



**Descobrir Marie Isabelle Canto da Maya:
arquivo, ausência, presença**

*Discovering Marie Isabelle Canto da Maya:
Archive, Absence, Presence*

ANA ISABEL SOARES

Universidade do Algarve | CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação

asoares@ualg.pt

Resumo:

Neste artigo propõe-se uma revisão historiográfica do cinema em Portugal a partir da trajetória de Marie Isabelle Canto da Maya (1944–2022), criadora ainda por conhecer. A sua obra é analisada num contexto de reavaliação do papel das mulheres no cinema português, tradicionalmente obscurecido por modelos historiográficos centrados em autores masculinos, longas-metragens de ficção e produções canónicas.

Marie Canto da Maya surge como uma figura complexa e difícil de fixar, tanto pela dispersão dos arquivos como pela instabilidade de dados biográficos e artísticos. Escreveu, realizou e produziu filmes, foi atriz e fotógrafa e autora de textos sobre cinema e a relação desta arte com a infância, o inconsciente e a literatura. O documentário *Hymne d'amour*, dedicado ao pai, o escultor Ernesto Canto da Maia, ocupa um lugar central nesta reflexão. Ao mesmo tempo biografia, diário íntimo e gesto autobiográfico, revela como a cineasta constrói a sua própria presença através da figura paterna. Estudar Marie Canto da Maya implica aceitar lacunas, fragmentos e arquivos incompletos, não para reconstruir uma biografia perdida, mas para compor criticamente uma presença feita de vestígios, imagens e nomes que desafiam a fixidez.

Palavras-chave: Cinema português – Documentário português – Biografia – Cineastas – Mulheres no cinema português

Abstract:

In this article, I propose a historiographical revision of cinema in Portugal through the trajectory of Marie Isabelle Canto da Maya (1944–2022), a creator who remains largely unknown. Her work is analyzed within a broader re-evaluation of women's roles in Portuguese cinema, traditionally obscured by historiographical models centered on male authors, fiction feature films, and canonical productions.

Marie Canto da Maya emerges as a complex figure, difficult to define both due to the dispersal of archives and to the instability of biographical and artistic data. She wrote, directed, and produced films; worked as an actress and a photographer; and wrote texts on cinema and its relationship with childhood, the unconscious, and literature. The documentary *Hymne d'amour*, dedicated to her father, the sculptor Ernesto Canto da Maia, occupies a central place in this reflection. At once a biography, an intimate diary, and an autobiographical gesture, it reveals how the filmmaker constructs her own presence through the paternal figure. To study Marie Canto da Maya is to accept gaps, fragments, and incomplete archives, not in order to reconstruct a lost biography but to critically articulate a presence made of traces, images, and names that resist fixity.

Keywords: Portuguese cinema – Portuguese documentary Film – Biography – Filmmakers – Women in Portuguese cinema

Mini-biografia da autora:

Ana Isabel Soares é Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (FLUL, 1996; 2003). Leciona desde 1996 na Universidade do Algarve, onde é Professora Associada. É membro integrado do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação desde a sua fundação, em 2008, e integrou a equipa de fundadores da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de que foi a primeira Presidente entre 2010 e 2014.

... a imagem, seja ela qual for, poética ou visual, permanece o nosso único recurso para reconduzir o corpo ao lugar onde já não era esperado, aproveitando-se por vezes esplendidamente da sua ausência para impor a sua presença, contra a gravidade do real e até contra a própria realidade.

- Annie le Brun

| Introdução: A Mulher Cineasta

O cinema feito em Portugal é atualmente objeto de olhares retrospectivos em que se reavalia o papel das mulheres na criação cinematográfica, ao mesmo tempo que se consideram questões de “escala e território, marginalidade e centralidade, nacionalidade e género” (Liz e Owen 2023, 1) no âmbito cinematográfico. O estudo do cinema português feito por mulheres vem ganhando terreno, o que simultaneamente incentiva e exige um maior conhecimento de obras e cineastas, bem como dos contextos em que estas operam.

