

Direcção: Centro de Estudos Comparatistas
Coordenação: Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte

ACT 32 – O ORIENTE EM TRADUÇÃO:
LÍNGUAS, LITERATURAS E CULTURAS ASIÁTICAS NO ESPAÇO LUSO

Organização: Catarina Nunes de Almeida, Marta Pacheco Pinto

Capa: António Modesto

Revisão: Moirika Reker (CEC)

© Edições Húmus, Lda., 2017
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão
1.ª edição: Dezembro de 2017
Depósito Legal: 435829/17
ISBN: 978-989-755-299-1

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/ELT/0509/2013.

ACT32 ALTERIDADES
CRUZAMENTOS
TRANSFERÊNCIA

O Oriente em Tradução

Línguas, Literaturas e Culturas Asiáticas no Espaço Luso
The Orient in Translation
Asian Languages, Literatures and Cultures in the Luso Space

Organização de
Catarina Nunes de Almeida
Marta Pacheco Pinto



"UM LUGAR INDECISO": GEOGRAFIAS DO IMAGINÁRIO NO CICLO ASIÁTICO DE JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA

José Bértolo*

Este ensaio consiste na análise de quatro filmes realizados por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata que, no seu conjunto, compõem aquilo que se designou como "ciclo asiático": *China China* (2007), *Alvorada Vermelha* (2011), *A Última Vez que Vi Macau* (2012) e *Mahjong* (2013). A influência oriental, tornada explícita nos títulos, é o elemento que mais evidentemente aproxima estes filmes; porém, essa influência manifesta-se de maneiras distintas em cada um deles: em *China China*, seguimos o último dia de vida de uma mulher chinesa que vive e trabalha em Lisboa; em *Alvorada Vermelha*, acompanhamos um dia de actividade do Mercado Vermelho de Macau, desde a abertura até ao fecho; *A Última Vez que Vi Macau* desenrola-se nas labirínticas ruas macaenses, onde um protagonista sem rosto procura a amiga desaparecida, enredando-se numa trama que traz à memória o *film noir*; por fim, em *Mahjong*, a acção decorre em Varziela, Vila do Conde, apresentada como a maior *chinatown* de Portugal, onde uma vez mais o desaparecimento de uma mulher é alvo de investigação. Tendo em consideração a influência de China e Macau como um factor transversal aos quatro filmes, defendo que estes representam, na verdade, o culminar de uma tendência que Mário Jorge Torres identificou num filme anterior de Rodrigues, ao classificá-lo de "pura matéria filmica". Servindo-me da ideia de que estes filmes compõem efectivamente um "ciclo", e que, portanto, funcionam tanto autonomamente quanto apreendidos em conjunto, examino de que forma cada um deles desenvolve linhas teóricas específicas que, na relação com aquelas exploradas nos restantes filmes, concretizam um projecto de cariz teórico assente num pensamento sobre o cinema enquanto arte fundada na confluência entre realidade e imaginário.

Palavras-chave: cinema português; ficção; imaginário; João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata; Oriente; realidade.

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da bolsa individual de doutoramento PD/BD/113726/2015.

1. JOGAR AO CINEMA (*CHINA CHINA*)

La foule du cinéma c'est l'univers entier.

Louis Delluc (1985, 70)

Estreado em 2007, *China China* foi o primeiro filme co-realizado por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. A curta-metragem acompanha o dia de uma jovem chinesa, mas, contrariamente ao que o título pode sugerir – e esta é a primeira de muitas expectativas goradas ao longo do ciclo¹ –, a acção não decorre em território chinês, mas sim em Portugal. Embora não fosse possível prevê-lo na altura do lançamento, o filme iniciava um conjunto de obras assinadas pelos dois cineastas que resultaram de um interesse especial, partilhado por ambos, pelo Oriente. Este interesse, contudo, é motivado em cada um por estímulos distintos. Em entrevista, Rodrigues mencionou que aprendeu a admirar o cinema asiático, particularmente o japonês, com Paulo Rocha, de quem foi aluno durante a licenciatura na Escola Superior de Teatro e Cinema (ver entrevista em *ARTECAPITAL*). Guerra da Mata, por seu turno, viveu em Macau durante uma parte da infância, e conta que, ao longo dos anos, foi partilhando com Rodrigues as memórias desse espaço, mencionando na mesma entrevista que, ainda hoje, de cada vez que o par se encontra numa nova cidade, procura invariavelmente a *chinatown* mais próxima, no que pode traduzir o desejo – em princípio, impossível de satisfazer – de encontrar um *mesmo* lugar em espaços geograficamente diferentes. Em *China China*, o Martim Moniz surgia

1 Para compreender como a ideia de “ciclo” (como veremos, inicialmente sugerida por Haden Guest; os realizadores terão apelidado o conjunto de “filmes asiáticos” [Guest 2015, §2]) é relevante para esta análise, cito James Nagel, num volume dedicado à narrativa breve norte-americana: “[T]wo ideas became clear in the concept of a cycle: that each contributing unit of the work be an independent [...] episode, and that there be some principle of unification that gives structure, movement, and thematic development to the whole” (Nagel 2001, 2). Atendendo à caracterização de Nagel, estes quatro filmes constituem efectivamente um ciclo, na medida em que funcionam autonomamente, mas operam também – e essencialmente – em relação com os restantes. Desta dinâmica pretende dar conta a própria estrutura quadripartida deste ensaio.

como a *chinatown* possível em Lisboa, e assim se inaugurava o conjunto de filmes que Haden Guest apelidou de “ciclo” (Guest 2015, §2), e que levaria os cineastas a partir para Oriente alguns anos depois.

