



A História de uma região nos filmes da Universidade da Beira Interior: silêncios, homenagens e inquietudes

Ana Catarina Pereira¹

RESUMO – A revisitação da memória e a constituição de uma identidade são traços comuns a dois documentários recentemente realizados por ex-alunas da Universidade da Beira Interior. Da meia-noite pró dia foi concluído por Vanessa Duarte, em 2013, no final da licenciatura, e Trama constitui um projeto de final de mestrado da autoria de Luísa Soares. Após o processo de avaliação final, pelo corpo docente da instituição, os filmes têm sido distinguidos nacionalmente e elogiados pela sua importância tanto artística como sociológica. Em ambos, podem escutar-se os depoimentos dos antigos operários e operárias do sector têxtil da Beira Interior, sem um recurso contínuo à imagem. Na primeira pessoa, revelam-se as principais dificuldades enfrentadas em tempos de crise política, económica e social, que deixaram marcas na postura, no discurso e nas percepções. Na presente reflexão, propomos analisar as diferentes visões das jovens cineastas, ao mesmo tempo em que reconheceremos traços urbanísticos e contextualizaremos séculos de História de uma indústria.

Palavras-chave: Têxtil. Memória. Beira Interior. Documentário.

¹ Ana Catarina Pereira é docente na Universidade da Beira Interior e doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. É co-organizadora da obra “Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses” (2013) e autora do “Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira” (2007).

The story of a country-region in the films of University of Beira Interior: silence, tributes and disturbances

Ana Catarina Pereira¹

ABSTRACT – *The revalidation of memory and the constitution of an identity are common features of two documentaries recently directed by former students of University of Beira Interior. Da meia noite p'ró dia was completed by Vanessa Duarte in 2013, at the end of her graduation, and Trama is the final master project, directed by Luísa Soares. After the final evaluation by the institution's teachers, films have been nationally honored and praised both for its artistic and sociological value. In both, it can be listen to the testimony of former workers of the textile sector of Beira Interior, without the continued use of image. With the use of direct testimonies, the main difficulties faced in times of political, economic and social crisis, which left marks in posture, speech and perceptions, are revealed. In this reflection, we propose to analyze the different views of both young directors, at the same time we try to recognize urban traits and contextualize centuries of an industry's history.*

Keywords: textiles, memory, Beira Interior, documentary.

¹ Ana Catarina Pereira is a professor at the University of Beira Interior and PhD in Communication Sciences, with emphasis area in Cinema and Multimedia, with thesis on "Woman-director: Art for art's sake to an aesthetic differentiation". LabCom.IFP center researcher, ungraduated in Communication Sciences from the Universidade Nova de Lisboa and a Master in Human Rights from the University of Salamanca. Co-editor for the book "Invisible Generation: The new Portuguese filmmakers" (2013) and author of "Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira" (2007).

Analisar filmes de escola não corresponde necessariamente à usual benevolência para com artistas em formação. Por outro lado, a noção de autor que os alunos e alunas perseguem pode estar na sua génese, mas não caberá ao investigador/a, em fase tão prematura, descortiná-la ou depreendê-la. Nesse sentido, o texto que se segue procura reflectir sobre dois documentários realizados por duas antigas alunas da Universidade da Beira Interior, evitando o tom crítico ou incentivador cedido ao iniciático, olhando para os dois objectos fílmicos como valores culturais em si.

A temática das duas obras é comum: uma indústria que moldou a geografia da região da Serra da Estrela (o ponto mais alto de Portugal Continental, na zona centro e interior), as vidas dos seus trabalhadores e o nascimento de uma classe operária politicamente consciencializada. Ambos os filmes se enquadram na definição de documentário, enquanto prática cinematográfica associada às ideias de compromisso social e revelação da realidade, ou à crença numa imagem que, de algum modo, possa confundir-se com o próprio mundo. A autoria feminina de “Trama” (2014) e “Da meia noite pro’ dia” (2013), a forma como a História é revisitada e as próprias consequências da falência da grande maioria das fábricas na região dão o mote aos dois documentários feitos de silêncios, denúncias e desabafos.