Em 2023, na introdução ao volume *Realizadoras Portuguesas*, Mariana Liz e Hilary Owen diagnosticam, no entanto, uma escassez de “trabalhos críticos sobre realizadoras portuguesas” (2023, 44), apontando, porém, os esforços para contrariar esta carência na atenção que ao assunto dedicaram Ilda Castro em 2000 e Ana Catarina Pereira em 2016, e sublinhando os esforços de análise que mostras fílmicas e debates em torno do trabalho de mulheres no cinema português têm proporcionado. Em 2026 a Cinemateca Portuguesa dedicou, pela primeira vez, um ciclo a algumas pioneiras do cinema feito em Portugal, justificando-o a partir de uma revisão dos conceitos de “cinema”, sobre a qual desconstrói a predominância da “longa-metragem de ficção” e considera outros papéis criativos a que, também, estão ligadas mulheres cineastas. Esse exercício crítico permitiu ‘dirigir os holofotes’ para nomes como os de Raquel Soeiro de Brito, Margot Dias, Isaura Pavia de Magalhães Lisboa, Vera Wang Franco Nogueira ou Edila Gaitonde. Foram mostrados trabalhos fílmicos desenvolvidos durante a primeira metade do século XX e até à revolução democrática de 1974 – marco temporal seguido na historiografia do cinema português, por exemplo, por Leonor Areal (2011) –, mas que permanecem, em grande medida, desconhecidos do público e até de muitos especialistas. O olhar para um cinema que tem sido em grande medida pouco estudado acompanha o interesse por áreas igualmente deslocadas da centralidade dos estudos fílmicos: tarefas criativas como as que são desenvolvidas por figurinistas, diretoras de fotografia, montadoras ou assistentes de

realização, entre tantas outras, as quais revelam que a criação artística – mormente numa arte coletiva como é o cinema – reclama uma atenção renovada.

Perante este cenário, ganha particular relevância dar a conhecer uma criadora (ainda) em grande medida desconhecida mas cujas obras no cinema e no teatro merecem atenção crítica. Apresentar a biografia de Marie Isabelle Canto da Maya (1944–2022) implica uma abordagem historiográfica simultaneamente reflexiva sobre a panorâmica histórica resultante dessa atenção; e íntima, pois conhecer o seu percurso criativo implica desvelar uma individualidade complexa, uma vida em que as prementes interrogações de quem pesquisa sobrecarregam consideravelmente a fragilidade dos factos. A perspetiva de fundo desta pesquisa nasce da urgência de rever a história que se conhece do cinema a partir de pontos de vista que, no quase século e meio que leva esta arte, se mantêm longe do foco de grande parte dos estudos fílmicos.

Se a historiografia do cinema beneficiou da “viragem cultural” da década de 1970, que levou à gradual integração dos estudos cinematográficos em programas académicos, a sua prática na Europa e nos Estados Unidos, demorou-se em exercícios que a historiografia académica procurava abandonar: olhares centrados em figuras consideradas maiores no contexto dos objetos e eventos culturais estudados, uma atenção dedicada sobretudo a produções de grande escala e notoriedade, ou a mimetização de escalas de valorização não necessariamente académicas, como a popularidade ou as estruturas sociais tradicionais. No seu artigo “Une certaine tendance des cinémas français” (1954), François Truffaut apelou a um cinema que representasse uma visão individual dos artistas, que o autor entendia serem os realizadores e não, por exemplo, os argumentistas (dando exemplos predominantemente masculinos). Volvidos mais de setenta anos sobre a época em que os *Cahiers du cinéma* sugeriam a centralidade autoral do realizador, o cinema pode e deve ser visto, compreendido e analisado como a arte complexa que é: um conjunto de práticas coletivas que teimam em desafiar ideias de autoria e de domínio de um género. Esta revisão corresponde à crítica a um modelo autoral centrado em figuras soberanas e permite deslocar a análise para práticas colaborativas, descontínuas, mesmo que complexas, dificilmente acessíveis, arquiváveis ou comensuráveis.

Um semelhante olhar de revisão pode deter-se sobre as mulheres que trabalharam no cinema português nos anos que se seguiram ao 25 de Abril. Sabe-se relativamente pouco sobre quem foram e quantas foram, no contexto geral da criação fílmica, em funções como as que enunciei acima. Tal como noutras cinematografias, o cinema português foi sendo feito por mulheres e homens nos mais variados labores. Mas, para se imaginar uma aproximação à