João Pedro Rodrigues termina uma outra entrevista conduzida a propósito deste filme afirmando que “o cinema deve estar sempre perto da vida”². Trata-se de uma ideia insólita no caso de um cineasta cujos filmes parecem decisivamente informados por uma memória cinéfila³, mas, depois desta primeira asserção de carácter mais geral, Rodrigues especifica: “[E]u sinto que o meu cinema está sempre perto da *minha vida* e da vida das pessoas que estão à minha volta” (ênfase minha). Se o realizador não explicitasse deste modo a sua primeira ideia, lançaria as coordenadas para uma leitura de *China China* à luz de fenómenos sociais – por exemplo, o tópico da reorganização da capital após o visível aumento de imigrantes chineses a que se assistiu nas últimas décadas em Portugal – que nunca chegaria, no entanto, a ser devidamente justificada pelo próprio filme. Redireccionando a nossa atenção para a ligação estreita entre o olhar de Rodrigues e o seu cinema – e levando em linha de conta a sua conhecida cinefilia, que caracteriza inexoravelmente a sua visão do mundo e, portanto, a sua “vida”⁴ –, vemos que o cineasta reforça a leitura de *China China* enquanto um filme, pelo menos em parte, sobre cinema.

A análise do ciclo asiático que levarei a cabo nas páginas seguintes filia-se acima de tudo nesta ideia de que todos os filmes de João Pedro Rodrigues (incluindo os que assina com Guerra da Mata) reflectem – qual “pura matéria filmica” – o próprio cinema enquanto

2 Esta entrevista encontra-se, como suplemento, numa edição em DVD intitulada *10 Curtas Metragens Portuguesas*, vol. 2 (Fnac/IndieLisboa).

3 Enquanto exemplos mais evidentes desta dinâmica, refiro apenas – de forma não exaustiva, claro está – a influência dos *serials* de Louis Feuillade (especialmente *Les Vampires* [1915]) em *O Fantasma* (2000), do melodrama clássico norte-americano (principalmente, do cinema de Douglas Sirk) em *Odete* (2005) e do musical (de Stanley Donen e Jacques Demy) em *Morrer como um Homem* (2009).

4 É útil conferir, a propósito, um artigo no *Público* publicado por ocasião da “carta branca” que a Cinemateca Portuguesa concedeu a Rodrigues em 2011, no qual o cineasta afirma manter uma relação complexa com a questão da cinefilia: “A cinefilia tem algo de perigoso: não gosto de filmes de citações. Mas é assim que se desenvolve a intuição, nasce do trabalho de ver filmes e é essa sedimentação que faz o conhecimento” (Rodrigues *apud* Valente 2011, 12). Também Mário Jorge Torres, na sua crítica a *Morrer como um Homem* (significativamente intitulada “Tempo para amar, tempo para morrer”, numa recuperação evidente de *A Time to Love and a Time to Die* [1958], de Sirk), avança que embora a cinefilia de Rodrigues não seja “fácil”, isto é, evidente ou exibicionista, os seus filmes traduzem uma “visão totalizante de pura matéria filmica” (Torres 2009, 44).

arte, técnica e memória. Não se trata, no entanto, de uma prática cuja reflexividade assente em mecanismos de referencialidade e citação. Pelo contrário, os filmes de Rodrigues podem ser entendidos enquanto objectos pensados e construídos a partir de, e em função de, um pensamento teórico sólido sobre cinema, o que os transforma em algo da ordem do filme-ensaio cujo objecto é justamente o cinema. Desta disposição teorizante, os filmes que compõem o ciclo asiático parecem-me ser, até à data, os casos mais paradigmáticos, precisamente porque a ligação com modelos prévios parece esbater-se em benefício de uma experimentação mais declarada, não tanto com formas narrativas ou géneros cinematográficos, mas sobretudo com a técnica de cinema e os seus processos, numa inquirição sobre a própria ontologia deste meio de representação. Em *China China* talvez não se possa ainda detectar de forma particularmente evidente alguns dos traços reflexivos que me proponho aqui iluminar a propósito dos filmes subsequentes, mas é possível vislumbrar nele uma semente daquilo que constitui um projecto com fundamentos teóricos fortes, cujo desenvolvimento se prolonga nos outros filmes.