Começemos por catalogar os filmes em análise. Por comparação, os dois documentários são híbridos das definições propostas por Bill Nichols (2010). “Trama”, de Luísa Soares, integra o modo expositivo, mediante a leitura de alguns números, datas e fontes bibliográficas, com testemunhos directos. Alicerça-se também, mas apenas em parte, no modo poético, evidenciando a subjectividade e a preocupação com a estética, revelando, no entanto, um cuidado com a montagem e a própria retórica que o modernismo anulou. Apesar da marca vanguardista e algo experimental (existe uma valorização dos planos e das impressões da documentarista a respeito do universo abordado), a narrativa tem um fio condutor. Na construção do texto, são as deambulações mnemónicas da cineasta que pautam a leitura, no lirismo de quem não olha para o outro com distanciamento, mas que faz dele um possível “eu”. Tornando-se personagem integrante, narradora desta História, Luísa Soares integra o grupo de mulheres que dão vida ao seu filme.

Dentro das categorizações propostas por Bill Nichols, “Trama” corresponde assim, maioritariamente, ao tipo de documentário performativo, associado a uma estética e a uma liberdade de utilização dos recursos cinematográficos, comuns à videoarte e ao cinema experimental. A categoria levanta algumas questões sobre conhecimento e subjectividade, nomeadamente se o primeiro será essencialmente generalista, típico e abstracto, como pretende a filosofia ocidental, ou, por outro lado, baseado na experiência concreta e pessoal, correspondente a uma tradição literária, poética e da própria retórica. Para os documentaristas que recorrem a este modo fílmico, segundo Nicholls:

O significado é claramente um fenómeno carregado de emoções e subjectividade. Um carro ou uma arma, um hospital ou uma pessoa têm significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, valores e crenças, compromissos e princípios, todos fazem parte da nossa compreensão dos aspectos do mundo que são frequentemente abordados no documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que compõem uma sociedade [...]. O documentário performativo sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo, enfatizando as suas dimensões subjectivas e afectivas. (NICHOLS, 2010, p. 131)¹

Nesta “Trama”, obra que Luísa Soares finalizou em Outubro de 2014, sob orientação do Professor Vasco Diogo, exhibe-se um trabalho experimental de reconstrução de memórias de antigas operárias têxteis do concelho de Seia, na vertente ocidental da Serra da Estrela. Tendo as lutas operárias no período do Estado Novo sido essencialmente estudadas de uma perspectiva masculina, a realizadora procurou reflectir sobre a complexidade do lado feminino na relação com a máquina. Tecendo fios que unem passado e presente, demonstra-se um fascínio pelas histórias de vida que deram vida à História da região, ao mesmo tempo que se questionam dispositivos seleccionadores de lembranças: como elegemos o que pretendemos recordar?

¹ Tradução da autora. No original: “*Meaning is clearly a subjective, affect-laden phenomenon. A car or gun, hospital or person will bear different meanings for different people. Experience and memory, emotional involvement, questions of value and belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world most often addressed by documentary: the institutional framework (governments and churches, families and marriages) and specific social practices (love and war, competition and cooperation) that make up a society (as discussed in Chapter4). Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions.*”



FIGURA 1 – Fotograma do filme “Trama”

A um plano fixo, a preto e branco, de uma adolescente estática, de expressão soturna, são sobrepostas vozes de várias mulheres que vão desfiando: “eu entrei para a fábrica aos 12 anos”, “eu tinha 13”, “eu tinha uns 7 ou 8 anos”, “toda a vida se ouviu dizer que era preciso um banco para a fazer subir para a máquina”. E os fios vão-se tecendo: a fábrica de Seia que deu emprego a toda a gente. As amizades que nasceram da escravidão das condições de trabalho. Os namoros que deram em casamentos. As crianças que tinham de fugir às inspeções para não perderem o emprego ilegal. Os espaços outrora ruidosos e cheios de trabalhadoras cansadas, mas incansáveis, que desde muito novas aí descobriram os seus destinos. E ainda o trabalho no campo, após a longa jornada na fábrica, porque “o dinheiro não dava para tudo”.