situação, mas tome-se, por exemplo, a realização, o lugar tradicionalmente considerado cumeiro desta arte e verificar-se-á que nesse topo mais mediatizado, pouco depois da revolução democrática de 1974 – e apesar dos avanços no sentido da igualdade social e profissional entre homens e mulheres – se mantinha em grande medida o cenário anterior a 1974. Mesmo quando as equipas criativas incluíam muitas trabalhadoras, pouquíssimas eram as mulheres que dirigiam os filmes (Cunha 2016, 42). As câmaras continuavam maioritariamente ao serviço de homens. Entre as exceções, contavam-se Margarida Gil (a trabalhar para a RTP, sobretudo em reportagens e documentários); Solveig Nordlund, imigrante de origem sueca, que veio para Portugal com a revolução, tendo começado por ser assistente de realização em filmes assinados por homens (e estrando-se com *Nem Pássaro Nem Peixe* em 1978); a luso-francesa Monique Rutler, cujo percurso fílmico teve início semelhante, na assistência à realização e na montagem, tendo realizado em 1975 o documentário televisivo *O Aborto não é um Crime* e apresentado em 1979 a primeira obra para cinema, *Velhos São os Trapos*; Noémia Delgado, realizadora do documentário *Máscaras* (1974–76); Manuela Serra, cujo único filme, *O Movimento das Coisas* (1986), não teve carreira comercial em Portugal e só viria a ser mais amplamente conhecido em 2015. Com menos repercussão e atenção crítica existiram Maria Lino, que realizou *Maria e o Pai* (1984) e, entre 1976 e 1989, Margarida Cordeiro, companheira de vida e de criação de António Reis, que com este assinou três longas-metragens para o grande ecrã. Muitas outras profissionais trabalharam na criação de obras cinematográficas, tanto durante o Estado Novo como no Portugal democrático, mas a realização permaneceu sob domínio masculino, mesmo nos anos logo após a revolução.

| Marie Canto da Maya: Cineasta Portuguesa

É neste contexto histórico e historiográfico que procuro investigar e dar a conhecer a personalidade e a obra de Marie Isabelle Canto da Maya, cineasta, atriz, crítica, argumentista e fotógrafa, entre outras características ainda ignoradas.

O seu primeiro filme, *Compact* (1972), é uma curta-metragem que adaptou a partir do romance homónimo de Maurice Roche, e que ela mesma interpretou. A obra nasceu de um prémio atribuído pelo então designado Centre National de la Cinématographie, em França, e terá sido exibida em Cannes, na Quinzaine des Réalisateurs, e nos Festivals de Cinema de Tours e de Hyères¹ em 1971. Consegui localizá-lo em França, nos arquivos do CNC, e continuo

¹ O Festival de Tours surgiu em 1955 como “Journées du court-métrage”, e assim decorreu até 1968; nessa altura, mudou-se para Grenoble. Depois de não ter tido edição em 1969, foi lançado em 1970 um novo formato

a tentar visioná-lo. Em 1975, a cineasta realizou um bizarro exercício de direção de atores a que deu ficha técnica e título, *Feeling*, depositado no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), que visionei em janeiro de 2025. Trata-se de uma curta-metragem filmada nos estúdios do seu pai, o escultor modernista Ernesto Canto da Maia, a qual terá sido exibida no cinema parisiense Saint André des Arts, no Quartier Latin, em abril e maio de 1976. Durante os três anos seguintes, Marie Canto da Maya filmaria *Dialogue avec mon père* (s.d. [1978–79]), na ilha de São Miguel, nos Açores, registo a partir do qual haveria de completar, em 1991, *Hymne d’amour*, documentário de cerca de uma hora em torno da figura do escultor, no qual se cruzam entrevistas que ela e outras personalidades fizeram ao artista plástico, assim como depoimentos de alunos e críticos posteriores à morte de Ernesto Canto da Maia em 1981, com 90 anos.

Estas são apenas três das obras fílmicas de Marie Canto da Maya, cujo percurso artístico constitui o centro da minha investigação desde que, no final de 2021, no âmbito do projeto *Speculum*, dedicado a conhecer a produção documental feita por mulheres em Portugal e no Brasil², contactei com o documentário *Hymne d’amour*. A dada altura em *Dialogue avec mon père*, Marie afirma ter, até então, realizado “cinco curtas-metragens”. No arquivo do ANIM estão identificados sob a autoria de Marie Canto da Maya (com desorientadoras variações na grafia do nome), além de *Hymne d’amour* (média-metragem) e de *Feeling*, os filmes *Westminster* (s.d.), *Um Dia na Ribeira Grande* (1979) e *Canto da Maia* (1990, que pode ser *Hymne d’amour*, pois à ficha de identificação não corresponde nenhum arquivo material).

Westminster não está datado, mas, por se encontrar ausente do *curriculum vitae* que a autora junta ao “*scénario*” do documentário sobre o pai (Marie inscreve no cabeçalho de duas páginas datilografadas: “Curriculum Vitae d’Ysabelle Canto de Maya” –pode supor-se que seja posterior a 1985. Os restantes registos no *curriculum* são de data posterior a *Dialogue...* Anteriores a 1978, localizei *Compact* (1972) nos arquivos do atual Centre National du Cinéma et de l’Image Animée e *Feeling* (1975) no ANIM, continuando por localizar pelo menos três das curtas-metragens que a cineasta refere na conversa que filmou com o pai em 1978. Os dois filmes identificados, e referidos no documento curricular, são *Un jour, au bord de la Seine...*

do festival, ainda centrado nas curtas-metragens, mas sem retomar “a fórmula anterior” e recusando “a ideia de palmarés e de competição” (Briais, 2015). O Festival de Hyères nasce em 1965 como “Festival Internacional de Cinema Jovem” e assim perdura até 1983.