Um dos mecanismos postos em acção em *China China*, e sinalizado ainda nos segundos iniciais, é o da frustração das expectativas. Antes de surgir a primeira imagem, sobre um fundo negro, ouvem-se os primeiros acordes reminiscentes de música tradicional chinesa. O primeiro plano revela uma construção arquitectónica que lembra a fachada de um templo chinês; no entanto, ela não parece estar associada a um edifício inteiro, mas antes suspensa no ar sobre pilares verticais. Para além disso, a acrescentar ao estranhamento, esta construção aparentemente tradicional encontra-se junto a um prédio do qual sai uma antena parabólica. Também a nível sonoro se reúnem de imediato elementos discordantes, quando os acordes reminiscentes da música tradicional dão lugar a uma batida *hip hop* acompanhada por um *rap* presumivelmente cantado em mandarim. Depois de terminarem os créditos, a câmara inicia um *travelling* que exhibe, para além daquela construção arquitectónica, o castelo de São Jorge, continuando até revelar a praça do Martim Moniz e parar sobre um edifício em construção – uma metáfora visual significativa no âmbito deste conjunto de filmes. Depois de o plano ser interrompido com o cartão em que se lê o título do filme, um novo plano dá a ver um aglomerado de arranha-céus sob um céu vermelho, no que rapidamente se percebe ser uma reprodução que cobre toda uma parede do quarto da

protagonista. A confusão espacial e cultural que marca esta cena, enfatizada pelo facto de a protagonista estar ainda a ouvir um curso auditivo de inglês, instala uma dimensão lúdica, assim como uma instabilização do significado, que regressará nos filmes subsequentes.

A certa altura, no seguimento de uma série de maus-tratos perpetrados pelo marido, a mulher carrega uma arma e aponta-a à cabeça dele, por detrás do sofá onde ele se encontra sentado a ver *A Better Tomorrow* (1986), de John Woo. Sobre um grande plano do rosto dela, ouve-se em *off* um tiro e efectua-se um corte para um novo plano, no exterior, depois de ela já ter saído de casa, estando então a dirigir-se para o supermercado onde trabalha. Perto do final, o marido visita-a na loja com um ramo de flores e um pedido de desculpas, e percebemos então, ao vê-lo vivo, que o tiro que se ouvira antes tinha provindo do filme na televisão e não da arma da protagonista. De um modo simples, Rodrigues e Guerra da Mata mostram o poder manipulatório da montagem de cinema, que por meio da conjugação da banda de imagem e da banda de som pode, de acordo com uma lógica de articulação conjuntiva ou disjuntiva, produzir um sentido que nunca é de acesso directo, tal como no plano inaugural do filme os realizadores haviam jogado com aquilo que é dado a ver (num primeiro momento, o templo chinês dissociado do envolvente, para um *travelling* revelar logo a seguir o castelo de São Jorge) e a ouvir (da melodia tradicional chinesa ao *rap*). Em suma, o filme revela nestes dois momentos a sua condição e o seu poder últimos de mediação entre o que é oferecido à visão e à audição e aquilo que o espectador interpreta.

A dinâmica reflexiva prolonga-se e complexifica-se na progressão da cena, quando o filho do casal encontra a arma na mala da mãe, aponta para ela e diz: “Mãe, «tás morta»”, e dispara a arma carregada, provocando inadvertidamente a morte dela. A arma, que com a exibição do marido vivo tinha sido revelada como um símbolo irónico do jogo interpretativo que o filme desenvolve com o espectador, torna-se então o instrumento que, parecendo pertencer absolutamente ao domínio do jogo (a brincadeira de criança e a sua sentença de morte), passa a ter um poder real, efectivo. O filme desenvolve assim um discurso em que os efeitos do jogo têm consequências reais. Este é um ponto fulcral para entender o pensamento dos realizadores: é certo que estes filmes se situam no âmbito do ludismo e do jogo; no entanto, é fundamental perceber que, neste universo, o jogo não é apenas um desvio inofensivo à realidade. Ele é a realidade em si.

Dos quatro filmes que compõem o ciclo, *China China* é aquele que corresponde mais eficazmente ao modelo clássico do filme ficcional. Se deslocarmos o entendimento de “jogo” para o campo da “ficção” – uma analogia, aliás, comum –, percebemos que está aqui em causa uma análise muito esboçada dos modos como a ficção se pode imiscuir numa conceptualização do real, acabando por miná-lo, desestabilizando a sua ordem suposta e conduzindo a uma reconfiguração das próprias concepções humanas da realidade. É proveitoso, neste ponto, recuperar os filmes anteriores de João Pedro Rodrigues para consubstanciar a ideia de que a representação e o poder do falso – por oposição a noções não problemáticas de essência e verdade – sempre foram temas fulcrais na filmografia do cineasta: de *O Fantasma*, lembremos o homem que, depois de ser visto a imitar animais, se desumaniza, e a propósito de *Morrer como um Homem* recordemos o homem que representa em vida o papel de mulher para, no final, não se limitar a morrer meramente “como um homem”. Ligado a este, outro tópico desenvolvido por Rodrigues nos seus primeiros filmes relaciona-se com os limites do visível e com a possibilidade, ou não, de o cinema revelar o invisível ou aquilo que não tem uma manifestação apreensível pela visão. É significativo que a sua primeira longa-metragem se tenha intitulado *O Fantasma*, abrindo a sua filmografia sob a influência do ser diáfano, ontologicamente desestabilizado, entre os registos da materialidade física e da transparência. Em *Odete*, opera-se uma metamorfose no corpo de uma mulher que, ao ser possuída por um morto, se transforma efectivamente nele, de tal maneira que, no fim do filme, vemos o corpo de Odete mas sabemos que Odete já não existe, e que naquele corpo está encerrado Pedro, regressado de entre os mortos. Também em *China China*, nos momentos que descrevi, não se está longe deste território no jogo de exibição e ocultação levado a cabo nas cenas com a arma. Foi, porém, em *Alvorada Vermelha* que este pensamento sobre visível e invisível, e realidade e imaginário, sugerido em *China China* sofreu um primeiro aprofundamento.