FIGURA 2 – Fotograma do filme “Trama”

Em 17 minutos de documentário, Luísa Soares reúne todos estes elementos, com a intenção de tributo e de recuperação daquilo que não viveu mas que a fascina e impele. Da síntese que opera recordam-se as definitivas palavras do historiador José Mattoso: “Não dar mais valor à queda de um império do que ao nascimento de uma criança, nem mais peso às acções do rei do que a um suspiro de amor.” (MATTOSO, 1988, p. 17) E não será essa a função da arte? Eternizar o nascimento da criança, o suspiro de amor, o primeiro dia na fábrica, a multa em meio-dia por ter chegado cinco minutos atrasada? O cinema pode fazê-lo, e Luísa Soares comprovou-o neste seu filme.

A *mise-en-scène* que criou é cuidada. As histórias destas adolescentes, com vozes de senhoras de idade, fluem. São os rostos de quem imagina, no sentido de quem gera imagem, e as vozes de quem viveu e gerou histórias. A intergeracionalidade que contacta por uma experiência de mulher: a mulher-operária, a mulher-adolescente, a mulher-por-detrás-da-câmara. Na narração do filme, a realizadora alude: “Mundos que, sendo tão diferentes, são unidos numa linha que se entrança noutras e forma um tecido vivo. Uma teia que se organiza em trama, e que liga a nossa história. A história delas, deles e a minha.” É desta forma que “Trama” se apresenta como um filme-ensaio, que responde às eternas questões “o que é ser mulher?” ou “que sentido faz ainda hoje falar de feminismo?” As influências que assume na dissertação, que

funciona como relatório de todo o processo criativo no qual o filme esteve envolto, são também da cineasta-referência da *Nouvelle Vague* que filmou essencialmente neste género (se assim o pudermos categorizar) em diferentes propostas de curtas-metragens. Segundo Luísa Soares:

Agnès Varda tem uma forma de encarar o mundo e de o mostrar aos outros que admiro e com o qual me identifico no que diz respeito às suas produções fílmicas documentais. Tem um interesse genuíno pelas pessoas e pelas suas histórias, gosta de as ouvir e de as filmar, pensando com elas sobre a realidade. Pensa as imagens de uma forma plástica, fazendo recorrentemente analogias à Pintura e à sua história. Constrói imagens, encenando situações, por vezes, recorrendo ao humor e ao inusitado. Cruza linguagens e procura a experimentação. Tem uma abordagem pessoal em grande parte dos seus filmes documentais, em que constrói as histórias apoiando-se decisivamente na forma como pensa e vê o mundo. Assume sempre o que acha importante filmar. (SOARES, 2014, ps. 24 e 25)

No paralelismo que realizamos entre Varda e Luísa Soares, recordamos sobretudo o filme “*Réponse de femmes*” (Agnès Varda: 1975). Na curta-metragem de cerca de oito minutos, várias mulheres discorrem sobre o significado de ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas em torno da condição feminina, enunciadas por um narrador masculino e omnipresente. Neste “cine-tratado”, como é definido por Varda, diz-se: “ser mulher é ter também uma cabeça de mulher... Uma cabeça que pensa diferente de uma cabeça de homem.” A protagonista é a mulher real, desmaquilhada e com pensamento próprio: a mulher vista pela mulher, a mulher pensada e filmada na primeira pessoa. Apresenta-se, deste modo, um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, tendo a cineasta abdicado de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos para exhibir ideias e conceitos supostamente invisíveis pela sua componente teórica e não diegética.