² O projeto “SPECULUM – Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa” foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do apoio a projetos exploratórios (EXPL/ART-CRT/0231/2021) e dedica-se a investigar o cinema autobiográfico realizado por mulheres, em Portugal e no Brasil. Mais informações: <https://speculum.labcom.ubi.pt/sobre/>.

(1972), que a cineasta diz ter escrito, produzido, realizado e interpretado, e cujo título descritivo sugere ter sido filmado em Paris; e *Zouzou chez les psychanalystes* (1974), que ela afirma ter escrito, produzido e realizado. O título deste último, aliás, além de remeter para uma localização francófona, alude à atriz protagonista de *Feeling*, Zouzou, figura relevante na contracultura dos anos 60 em Paris.

Marie Canto da Maya nasceu e morreu em Lisboa, filha de um pai português que esteve longos anos a viver entre Paris, Lisboa e Ponta Delgada, e de mãe russa exilada na Suíça. Não surpreende, pois, que grande parte da sua vida tenha sido passada fora de Portugal, mais concretamente em Paris, em Londres e em várias cidades italianas. Os filmes nos quais trabalhou como atriz são sobretudo produções estrangeiras, mas uma parte importante daqueles que realizou – *Feeling*, assim como os registos biográficos que dedicou a Ernesto Canto da Maia – foi filmada nos Açores. Já o título de *Westminster* começa por indiciar uma localização anglófona, que só poderá ser confirmada com o visionamento da obra. Alguma correspondência da cineasta aponta precisamente a criação de guiões cinematográficos em Inglaterra e ela própria refere, na folha de sala da Cinemateca, distribuída aquando da sessão de antestreia de *Hymne d’amour*, em 2001, que “uns amigos ingleses” lhe chamavam “Queen of low budget films” – “a rainha dos filmes de poucos custos” (Folha da Cinemateca, 2001). A origem de *Westminster*, porém, está por confirmar, e o seu título pode ser enganador. Com efeito, quando visionei no ANIM a curta *Feeling*, que sugeria proveniência inglesa, verifiquei ter sido filmado nos estúdios do escultor em São Miguel. As equipas com que Marie Canto da Maya filmou incluíram muitas vezes profissionais estrangeiros: a montadora Nicole Serres, o diretor de fotografia Christopher Davis, o músico Gilles Petit, os atores Gérald Sachs, Thierry Laurent, Antoine de Laborde Noguez, Fabio Gamma, ou a citada Zouzou. Ainda assim, e apesar do aparente alheamento destas obras em relação ao contexto nacional, elas integram a produção portuguesa. Um conjunto de sete ou mais filmes, mesmo sendo a maioria deles curtas-metragens, não é menosprezável numa altura em que poucas mulheres ocupavam em Portugal lugares importantes na criação cinematográfica.

| No Trilho da Artista, pelos Caminhos do Arquivo

A tentativa de sistematizar as informações reunidas nos anos mais recentes sobre o trabalho e a vida de Marie Canto da Maya revela que a sua atividade não ficou limitada à realização, à produção e à escrita de argumentos para filmes. Além de ter interpretado papéis em algumas das obras que realizou, Marie foi atriz em filmes de outros realizadores,

experiência relacionada com os vários cursos de teatro que frequentou entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80, em França, em Itália e nos Estados Unidos.

Entre 1977 e 1979, terá frequentado um curso de teatro com Elisabeth Depardieu no Teatro de Bougival, perto de Nanterre; um curso de canto de ópera com Sandra Yakovleff no Conservatório russo de Paris; e ainda outro, de dança clássica, com Jacqueline Finnaert. Mais tarde, nos meses de novembro e dezembro de 1981 e de 1982, frequentou, em Paris, estágios intensivos para atores profissionais, dinamizados por John Strasberg – filho de Lee e Paula Strasberg e um dos continuadores do método do Actor’s Studio. Marie afirma igualmente que entre esses dois estágios frequentou, durante seis meses, o “Actor’s Studio de John Strasberg” em Nova Iorque. Todavia, não foi possível localizar registos desta passagem nos arquivos do Actor’s Studio na biblioteca Beinecke, na New York Public Library for the Performing Arts, nem junto do próprio John Strasberg, que contactei em 2025. Será importante aprofundar a pesquisa acerca do contacto de Marie com esta e outras escolas de atores, de modo a contextualizar metodologias e processos criativos. Ainda em 1981, a artista afirma ter iniciado formação na Commedia dell’Arte e ter estagiado na companhia teatral de Carlo Bosso, em San Gimignano, em Itália. Em 1982, participaria mesmo num estágio de Commedia dell’Arte organizado pelo município de Paris e novamente dirigido por Bosso. Mais tarde, em Roma, integra o grupo de teatro de Andrea Shula, afirmando ter participado num dos espetáculos, *Bellis Perennis*, no Teatro Olimpico di Roma, em 1984.