2. SUBVERTER A REALIDADE (ALVORADA VERMELHA)

La vie surnaturelle était là représentée dans sa réalité palpitante...

Gabriele D'Annunzio (2008, 265)

O segundo filme foi realizado em 2011 e marca uma transição no percurso dos cineastas do Martim Moniz para o continente asiático. As imagens do filme veiculam um olhar distanciado sobre o Mercado Vermelho, em Macau, desde a abertura até ao fecho, manifestando um interesse particular pela preparação e pela exibição dos animais, que são mortos no local de modo a garantir aos compradores a maior frescura possível⁵. *Alvorada Vermelha* é portanto um exercício de contemplação, um olhar sobre o mundo, e precisamente por isso é notória a ausência de um discurso, mais ou menos retórico ou explicativo, associado ao fluxo das imagens, o que acaba por distanciar o filme dos modelos mais comuns do documentário. No entanto, e à falta de melhor terminologia, ele foi assim qualificado, numa catalogação que só parece válida no contexto da cisão simplista, embora por vezes operativa, entre *documental* e *ficcional*. Neste cenário dualista, e contrariamente ao filme anterior, *Alvorada Vermelha* posiciona-se claramente do lado do documentário, uma vez que não oferece um resquício de narrativa e,

5 O termo “vermelha” no título do filme pode provir directamente do nome do mercado e até aludir à ascensão do comunismo (crucial na história do cinema chinês – veja-se o caso paradigmático do cineasta Xie Jin), mas também tem que ver com a própria cor, que, através do sangue dos animais, se torna na tonalidade maioritária na paleta cromática do filme, no que pode ser entendido como uma convocação de um certo imaginário *gore* até então ausente do cinema de Rodrigues e Guerra da Mata. O uso do vermelho recupera, em especial, as cores do *giallo*; porém, se nesse caso o carácter excessivo da cor reitera, de forma lúdica ou irónica, a dimensão *falsa* do sangue e da violência (atribuindo assim uma função ao sangue que é, acima de tudo, formal ou estilística), em *Alvorada Vermelha* o sangue e a violência são *reais*, o que torna o “carácter excessivo” do *giallo*, aqui, intrínseco à própria natureza da acção, e não meramente (embora também) estilístico. A sobreposição parece abrir caminho, em última análise, a uma leitura iconográfica da *realidade*, isto é, a uma heurística do artifício a partir do material escatológico do quotidiano, tirando partido do predicado comercial (a actividade mercantil) que envolve o filme, sublinhando um sistema de trocas que, no fundo, replica o regime representacional da imagem fílmica desenvolvido por Rodrigues e Guerra da Mata: uma ideia de arte por um pedaço de carne.

por conseguinte, as imagens que mostra pertencem apenas ao domínio do ícone⁶.

Ao construírem um filme que simula um olhar distanciado, desinteressado e indicativo sobre o Mercado Vermelho, remetendo o espectador para algo da ordem do “isto foi” [“ça-a-été”] barthesiano (Barthes 1980, 120), os cineastas aproximam-se justamente de uma prática aliada a essa concepção icónica – herdeira da fotografia – da imagem de cinema, que tem raiz no primeiro cinema dos irmãos Lumière. No entanto, foi também Barthes que caracterizou a fotografia como uma “*mensagem sem código*” (1961, 128; ênfase do original), tornando assim evidente que, não obstante a imagem fotográfica⁷ ser essencialmente icónica, ela possui uma *mensagem*, é atravessada por um *discurso*, qualquer que ele seja, e, portanto, acaba por pertencer também ao domínio do código e do simbólico.

É talvez por este motivo que se percebe, a certa altura, que o filme não procura ser apenas um registo do real visível, e que alguma coisa de dificilmente identificável, mas ainda assim passível de ser percepcionada, reside nos interstícios do visível, como uma ameaça: no plano fixo de um tanque, surge sobreimpressa, de forma quase imperceptível – verdadeira “*apparition disparaisante*” (Courville 2011, 249) –, uma figura feminina que se percebe, olhando com atenção, tratar-se de uma sereia.

Esta sereia que irrompe no plano da imagem a cerca de um terço do filme é totalmente imprevista, dado que nada apontava, no registo em que *Alvorada Vermelha* vinha sendo delineado (documental, naturalista), para a possibilidade de uma figura desta natureza (ficcional, fantástica) obter figuração. A sereia pode ser compreendida, primeiramente, como sinal ou símbolo da técnica cinematográfica, e o processo

6 Para um comentário à tríade conceptualizada por Charles S. Peirce – de ícone, índice, símbolo – e à sua valência no estudo da imagem fílmica, pode ler-se o capítulo “The Semiology of the Cinema” em *Signs and Meaning in the Cinema*, de Peter Wollen. Sobre o ícone, escreve: “An icon [...] is a sign which represents its object mainly by its similarity to it; the relationship between signifier and signified is not arbitrary but is one of resemblances or likeness” (Wollen 1998, 83). Interessa-me aqui, em particular, reforçar a qualidade mais puramente icónica de *Alvorada Vermelha*, que é sublinhada pela ausência de retórica documental ou narrativa (elementos que pertencem mais evidentemente ao domínio do simbólico).

