemplar”. De acordo com o autor, a distribuição da revista era francamente má e terá sido isso a ditar o seu fim.

Continuação – Eduardo Nobre

Nobre recosta-se na cadeira do seu escritório, pensativo. Menciona ter sido um desafio muito grande gerir a equipa após a saída de Victor Mesquita. A *Visão* era um grupo de artistas muitos diferentes entre si. “Havia muitos deles que preferiam trabalhar nos seus próprios ateliers e tornava-se difícil seguir a progressão do seu trabalho”. Por outro lado, refere que era necessário algum tacto em explicar o que se passava ao dono da revista, pois havia sempre o perigo de ele querer ter um maior envolvi-



mento na mesma.

Continuação – Carlos Barradas

Barradas conta que, um dia, o dono da revista deslocou-se, finalmente, à redação e que praticamente ninguém sabia quem ele era. Apresentou-se e disse que toda a gente tinha de se ir embora, pois ia fechar a revista. “Um dos rapazes que lá estavam, já não me lembro quem, começou a discutir com ele e armou-se uma confusão”, explica. “Chamaram a polícia e tivemos todos de sair. No dia seguinte, já estava a redação fechada. Com cadeado e tudo”.

Continuação – Eduardo Nobre

Nobre conta que quando a *Visão* começou a ser pouco lucrativa, o industrial quis perceber o que se estava a passar. Nunca tinha tido interesse em ler a revista nem em falar com a equipa, mas fez questão em deslocar-se, pessoalmente, a Lisboa para averiguar a situação. Quando chegou à redação e viu a confusão reinante, armou um escândalo e expulsou toda a gente. Apenas houve tempo para tirar o material e as pranchas em que os artistas estavam a trabalhar e sair. E dessa forma, explica Nobre, a *Visão* acabou.

Sequência de animação – Por Entre os Dedos...

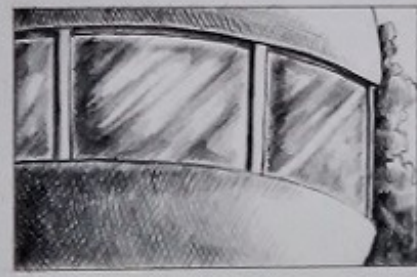
Caminho por uma estrada deserta, com o vento a bater-me nas costas. Os meus contornos esbatem-se e fundem-se com o caminho. Ouve-se a



minha voz, como se dissesse um pensamento em voz alta "E se o sonho se tornasse realidade?" De repente, uma figura feminina materializa-se à minha frente, respondendo-me "aqui me tens". Estaco à sua frente, contemplando-a. "Não acreditas, embora me vejas", diz a figura. "És um incrédulo, dar-te-ei algum tempo". O plano enquadra-nos a ambos sobre um fundo onde as nossas formas se tornam cada vez mais indefinidas. Fitamo-nos mutuamente, com o plano fechado sobre os nossos olhos. Acabo por desviar a cara. "Não sei quem és", digo. A figura responde "não percas esta oportunidade que te dou. Sou o sol, o mar e a terra... também sou o amor. Estou no coração dos homens. Sou os seus sonhos." Viro as minhas costas à figura e afasto-me dela. "Não te conheço", digo, de forma decidida. A figura responde-me. "Queres ignorar-me? Assim será... nunca mais serei uma realidade para ti", e desmaterializa-se num turbilhão de formas ondulantes. O plano enquadra-me agora a percorrer a estrada. Um sol imenso e vermelho destaca-se no horizonte. "Terá sido um sonho?"



STORYBOARDS





BIOFILMOGRAFIA

Bruno Leal nasceu em Lisboa, em 1982. Estudou artes plásticas no Ar.co – Centro de Arte e Comunicação Visual e Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde se especializou na área de Montagem. Em 2015, realiza *Hora di Bai*, a sua primeira curta-metragem, com estreia nacional no festival IndieLisboa 2016. Entre 2014 a 2015, participa como assistente de montagem no documentário *O Silêncio*, da autoria de José Alves Pereira e António Loja Neves. Estagia, em 2016, no filme *O Espectador Espantado*, de Edgar Pêra. Em 2018 participa, como ilustrador, na coletânea de contos *A Preto e Branco*, de Cláudia Clemente. É, neste momento, aluno do Mestrado em Arte Multimédia, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Hora di Bai - 2015

Hora di Bai é uma expressão cabo-verdiana frequentemente usada em canções e poemas sobre emigração, para caracterizar a separação dolorosa com o lar. Esta curta-metragem documental retrata a destruição em curso do bairro "6 de Maio" na Amadora e a expulsão da sua comunidade. Foi o meu primeiro trabalho como realizador.

Link – <https://vimeo.com/147035048>

Pass – horadibai | 1 november estc

Argumento: Bruno Leal

Realização: Bruno Leal

Produção: Ana Rafael

Direcção de Fotografia: Čeněk Folk

Assistência de Imagem: Rita Cabrita

Captação de Som: Bernardo Theriaga e Milene Coroado

Mistura de Som: Bernardo Theriaga

Música: Sérgio Rasta e Augusto Rasta

Montagem: Bruno Leal e Čeněk Folk

Festivais:

Thin Line Fest 2016 - *EUA*

IndieLisboa 2016 – *Portugal*

FEST - Festival Novos Cineastas | Novo Cinema – *Portugal*

MIFEC 2016 – *Portugal*

Lisbon & Estoril Film Festival 2016 – *Portugal*

Festival Caminhos do Cinema Português 2016 – *Portugal*

Temps d'Images 2017 - *Portugal*

Prémios:

MIFEC 2016—*Grande Prémio MIFEC 2016*



Stills—*Hora di Bai* 2015



Stills—*Hora di Bai* 2015

Transalmada - 2014

Transalmada é uma curta documental em que se mostra o lado íntimo de duas mulheres transsexuais. Sobre o pano de fundo de uma cidade onde a rotina diária decorre alheia ao seu isolamento, Lara e Eduarda discorrem sobre a sua vida e os muitos obstáculos que tiveram de enfrentar. Foi a minha primeira experiência enquanto argumentista e montador, em contexto académico.

Link – <https://www.youtube.com/watch?v=5-T0A7pa3QA>

Argumento: Bruno Leal

Realização: Marcelo Pereira

Produção: Tatiana Nené

Direcção de Fotografia: Filipa Pinto

Captação e Mistura de Som: Bernardo Theriaga

Montagem: Bruno Leal

Festivais:

Queer Lisboa 2014



Stills—*Transalmda* 2014