Muitas destas informações estão por confirmar, dada a complexidade de acesso e, frequentemente, a inexistência de arquivos consultáveis. Constam do *curriculum vitae* incluído no referido *scénario* de *Canto da Maya ou Chant de l’illusion*. Este guião da obra surge assinado, nesta ordem, por: Violante do Canto, Girolamo Palmieri e Ysabelle Canto de [sic] Maya. Corresponde até certo ponto ao alinhamento do filme *Hymne d’amour*, cujas produção e realização tiveram um percurso atribulado de mais de dez anos, e que contou com financiamento de várias instituições, tanto portuguesas – como a Fundação Oriente (indicada no genérico inicial) e a Fundação Calouste Gulbenkian (citada nos agradecimentos no genérico final, “scénario” e em correspondência trocada com o produtor António da Cunha Telles – como francesas, por exemplo, o Museu Municipal de Boulogne-Billancourt. Porém, na globalidade, o documento constitui uma apresentação profissional de Marie Isabelle Canto da Maya, de quem se indica mesmo a morada em Paris e os contactos de agentes em Roma, em Paris e em Nova Iorque. Nem a sua meia-irmã Violante nem Girolamo Palmieri parecem ter tido outra intervenção na redação do *scénario*, sendo que o genérico do filme é explícito quanto

à autoria do filme: na versão inglesa, “*written and directed by Isabella Kent*”; na versão original, francesa, “*Réalisation: Ysabelle Canto da Maya*”. O *scénario* começa com um “*avant-propos*”, ou prefácio, cuja voz é somente de Marie, que enuncia a motivação para fazer o filme: “O meu pai, o escultor Ernesto Canto da Maya, sempre me fascinou. [...] É uma das razões pelas quais nasceu em mim o desejo de lhe dar a palavra num filme” (4, tradução minha). A mesma voz relata as peripécias por que passou para concretizar o projeto:

Após a morte dele, de cada vez que visiono, em projeção, a cópia de trabalho que realizei sobre ele, assisto à sua ressurreição. [...]. Em 1978, fiz um pedido à Fundação [Calouste] Gulbenkian de Lisboa, a fim de obter apoio para a realização deste projeto [...]. Na Primavera de 1979, a Fundação Gulbenkian concedeu-me um apoio financeiro para lançar este projeto.

Tendo conseguido reunir igualmente uma contribuição pessoal, decidi imediatamente rodar a primeira parte deste filme, com Ramon Soares, operador de câmara, e Yves Zlotnicka, engenheiro de som. Atravessámos o Atlântico para nos juntarmos ao meu pai nos Açores, em São Miguel, onde ele vive desde 1970 (*scénario 5*, tradução minha)

Este guião inclui ainda, sublinhadas, passagens descritivas que a realizadora tinha intenção de integrar no filme ou que já tinham sido filmadas (cf. Canto da Maya s.d., 6); na citada folha de sala da antestreia, relata como “organiz[ou] uma equipa que aceitou não ser paga (só a viagem e a estadia), e lá [nos Açores], durante cinco dias, realizei as filmagens, sem seguir os guiões que tinha escrito” (Folha da Cinemateca 2001, 4).

No tempo que mediou entre a filmagem de *Dialogue avec mon père* (1979) e *Hymne d’amour* (1991), surgiram no jornal *Açoriano Oriental* notícias de programas documentais que Marie Canto da Maya estaria a dirigir, ou se prepararia para realizar, para a RTP Açores. A 9 de abril de 1986, noticia-se que a cineasta preparava um filme sobre a também escultora Luísa Constantino, uma das discípulas do escultor, registada quer no registo do *Dialogue...*, quer em depoimentos póstumos sobre o mestre, em *Hymne d’amour*). Uns dias depois, o mesmo jornal publicava, na primeira página, que “Marie Canto da Maya filma a vida de açorianos ilustres para a RTP – Açores”, avançando que a “montagem desses trabalhos de Marie Canto da Maya será feita no próximo Verão, quando do seu regresso aos Açores” (s.a. 1986b).