7 E a imagem de cinema é de natureza fotográfica. Recentemente, retomando o célebre ensaio de Bazin sobre a ontologia da imagem (cine)fotográfica, Florence Bernard de Courville resumiu a questão da seguinte forma: “L’image cinématographique absolutise les caractéristiques de l’image photographique, elle est fondée sur l’impression photographique de ce qui est” (2011, 46).

através do qual ela surge resulta de uma combinação inusitada entre a sobreimpressão – um processo tipicamente fotográfico (recorde-se a fotografia espírita do final do século XIX, que se baseava precisamente no processo de sobreimpressão ou sobreposição de imagens) – e a animação, que é um processo cinematográfico por excelência no qual o dispositivo de projecção possibilita a animação do inanimado.

Neste plano, o filme chama a atenção do espectador para o facto de não ser, contrariamente ao que vinha fazendo crer durante o primeiro terço, um espelho do mundo, mas sim uma construção que é dependente do real físico mas que também é, em última análise, autónoma, porque acrescenta à imagem do mundo (ou seja, à sua dimensão icónica) outros elementos, nomeadamente, num primeiro nível, a retórica da técnica, e em especial dos efeitos especiais, como elemento desestabilizador de um discurso que não é meramente testemunhal. Ou seja, a evidenciação da técnica constitui aqui, em si mesma, um processo retórico ou discursivo. O filme parece sugerir então, porventura na esteira da conceptualização da fotografia operada por Barthes, que, no cinema, a própria técnica (isto é, os processos através dos quais o filme adquire uma forma – montagem, corte, som, sobreimpressão, etc.) pode ser o código através do qual a mensagem se expressa – algo para que o trabalho feito no quadro do cinema clássico americano em *Odete*, por exemplo, já apontava, e que se sentia também no trabalho de montagem em *China China*.

A sereia é assim o elemento definitivamente disruptivo do regime de imagem realista que vinha dominando o filme. E, deste modo, se *Alvorada Vermelha* se filiou no princípio a um tipo de prática cinematográfica herdada dos irmãos Lumière, revela-nos neste momento que procura conciliar em si essa concepção do cinema com uma outra perfeitamente oposta, a de Méliès: um cinema da magia, da irrealidade, ou seja, daquilo que, à partida, não pode ser captado no mundo visível. Torna-se então importante reter, a propósito desta curta-metragem, duas noções: por um lado, o jogo que o filme efectua com o espectador, construindo durante longos minutos uma natureza puramente “*lumièriana*” (contemplativa/documental/icónica), para depois a perverter com uma imagem que, por si só, mina todo esse edifício⁸; e por outro lado, e como consequência da ideia anterior, que o filme parece assim

8 Numa entrevista, Rodrigues identifica este como um dos processos no centro da sua prática: “[L]a idea fue siempre partir de la realidad para subvertirla” (Rodrigues 2010).

concretizar uma posição que podemos considerar teórica: a de que o cinema, segundo Rodrigues e Guerra da Mata, se funda no encontro entre real e imaginário, resultando num *tertium quid* ontológico que Clément Rosset caracteriza como “um lugar indeciso”⁹.

3. REALIZAR O IMAGINÁRIO (A ÚLTIMA VEZ QUE VI MACAU)

Un film n'est pas un rêve qu'on raconte, mais un rêve que nous rêvons tous ensemble en vertu d'une sorte d'hypnose, et le moindre défaut du mécanisme réveille le dormeur et le désintéresse d'un sommeil qui cesse d'être le sien.

Jean Cocteau (2003, 47)

O conceito de imaginário, justamente, é retomado e desenvolvido em *A Última Vez que Vi Macau*. O filme começa na escuridão, que, tal como sucede em numerosos filmes¹⁰, opera aqui como uma espécie de matéria negra, de caos, de onde tudo pode surgir. A escuridão é também condição *sine qua non* para a projecção, cuja imagem é concretizada, quase paradoxalmente, apenas quando se materializa num feixe de luz. Nesta cena, passa-se da escuridão total à emergência das formas. No contexto da reflexividade que acompanha os filmes em análise, esta transição lembra-nos que, se a luz é o primeiro elemento da imagem cinematográfica, as formas na imagem – puras formas, ainda desvinculadas de qualquer analogia com referentes reais – são o segundo, o que é interessante notar aqui, uma vez que estes filmes podem ser igualmente entendidos como ensaios sobre o cinema enquanto máquina produtora de formas, na esteira da conceptualização que Élie Faure fez de um cinema “ciné-plástico”, em que “[a] trama [...] não deve ser mais do que o esqueleto do organismo autónomo representado pelo filme” (2010, 34).

⁹ “À la fois trop éloignée pour être prise en charge et trop proche pour être négligée, la réalité cinématographique se situe en un lieu indéfini, aux confins de l'imaginaire et du réel, tel que personne ne saurait le tenir, ni pour absolument présent ni pour absolument absent” (Rosset 2011, 79; ênfase minha).

¹⁰ A título de exemplo, mencione-se *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (de F. W. Murnau [1922]) e *Cat People* (de Jacques Tourneur [1942]), mas o próprio *O Fantasma*, de Rodrigues, não é alheio a esta linhagem.