Conjugando a tradicional aura de mistério, sensibilidade e sensualidade associadas ao sexo feminino, sintetiza-se um pensamento unitário mas simultaneamente globalizante: “eu sou única, é certo, mas represento todas as mulheres.” A difícil contradição do privado que é político e, portanto, público, do discurso individual que se dirige a uma plateia universal de mulheres, mas também do corpo que é sexual e não objecto, do prazer que é saudável e não

perverso, do amor que é sentimento e não chantagem, da beleza que é interior e não fugaz. Dos pudores que são transmitidos desde a infância à exibição gratuita do corpo feminino no mediatismo da sociedade. Da vontade que Varda tinha de ser uma feminista feliz. Da necessária renovação de mentalidades, gostos e tratamentos. Da reinvenção da mulher, do homem e do amor. A experiência pessoal e concreta, que é também valorizada por Luísa Soares, no modo performativo de fazer o seu documentário.

Em Outubro de 1966, Simone de Beauvoir proferia uma conferência no Japão, na qual reitera uma estrutura do seu pensamento semelhante aos aparentes paradoxos de Agnès Varda e Luísa Soares:

Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular. (SCHWARZER, 1972, ps. 450 e 451)²

Nestas palavras que poderiam ter dado o mote aos trabalhos de ambas as cineastas, procede-se ao estabelecimento de uma ligação profunda entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História. Nessa perspectiva, será pertinente questionar: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente estruturas de valores e conhecimentos, e, no final, desencadear desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa devem então os discursos políticos, mas também a arte, ser proferidos? Num singular e pessoal “eu”? Num pluralista e globalizante “nós”? Num distante e objectivo “ela/ele”? No caso de ambas as documentaristas, existiu uma opção clara pela primeira hipótese enunciada.

² Tradução da autora. No original: “*Je ne parle pas seulement de moi: d’essaie de parler de quelque chose qui débordé infiniment ma singularité; j’essaie de parler de tout, donc de faire une oeuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.*”



FIGURA 3 – Fotograma do filme “Trama”

Recorde-se, neste ponto, que a principal fonte de conhecimento ou metodologia para as teóricas e militantes feministas é precisamente a partilha de experiências e a consciencialização através do diálogo, para que mais mulheres tenham a noção de que muitos dos obstáculos sociais e familiares que enfrentam derivam da sua condição feminina. Não obstante, as críticas relativas a uma possível desactualização em sociedades democráticas, onde a igualdade perante a lei já existe, são uma constante. Por sua vez, autoras como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil, contestam fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um redutor ponto de vista de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par do conceito, Judith Butler rejeita ainda a categoria “género”, por a entender normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia):

A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e

'masculino', compreendidos estes conceitos como atributos que designam 'homem' e 'mulher'. (BUTLER, 1999, p. 23).³

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de gênero não inclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, concomitantemente, o seu próprio caráter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ — nomeadamente aquelas em que o gênero não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do gênero.” (BUTLER, 1999, p. 23)⁴ Neste sentido, autores/as feministas contemporâneos enfrentam, hoje, o desafio de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.



FIGURA 4 – Fotograma do filme “Trama”

³ Tradução da autora. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’.”

⁴ Tradução da autora. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

Um documentário como “Trama”, no qual a experiência feminina de ligação à fábrica é dialogada e partilhada por diferentes gerações, e pela própria realizadora, constitui um exemplo pertinente de processo de inclusivo.

Segundo Iris Young, a negação da existência de um colectivo social “mulheres” reforça os privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas.” (YOUNG, 2004, ps. 118 e 119) Propõe, por isso, que se renuncie ao emprego dos termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, devendo passar a utilizar-se o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em “Crítica da razão dialéctica” (1960). De uma perspectiva existencialista, conceptualizar o género como série social tem como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade. Numa serialidade, os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si: “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio.” (YOUNG, 2004, p. 125)

A experiência serializada de pertença a um género deixa, assim, de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo. Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série:

Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência *despersonaliza-me*, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade. (YOUNG, 2004, p. 131)

Coincidentemente, essa é também a mensagem política e filosófica transmitida pelo filme, uma vez que todas as vozes femininas formam uma, enquanto elementos de uma série. O conceito é, portanto, aplicável à partilha de experiências destas operárias e adolescentes com a própria realizadora, quando os três grupos se predispõem a trocar de lugar entre si: mulheres que, num sentido beauvoiriano, não tendo nascido mulheres, se “tornaram” mulheres. Em alguns casos, demasiado cedo.