Enumerar as atividades artísticas em que Marie Canto da Maya se viu envolvida ao longo da vida é uma tarefa ao mesmo tempo difícil e fascinante, e é frequente perceber-se que o mesmo fenómeno ou uma mesma característica está, em igual medida, na origem tanto do fascínio como da dificuldade. Se a localização material das obras é complexa (os filmes que realizou, os filmes e as peças de teatro em que participou, as próprias companhias teatrais ou colaboradores com quem tenha trabalhado), também a multiplicidade de designações com que

identifica ou são identificadas obras e pessoas na documentação consultada resulta em pistas que dificultam a continuidade do projeto de investigação, entendido como abordagem científica. Porém, do mesmo modo, esta complexidade e a dúvida acerca do percurso e da sequência com que passou pelos diferentes projetos e vivências, convidam quem investiga a constantes efabulações, na tentativa de completar espaços narrativos elípticos.

Pense-se, por exemplo, na variedade de títulos que a autora atribuiu (ou que alguém por ela atribuiu) a um mesmo projeto: o que a terá levado a modificar tais títulos? O documentário sobre o pai começou por ser um “diálogo com o meu pai” – centrado, portanto, na conversa que de facto é mostrada no registo de 1978 e 1979, em que Marie passeia com Ernesto por vários lugares da ilha de São Miguel. No entanto, a designação do projeto mais amplo de biografar o pai começou por intitular-se *Paraíso Perdido*, passou pelo jogo sobrenome paterno contido na palavra “Canto”, em *Chant de l’illusion*” (*Canto da Ilusão*), e termina como *Hymne d’amour* (ou *Hymn of Love*, na versão inglesa do filme), expressão quase sinónima que recupera um título de uma das esculturas de Ernesto Canto da Maia.³

A variação gráfica com que Marie Canto da Maya assina o próprio nome merece igual consideração: antes de mais, porque sugere uma identidade em busca permanente, o que condiz com algumas das confissões que faz ao pai, no *Dialogue...*, e que sintetiza, em *Hymne d’amour*, como “Faço este filme [...] para ir em busca [...] da minha história [...] contigo” (tradução minha): a formulação aproxima o filme de uma prática autobiográfica instável, situada entre o pacto autobiográfico, a autorrepresentação e a ficcionalização de si (Lejeune 1996; Colonna 2007; Beaujour 1980). Porém, no mesmo gesto, aponta para a profunda complexidade da pesquisa nos arquivos das várias instituições a que esteve ligado o percurso biográfico e criativo de Marie Canto da Maya. A ficha de identificação de *Compact*, sua primeira curta-metragem, no site do Groupe de Recherches et d’Essais Cinématographiques, apresenta a grafia portuguesa, “Isabel Canto da Maia”. Na base de dados da Cinemateca Portuguesa, registam-se, além de possíveis lapsos ortográficos, variações que se pressupõe serem da própria autora: Isabelle Canto da Maya (ou Maia), Maria Couto da Maia, Isabelle Marie Canto da Maya, Ysa Canto da Maya e Isabelle Canto da Maya. Na folha de sala da Cinemateca, a cineasta assina o texto como Isabella Kent, recuperando o apelido que terá estado na origem etimológica do nome de família, “Canto”. No documento do *scénario*, acima referido, surge como Ysabelle

³ Exibida com o título “Printemps” no Salão de Outono de Paris de 1929, a escultura, que figura na capa do catálogo *Canto da Maya Escultor*, da Fundação Calouste Gulbenkian, é hoje conhecida como “Adão e Eva”, “Hino do Amor”, “Juventude” e “Duo d’Amour” (cf. AA.VV. 1990, 132).

Canto de Maya (várias vezes, ao longo do documento, abreviado como “Marie-Ys.”). As suas múltiplas assinaturas não constituem apenas problemas de arquivo; são evidência de uma subjetividade artística que desafia a fixidez e que aponta para uma ideia de identidade como processo de construção e de presença contínua e performativa.

| Nas entrelinhas da arte e da artista

Nesta investigação, além das obras fílmicas, localizei dois textos publicados por Marie Canto da Maya, ambos assinados como Isabelle (ou I.) Da Maya: “Images et écriture”, incluída na revista *Ça cinéma* de 1973, e o ensaio dramático “L’enfance, le rêve, et le cinéma”, que integra a antologia organizada pelo coletivo Des femmes de Musidora, *Paroles... elles tournent* (1976). O primeiro consiste num conjunto de reflexões que a autora regista a partir de conversas com dois escritores sobre os livros dos próprios, descrito como “Réflexions a propos des livres *Personnes* et *La création* de Jean-Louis Baudry (Seuil), et *Le corps* et *Les eclairs* de Dominique Rolin (Denoel)”. Na breve introdução à conversa com Baudry e Rolin, Canto da Maya enumera questões, motivadas por citações que faz dos livros, e que revelam algumas das suas preocupações criativas ou do seu entendimento da arte: “Exteriorizar esse fluxo de imagens. Concretizá-lo de modo que uma câmara o possa filmar. Fazer filmes. Ler livros ou escrevê-los. Ouvir música ou compô-la. Deixar a Energia agir em si mesmo” (1973, 71, tradução minha); ou “Regressemos à conceção do filme em si. O que dizer das palavras, dos diálogos?” (1973, 71, tradução minha). A autora justifica com um impulso cinematográfico o interesse pela literatura (recorde-se que a sua primeira realização, *Compact*, adapta uma obra literária): “Parece-me, pois, interessante e desejável recorrer a textos literários deste tipo para acompanhar a banda de imagens, cuja profundidade de campo se vê consideravelmente ampliada pela mensagem verbal” (1973, 72, tradução minha).