Por esta razão, o início do filme pode estar a propor, desde logo, e de modo autoconsciente, um esboço de programa, em especial se considerarmos o jogo entre realidade e aparência que este trabalho sobre a luz, as sombras e as formas produz. A progressão da sequência revela que as formas da mulher que se vê não correspondem, na verdade, a uma mulher, mas a um travesti¹¹, gorando inevitavelmente as expectativas num movimento próximo do encenado com os dois tiros em *China China*. Por outro lado, e a acrescentar a isto, a canção que se ouve não é, percebe-se também na progressão da cena, cantada por esta pessoa, mas representada em *playback*. Que este filme é sobre cinema torna-se então evidente para quem conhece *Macao*, o filme realizado por Josef von Sternberg e Nicholas Ray em 1952, de onde a canção é recuperada: numa cena paradigmática do *noir* norte-americano, Jane Russell canta-a num clube nocturno. *A Última Vez que Vi Macau* pode então ser também lido e visto como “A última vez que vi *Macau*”, o filme de Sternberg, do qual este se apresenta como uma variação. De facto, no artigo do *Público* a que atrás aludi, Rodrigues anunciava estar então “a preparar um filme em Macau, uma obra «que tem a ver com a representação do Oriente no cinema»” (Rodrigues *apud* Valente 2011, 12), dando já conta, ainda antes de o filme ser terminado, de que se tratava de uma obra sobre o Oriente em segundo grau, ou seja, representação de representações.

As tensões entre documentário, ensaio e ficção tornam-se mais claras se recuperarmos as posições afectivas e cognitivas dos dois realizadores perante a cidade de Macau uma vez lá chegados para dar início às filmagens. Por um lado, Guerra da Mata procura visitar os locais que não via há trinta anos, recuperar reminiscências, experimentar de novo uma cidade que já conheceu e da qual se afastou, tendo-se tornado a memória na única via de acesso àquele espaço durante muitos anos. Por outro lado, vendo presencialmente a cidade pela primeira vez, Rodrigues procura, em atitude cinéfila, perspectivá-la em função dos filmes a que assistiu e à imagem dos quais idealizou aquele espaço, entre os quais *Macao*, de Sternberg e Ray, mas também *Macao, l'enfer du jeu* (1942), de Jean Delannoy, ou *Forbidden* (1953), de Rudolph Maté. Em cada um dos dois casos, a cidade de Macau tal como existe no século XXI encontra-se

¹¹ O travesti, de natureza (ontologia) também incerta (da ordem do *tertium quid* que identifiquei), parece funcionar como uma metáfora possível de cinema no universo de Rodrigues (veja-se *Odete* e, em especial, *Morrer como um Homem*).

em défice para com qualquer uma destas Macaus imaginárias: a região impressa na memória do primeiro e a região cinematográfica do segundo. A projecção da Macau cinematográfica na Macau real torna-se irónica porque nos referidos filmes, de Sternberg e Ray, Delannoy e Maté, a cidade é construída em estúdio de acordo com uma ideia não necessariamente aproximada do que deveria ser a verdadeira Macau¹². Por sua vez, quando Guerra da Mata e Rodrigues procuram recuperar uma Macau das memórias ou dos filmes, isto é, descobrir a sereia por entre os peixes, não têm senão, diante de si e disponível para ser filmada, uma outra Macau: a do momento presente. Assim, o filme desenha-se num estranho regime de diferimento, e confluência no mesmo objecto filmico, entre o espaço físico que existe realmente e os espaços mentais que são projectados nele, o que não é mais do que um efeito necessário do carácter à partida imaginário da *imagem real* filmica, que Edgar Morin comenta da seguinte forma:

[N]ous voyons [...] comment le cinématographe objectif et le cinéma de fiction s'opposent et se lient. L'image est le strict reflet de la réalité, son objectivité est en contradiction avec l'extravagance imaginaire. [...] L'image est déjà imbibée des puissances subjectives qui vont la déplacer, la déformer, la projeter dans la fantaisie et le rêve. L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel. (1956, 83-84)

A *Última Vez que Vi Macau* foi “costurado” na mesa de montagem, pois enquanto filmavam os realizadores não tinham ainda uma função (narrativa) a atribuir às imagens, limitando-se a filmar tudo aquilo que estimulava a sua imaginação. Durante o processo de montagem, juntando à banda de imagem uma narração em *over*, criaram um filme ficcional com personagens que nunca obtêm figuração visível, e cuja presença é concretizada apenas pela voz (matéria vibrante e fugaz), à excepção da cena inicial a que aludi, que não possui qualquer função

12 O recurso a mundos construídos em estúdio não se devia apenas a constricções logísticas, mas constituía também uma opção estilística. Sternberg chegou mesmo a afirmar: “[I]f I did not work on location, it was on purpose... I recreated China in a studio for *Shanghai Express*, for *The Shanghai Gesture*, for *Macao*... Everything is artificial in *Anatahan*, even the clouds are painted and the plane is a toy. This film is my own creation. To reality, one should prefer the *illusion of reality*” (Sternberg *apud* Weinberg 1967, 125; ênfase do original).