A sua partilha de experiências em “Trama”, mas também a de outros operários em “Da meia noite pro’ dia” reflecte, deste modo, uma selecção: dos testemunhos e dos próprios interlocutores, que ocultam e revelam em função de valores e memórias. No documentário que Vanessa Duarte completou em 2013, como finalista da licenciatura em Cinema, a autora propõe, nas suas palavras, “um olhar reflexivo sobre as experiências sensoriais, memória colectiva e sentido de identidade dos trabalhadores fabris da Covilhã, estabelecendo a relação com os espaços abandonados e degradados das fábricas que, um dia, simbolizaram a prosperidade da sua terra.”

Adivinha-se, pela sinopse⁵, a mesma abordagem poética, ainda que em estilos cinematográficos distintos. Se o primeiro filme aqui estudado valoriza o corpo como elemento fundamental das consequências do trabalho fabril intensivo, em diálogo com a visualidade da *performance* e da *mise-en-scène*, “Da meia noite pro’ dia” realiza o processo inverso: os espaços abandonados tomam conta de tudo, apesar dos breves ecos de frases-denúncia, frases-lembrança ou frases-lamento.



FIGURA 5 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

“Da meia-noite pro’ dia”, que absorve também algo da linguagem poética identificada por Bill Nichols (2010), revela um lado observacional e performativo mais fortes. Partindo de testemunhos específicos, a realizadora pretende criar

⁵ Disponível em <<http://www.filmesubi.ubi.pt/filme/9701/Da+Meia-Noite+Pro%C2%B4Dia>>.

“um universal concreto”, um “universal singular”, na conceptualização partilhada por Sartre e Beauvoir. A sua busca é a da realidade tal como ela terá acontecido, evitando quaisquer tipos de interferências que conduzam ao seu falseamento. Neste modo, segundo Nicholls, existe apenas registo dos factos, sem que o documentarista e a sua equipa sejam notados. Para além da escassa movimentação de câmara, a banda sonora e a narração são praticamente inexistentes, uma vez que as cenas devem falar por si.

No documentário de Vanessa Duarte, a personagem principal é assim o vazio. O azul melancólico da madrugada na cidade-neve, o som dos antigos teares, as vozes que acordam e iniciam novas jornadas agora inexistentes. A Covilhã que se recria nas páginas de “A lã e a neve”, de Ferreira de Castro, e as percepções urbanísticas adquiridas. A serra que acaba por espreitar de cada rua estreita. Os testemunhos de camaradagem que sucedem os retratos da dureza dos tempos. Mas é ao silêncio dos espaços que regressamos – a tudo o que estaria condenado a perecer se não houvesse sido captado pelo olhar da realizadora. A ruína que incomoda, mas que se vê bela, por marcar a geografia e a identidade dos locais, naquilo que poderão ter de mais genuíno, intenso, perverso e doloroso.



FIGURA 6 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

Ao longo do filme, alguns sons de ambiente natural amplificam, exagerada e paradoxalmente, o vazio. O efeito é coadjuvado pela omissão visual do elemento humano, que fala em excertos, para constantemente

retornar à ausência de som. Nesse sentido, poderíamos questionar-nos, como o faz Tito Cardoso e Cunha: “Será o silêncio da ordem do não-ser, do nada, ou, mais geralmente, da negatividade?” De onde conclui:

Não é necessariamente à palavra que o silêncio se opõe. O ruído, nem sempre linguisticamente articulado, é ainda o que mais se lhe oporá. Aí é que a grande oposição mutuamente exclusiva se delinea uma vez que nenhum deles participa do outro intrinsecamente. (CUNHA, 2005, p. 15)

No cinema, e neste filme em particular, como na música, o silêncio não é contrário ao som, mas antes o integra ou incorpora. Não corresponde ao não-dito, reiterando, ao invés, o exibido e enunciado, possibilitando espaço para a reflexão e o amadurecimento. Deste modo, acaba por contrariar-se a assunção de Ludwig Wittgenstein, segundo a qual “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”. (WITTGENSTEIN, 1987, §5.6) Se a realidade fosse delimitada por aquilo que a linguagem permite dizer, estes espaços físicos abandonados e os silêncios de cada um deles estariam condenados à não existência.