Os dois textos relacionam-se com a busca de identidade que comecei por referir a propósito da variedade de grafias. No primeiro, Canto da Maya insiste em questionar os escritores acerca do papel que a infância e o inconsciente operam na criatividade (“a escolha da escrita ou da imagem como meio de expressão”, 1973, 72). O segundo texto é um ensaio dramatizado – uma peça teatral – que merece análise mais aprofundada noutro estudo. As personagens que dialogam numa espiral de autoconhecimento são o Cinema, o Sonho, a Infância, o Coro, Anne Saint-Clair, Jacques Martin, Marcel Jullian (um jornalista da Antenne 2), Ana e Fabio Gamma (ator a quem a peça é dedicada). O texto segue uma estrutura que parece comandar outras obras (escritas e fílmicas) da autora. Tal como acontece com *Hymne*

d'amour, que incorpora excertos de um filme anterior, *L'Enfance...* inclui, a dado momento, “um excerto do [...] argumento *Climax*” (Canto da Maya 1973, 64), que terá sido escrito em Roma nesse ano de 1973 (Canto da Maya 1985, 34). Do mesmo modo, o início da peça revela o momento de interioridade em que a autora se interroga sobre como exprimir a ideia do texto (destinado a integrar uma antologia de textos de mulheres sobre o cinema):

Que palavra escolher para iniciar um texto sobre ‘a mulher e o cinema’?
Pensar nas expressões, e já não nas imagens, nas cores, nos sons.
Que palavras me obcecaram? A infância... o sonho... e o cinema. E se brincasse com elas? Talvez se as transformasse em personagens de uma peça de teatro imaginário?
(Canto da Maya 1973, 52, tradução minha)

A questão inicial é dirigida à motivação por detrás da antologia propriamente dita. O coletivo *Musidora*, responsável pelo primeiro festival de cinema de mulheres em França, em 1974, reúne nesse volume uma série de depoimentos e manifestos de cineastas, atrizes, investigadoras, argumentistas, montadoras e outras profissionais do cinema envolvidas no festival, que decorreu em Paris na ARC (“Animation, Recherche, Confrontation”, estrutura do Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris).⁴ O festival, onde foram exibidos 150 filmes, terá sido inspirado por iniciativas semelhantes que, desde o início da década de 1970, tinham sido organizadas nos Estados Unidos. O texto de Marie Canto da Maya em *Paroles... Elles tournent!* é um dos que foram publicados nas mais de 250 páginas, de autoras e autores (entre os quais Liliane de Kermadec, Marguerite Duras, Frédérique Gros ou Jeanne Moreau) que, não se afirmando feministas – deixam, aliás, essa interrogação –, lutavam por tornar mais evidente o lugar da mulher na criação cinematográfica.

A obra de Marie Canto da Maya parece, naquele momento, receber o ímpeto dos movimentos de afirmação das mulheres. Porém, as filmagens que realizou nos Açores durante a segunda metade da década, centradas sobretudo na documentação da obra e da pessoa do pai, dão a entender uma suspensão desse impulso. Os anos 80 reencontram-na na atividade teatral e no trabalho como atriz em filmes de outros, que se desdobra ainda na continuidade da produção de filmes, na fotografia de atores e de locais de rodagem de filmes e de performances de teatro e na escrita de guiões cinematográficos. Em 1975 fundara a produtora “Les Films Bleus et Verts”, depois de já ter escrito argumentos para quatro filmes: o já referido *Compact*, a curta-metragem *Un jour, au bord de la Seine*, com Fabio Gamma, *Immense et Rouge* e *Climax*

⁴ Este primeiro festival de cinema de mulheres em França está registado no filme *Musidora : Festival international des films de femmes*, curta-metragem realizada por Catherine Lahourcade, Anne-Marie Faure-Fraisse, Syn Guérin e Isabelle Fraisse em 1974 (editado em DVD pelo Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir).