narrativa mas na qual se vê Candy Darling (numa partilha de nome com a musa de Warhol), a personagem que desaparece em Macau e em busca da qual parte o protagonista interpretado por Guerra da Mata. E assim, nesta narrativa exclusivamente construída através do som (da linguagem, do discurso, do *simbólico*, para recuperar a terminologia usada atrás), o que interessa é menos o que se vê, e mais o que se imagina *sobre* o que é visto. Ora este efeito é justamente, numa outra configuração, aquilo para que apontava a sobreimpressão da sereia em *Alvorada Vermelha*, e convida-nos a nós, enquanto espectadores, a conhecer o filme através da nossa própria projecção, alimentada e conduzida pelos cineastas, mas não pré-determinada por estes. Pode dizer-se que estes filmes jogam já na origem com a potencialidade de virem a ser tantos filmes quantos os pares de olhos que os vêem, ficando ao descoberto aquilo que Jean Louis Schefer qualificou como a qualidade “mutante” do cinema, ao escrever que “[le cinéma] invente des variations d'une espèce mutante dont nous sommes peut-être la conscience” (1997, 43), e que Fernando Guerreiro retomou recentemente, noutros termos, em *Cinema El Dorado: cinema e modernidade*:

A própria percepção procede desse modo como *reconfiguração* mental e imaginária da multiplicidade de planos – icónicos, espaciais e temporais (Deleuze) – que constituem a estrutura geológica composta e convulsa sobre a qual trabalha a mente do espectador. (2015, 392; ênfase do original)

Através de uma construção particular, Rodrigues e Guerra da Mata chamam a atenção para uma situação quase insustentável em que se encontra *A Última Vez que Vi Macau*: entre mundo e mente. Esta é, na verdade, senão a situação de todo o cinema (Deleuze diria que sim: “[L]e cerveau, c'est l'écran” [1986, 26]), ao menos, certamente, a dos filmes deste ciclo asiático.

L'information visuelle du cinéma, par suite même de son abondance et de sa diversité, compose sa réalité d'êtres un peu confus et diffus, de chose empâtées et ennuagées qui rappellent les monstres.

Jean Epstein (2014, 212)

O último filme do ciclo leva a um novo extremo diversos problemas que vinham sendo ensaiados nos filmes anteriores, assim se justificando uma leitura deste – e em jeito de conclusão – à luz dos anteriores.

O primeiro elemento que destaque é a presença física de João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues. Guerra da Mata é novamente o protagonista, surgindo no primeiro plano depois do cartão com o título do filme, em que o vemos sentado, num café, a ler notícias num computador. Rodrigues, após uma aparição por via da sua voz numa conversa telefónica, surge também perto do final. A ingressão dos cineastas no interior de *Mahjong* dá conta, na verdade, de um trabalho progressivo na sucessão dos quatro filmes. *China China* é o único puramente ficcional, enquadrado num modo de construir filmes que prevê a ilusão da ficção e a invisibilidade da técnica e do gesto autoral. Em *Alvorada Vermelha*, não havendo o carácter de ficção do anterior, resta apenas o olhar indicativo/imediato a que me reporte antes, e que é justamente coincidente com o olhar dos cineastas que, tal como o espectador, observam o Mercado Vermelho (e podemos dizer agora, à luz do que escrevi a propósito de *A Última Vez que Vi Macau*, que alucinam nele a sereia), num regime próximo do “cinematic «I»” de Dziga Vertov (Knowles 2009, 94ss.), em que o olho da câmara é feito equivaler ao olho do cineasta. No filme seguinte, ambos os realizadores marcam presença através da voz e em *Mahjong*, finalmente, assiste-se à transição da voz para o corpo. Para além de esta gradual intrusão dos cineastas na sua própria obra – da total ausência à revelação do corpo – poder ser associada à reflexão sobre a corporeidade que atravessa toda a obra de Rodrigues (de *O Fantasma a O Corpo de Afonso* [2012]), a natureza do pensamento que tenho vindo a desenvolver pode levar-nos a pensá-la como uma espécie de efeito metaléptico que serve justamente para esbater as fronteiras entre o real e a ficção, por denunciar uma “espécie de insanável

instabilidade ontológica” (Martelo 2015, 278)¹³ ou, melhor, para pôr a nu, mais uma vez, as porosidades entre realidade e ficção, verdadeiro e falso, e “vida” e “cinema” (retomando a entrevista de Rodrigues), cuja problematização acompanha cada um destes filmes. Invertendo a cena da sereia a emergir entre os peixes enquanto metáfora do imaginário a surgir no real, dir-se-ia agora que, com esta entrada progressiva dos autores na obra, se assiste à emergência gradual de peixes num tanque de sereia; e, contudo, é fundamental sublinhar que ambas as metáforas, não obstante opostas, visam o mesmo, “insanável”, efeito.

Mahjong apresenta-se, afinal, e desde o título, como uma literalização da metáfora do jogo que já estava presente nos anteriores: o jogo com as expectativas do espectador em *China China*, o jogo com a natureza da imagem fílmica em *Alvorada Vermelha*, o jogo com o cinema enquanto construção na mesa de montagem em *A Última Vez que Vi Macau*. Destes movimentos são sinal várias figuras que – não obtendo grande importância na narrativa rarefeita que o filme oferece – recorrem de forma obsidiante ao longo da sua meia hora: a máscara, a peça de *mahjong*, os manequins e os animais eléctricos. A certa altura, quando um manequim surge a espreitar a uma janela, numa espécie de *inquieta e estranha* prosopopeia, o espectador fica com a certeza de que este filme já não funciona ao nível da verosimilhança, e que já só pode fazer sentido enquanto discurso sobre o próprio cinema: torna-se hermético, autocontido, porventura próximo, em alguns momentos, de uma tradição cinematográfica reminescente das vanguardas da década de 1920, em particular das experiências dadaístas e surrealistas. Por outro lado, tanto os manequins como os animais mecânicos são figuras (“monstros” [Epstein 2014, 212]) cuja proximidade à aparência dos seres reais não pode senão evidenciar a sua própria qualidade de falso, de duplo mimético e simulacro. No entanto, eles constituem a realidade do filme tanto quanto os seus equivalentes de carne, tal como a sereia entre os peixes.