Já segundo Martin Heidegger, o silêncio é constitutivo do discurso, sendo a questão colocada na analítica existencial do *dasein* (*ser-aí*). Nesse contexto, o silêncio corresponde à verdadeira possibilidade e capacidade de escuta e desvelamento do ser. Ao contrário da conversa trocada, tantas vezes sem significado, no quotidiano, o silêncio estará mais próximo da autenticidade: “Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originalmente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente.” (HEIDEGGER, 1993, p. 224)

No cinema (ao contrário da fotografia que é, em si mesma, silenciosa), o silêncio possui riqueza semântica. A sua leveza pode, no entanto, afirmar-se insustentável para quem o exerce, ou sobre quem ele é exercido: imagine-se a cumplicidade necessária para se apreender a ausência como sendo, afinal, uma presença. A de dois corpos que fluem e utilizam outras linguagens. Ou a de uma realizadora e de um observador que desfruta, compreende e se deixa levar, como eco da figura do “espectador emancipado” recriada por Jacques Rancière. Para o filósofo, recordamos, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que

olhar é também agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador distante, sendo intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Nessa perspectiva, o silêncio como espaço de reflexão, bem como a exigência hermenêutica interposta por ambos os filmes aqui analisados, pressupõem a geração de uma consciência histórica e política, mas também poética e estética, no/a espectador/a. A imagem permanece muda, mas o interior de quem vê opera mudanças e reflexões. A escuta é aqui requerida como exercício interior, paciente e interminável, de profundo esvaziamento. “O vocabulário do amor é restrito e repetitivo, porque a sua melhor expressão é o silêncio. Mas é deste silêncio que nasce todo o vocabulário do mundo”, entende Vergílio Ferreira (FERREIRA, 1998, p. 229).

Para Sacha Guitry “o que existe de maravilhoso na música de Mozart, é o facto de o silêncio que se segue ser ainda de Mozart”. (GUITRY em SMEDT, 2001, p. 69) Ao contemplar/escutar uma obra, o êxtase deve ser usufruído no silêncio, por também constituir parte integrante daquela, sendo o efeito mensurável pela densidade do momento. Depois da absorção da obra é necessário eliminar o ruído, para que a audição, o reencontro e a osmose possam suceder-lhe. A concentração individual só terá lugar aí, como também revela Sophia de Mello Breyner:

Espera

Deito-me tarde

Espero por uma espécie de silêncio

Que nunca chega cedo

Espero a atenção a concentração da hora tardia

Ardente e nua

É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho

É então que se vê o desenho do vazio

É então que se vê subitamente

A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene (ANDRESEN, 2015, p. 522)

Também José Tolentino Mendonça, o poeta que nos considera “analfabetos do silêncio”, sendo esse o motivo pelo qual não conseguimos viver em paz, sublinha:

O silêncio é um traço de união mais frequente do que se imagina, e mais fecundo do que se julga. O silêncio tem tudo

para se tornar um saber partilhado sobre o essencial, sobre o que nos une, sobre o que pode alicerçar, para cada um enquanto indivíduo e para todos enquanto comunidade, os modos possíveis de nos reinventarmos. Mas para isso precisamos de uma iniciação ao silêncio, que é o mesmo que dizer uma iniciação à arte de escutar. Na sociedade da comunicação há um défice de escuta. Numa cultura de avalanche como a nossa, a verdadeira escuta só pode configurar-se como uma re-significação do silêncio, um recuo crítico perante o frenesim das palavras e das mensagens que a todo o minuto pretendem aprisionar-nos. A arte da escuta é, por isso, um exercício de resistência. (MENDONÇA, 2015, 90)