Vimos que o conjunto de filmes *asiáticos* realizados por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata responde à ideia de ciclo lançada por Guest de duas maneiras: por um lado, através de uma unidade atribuída pela aproximação entre Portugal e o Oriente, que cada filme

13 O fenómeno dos actores-cineastas pode recordar palavras de Genette (*Figures III*) que Rosa Maria Martelo invoca num ensaio justamente sobre o fenómeno da metalepse: “[T]alvez o extradiegético seja sempre já diegético, e [...] o narrador e os seus narratários, ou seja, você e eu, pertencemos a uma qualquer narrativa” (2015, 278).

desenvolve de forma particular; por outro lado, e em associação com a primeira coordenada, através da sua inter-relação enquanto etapas daquilo que Torres caracterizou como uma investigação acerca da própria natureza do cinema. Cruzando uma exploração do mundo físico e uma indagação do cinema enquanto meio de representação, os filmes de Rodrigues e Guerra da Mata apresentam-se como uma geografia possível do imaginário.

OBRAS CITADAS

- BARTHES, Roland. 1961. Le Message photographique. *Communications* 1 (1): 127-138.
- . 1980. *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- COCTEAU, Jean. 2003. La Poésie au cinématographe. In *Du Cinématographe*. Textos reunidos e apresentados por André Bernard e Claude Gautier. Mónaco: Éditions du Rocher, 46-50.
- COURVILLE, Florence Bernard de. 2011. *Le Double cinématographique: Mimésis et cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- D'ANNUNZIO, Gabrielle. 2008. Du cinématographe considéré comme instrument de libération et comme art de transfiguration. In *Le Cinéma: Naissance d'un art, 1895-1920*. Textos escolhidos e apresentados por Daniel Banda e José Moure. Paris: Flammarion, 263-268.
- DELEUZE, Gilles. 1986. Le Cerveau, c'est l'écran: entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du cinéma* 380 (Fev.): 24-32.
- DELLUC, Louis. 1985. Photogenie. In *Écrits cinématographiques I: Le Cinéma et les cinéastes*. Edição fixada e apresentada por Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque Française, 28-77.
- EPSTEIN, Jean. 2014. Le Monde fluide de l'écran. In *Écrits complets, volume V, 1945-1951: L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*. Paris: Independencia Éditions, 202-215.
- FAURE, Élie. 2010. Da cineplástica. In *Função do Cinema e das Outras Artes*. Tradução de Maria da Conceição Nobre. Lisboa: Texto&Grafia, 19-38.
- GUERREIRO, Fernando. 2015. *Cinema El Dorado: cinema e modernidade*. Lisboa: Colibri.
- GUEST, Haden. 2015. The Road to Macao. The Floating Worlds of João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata. *Harvard Film Archive website*,

<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2015marmay/joao.html> (consultado a 20 de Fevereiro de 2016).

- KNOWLES, Kim. 2012. *A Cinematic Artist: The Films of Man Ray*. Oxford: Peter Lang.
- MARTELO, Rosa Maria. 2015. Livros, filmes, metalepses. In *A Escrita do Cinema: ensaios*. Organização de Clara Rowland e José Bértolo. Lisboa: Documenta, 277-289.
- MORIN, Edgar. 1956. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Seuil.
- NAGEL, James. 2001. *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- RODRIGUES, João Pedro. 2010. Partir de la realidad para subvertirla (entrevista de Cristina Álvarez López, Covadonga G. Lahera e Jesús Cortés). *transit: cine y otros desvíos*, <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues/> (consultado a 15 de Março de 2016).
- RODRIGUES, João Pedro, e João Rui Guerra da MATA. [S.d.]. João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata (entrevista de Carla Henriques). *ARTECAPITAL*, <http://www.artecapital.net/entrevista-161-joao-pedro-rodrigues-e-joao-rui-guerra-da-mata> (consultado a 15 de Março de 2016).
- ROSSET, Clément. 2011. *Propos sur le cinéma*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- SCHEFER, Jean Louis. 1997. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Cahiers du cinéma.
- TORRES, Mário Jorge. 2009. Tempo para amar, tempo para morrer. Crítica a *Morrer como um Homem*, de João Pedro Rodrigues. *ípsilon*, 16 de Outubro, 44.
- VALENTE, Francisco. 2011. Cinemateca a abrir [secção “ver filmes para fazer filmes”]. *ípsilon*, 14 de Janeiro, 10-12.
- WEINBERG, Herman. 1967. *Josef von Sternberg*. Nova Iorque: Dutton.
- WOLLEN, Peter. 1998 [1969]. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: BFI.