No cinema, e nos momentos a que essencialmente nos referimos, quando não se detecta qualquer tipo de acompanhamento sonoro que possa desviar a atenção da profundidade visual da imagem, constroem-se “espaços ópticos puros”, assim designados por Gilles Deleuze, no seu ensaio “A Imagem-Tempo”. De forma sintética, estes traduzem-se em apresentações directas do tempo: o tempo cronológico do movimento é substituído por uma imagem-tempo directa, da qual o movimento decorre. Deixa portanto de existir um tempo cronológico que possa ser transformado por movimentos eventuais anormais, passando a nomear-se um tempo crónico. (DELEUZE, 2006, p. 169)



FIGURA 7 – Fotograma do filme “Da meia-noite pro’ dia”

Não importa assim em que momento histórico as imagens destes filmes terão sido captadas; elas poderão sempre funcionar como ícones de séculos nos quais a Covilhã foi apelidada de “Manchester Portuguesa”. Ou mesmo de anos mais recentes, como os últimos 30, nos quais se perderam mais de 7 mil

postos de trabalho na indústria têxtil. Sobram estes retratos e as histórias que vão deixando de se ouvir.

E dessa forma pode ainda questionar-se se, ao invés de mimetizar, o silêncio cinematográfico não procurará antes exprimir, fazer reflectir, sentir? Se a imagem fotográfica tem uma única hipótese de recriar o momento, uma cena de cinema terá o número de fotogramas utilizados, correspondendo à percepção visual e sonora exacta. Falaremos de desperdício? Desde o início da história do cinema que as imagens apelam ao som (os primeiros espectadores exigiam vozes por detrás do ecrã ou música que contornasse o desconforto da sala). Não obstante, Fritz Lang dirigiu *Metropolis* (1927), Leitão de Barros realizou “Maria do Mar” (1930), “Aurora” (Murnau: 1927) e “A paixão de Joana d’Arc” (Dreyer: 1928) constituem não apenas obras-primas do cinema mudo, como do cinema, em si, exprimindo e não dizendo, revelando e não exibindo.

Da conclusão desta reflexão esparsa e privada de certa arquitectura, o que sobressai? Uma inquietude face aos destinos de grande parte da população operária da Covilhã e dos concelhos limítrofes que se permitiram depender exclusivamente de uma única fonte de rendimentos. Mas também o elogio a duas jovens cineastas que apresentam filmes-homenagem aos antigos trabalhadores e trabalhadoras do sector. À criação de cinema a partir do documentário. E de pensamento a partir do silêncio.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, S. M. B. **Obra poética**. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2015.

BUTLER, J. **Gender trouble — Feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 1999.

C, T. C. **Silêncio e comunicação**: Ensaio sobre uma retórica do não-dito. Colecção Media e Jornalismo. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. Cinema 2. Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2006.

FERREIRA, V. **Pensar**. Venda Nova, Portugal: Bertrand Editora, 1998.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
MATTOSO, J. **A escrita da História** – Teoria e métodos. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MENDONÇA, J. T. **Somos analfabetos do silêncio**. Jornal Expresso. Lisboa: Grupo Impresa, 2015.

NICHOLS, B. **Introduction to documentary**. Bloomington, E.U.A.: Indiana University Press, 2010.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHWARZER, A. La femme révoltée. Le Nouvel Observateur (14 février). Em: FRANCIS, C. & GONTIER, F. (org., 1979). **Les écrits de Simone de Beauvoir**: la vie — l'écriture. Paris: Gallimard, 1972.

SMEDT, M. Elogio do silêncio. Cascais: Sinais de Fogo, 2001.

Soares, L. Trama – Relatório de projecto – Dissertação para obtenção do grau de mestre em Cinema (2º ciclo de estudos). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2014.

WITTGENSTEIN, L. Tratado lógico-filosófico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

YOUNG, I. M. O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. Em: **Revista Ex Aequo** – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. N.º 8. Porto, Portugal: Celta Editora, 2004.

Recebido em: 12.08.2015

Aceito em: 09.10.2015