(sobre estes últimos apenas subsiste a referência aos títulos). Nesse mesmo ano de 75 terá realizado uma série fotográfica em torno do “Magic Circus”, com vista à realização de um filme. Dois anos depois, em 1977, planeava um livro a que chamaria *Emotion*, para o qual terá entrevistado personalidades do teatro, do cinema e da literatura. Em 1983, indica ter escrito, com Benoît Fresco, o argumento de um filme intitulado *Renaissance* (do qual não se pôde localizar qualquer outra informação).

A experiência de Marie Canto da Maya como atriz viria a evidenciar-se no cinema a partir de 1980, ano em que interpretou a personagem “Rosina”, na cena da infância recordada oniricamente pelo protagonista (“Snaporaz”, interpretado por Marcelo Mastroianni em *La città delle Donne / A Cidade das Mulheres* (Federico Fellini, 1980). Enquanto figurante a que não foram atribuídas falas relevantes, este seu trabalho ficou por creditar na ficha técnica do filme. A partir das suas notas autobiográficas, supõe-se que a colaboração entre os dois terá começado durante a rodagem de *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), na Cinecittà. Creditada na lista de atores, no final do filme como uma das “pervenches” e com a grafia deturpada “Isabelle Canto da Mayo” está igualmente anotada a sua participação como figurante na comédia policial feminista adaptada da novela homónima de Nicole Lise Bernheim e Mireille Cardot, *Mersonne ne m’aime* (Liliane de Kermadec, 1981), que tem como um dos protagonistas o ator Jean-Pierre Léaud. Enquanto enigmática “Cri-Cri comme elle même”, voltaria a surgir como figurante em *Quartet*, de James Ivory (*Os anos loucos de Montparnasse*, 1981); e do mesmo modo creditada como “Isabelle Canto da [ou “de”] Maya”, em *L’amour trop fort* (Daniel Duval, 1981) e em *Diesel* (Robert Kramer, 1985). Em 1983, participou numa figuração muito breve, não creditada, no episódio 60 da série *Les enquêtes du commissaire Maigret (Os inquéritos do comissário Maigret)*, dirigido por Jean-Paul Sassy, um dos onze episódios realizados por Sassy no conjunto de 88 episódios, transmitidos entre 1967 e 1990 na ORTF e na Antenne 2. Neste caso, Marie surge apenas numa fotografia na parede de um apartamento, como sendo a cunhada de um dos personagens da intriga; a dona da casa, que mostra a fotografia comenta sobre a beleza dela e a câmara destaca-a, em zoom, sem qualquer relação com a ação. A atriz e autora refere ainda, na entrada relativa a 1979, ter feito “interpretação como atriz no filme *Le Volcan*, de Hubert Egrot” e na entrada do ano de 1985, ter desempenhado papéis nos filmes *Lien de parenté* (Willy Rameau, 1986), com Jean Marais no papel principal e que terá sido exibido em Cannes, na secção “Perspectives du cinéma Français”, dedicada aos jovens realizadores, e *Le baiser perché* (Patrick Lambert, 1988). Não foi possível localizar nenhum destes filmes para

visionamento, e o nome de Marie Canto da Maya não está registado em nenhuma das fichas de identificação digitais consultadas.

A urgência que referi ao abrir este texto, de rever a história que se conhece do cinema a partir de pontos de vista distantes dos focos mais iluminados, implica aceitar muitas das lacunas documentais na biografia de uma criadora. Implica igualmente manter em aberto categorias criativas e os muitos papéis envolvidos nos processos criativos de filmes, de peças e de performances teatrais, de textos literários, ou de fotografias. Requer que a noção de autoria se mantenha disponível à revisão. Em *Feeling*, por exemplo, a voz da realizadora aproxima-se da de um encenador teatral; não é sequer claro, o que parece ser traço assumido no filme, até que ponto as decisões propriamente cinematográficas são dela.

A propósito de *Hymne d'amour*, a cineasta assinala, na folha de sala da Cinemateca, que entende esse filme como uma viagem, como uma busca da sua própria história através da figura do pai. Este documentário inscreve-se, pois, no curso de uma biografia cinematográfica, mas, por ser conduzido pelo diálogo do escultor com a sua filha, tornando-se esta protagonista do próprio filme que realiza, abre-se a um entendimento da obra enquanto registo privado, quase confessional, diarístico da realizadora. Aproxima-se, assim, das formas de cinema subjetivo e ensaístico que Laura Rascaroli associa à presença de uma “câmara pessoal” (Rascaroli 2009), ou de modalidades de documento subjetivo pensadas por Fátima Chinita como “cine-grafias” (Chinita 2023). Esse tom confessional, de escrita de si através do cinema, assim como o interesse da artista pelo inconsciente e pela infância, patente nos escritos publicados de Marie Canto da Maya e define a condição de possibilidade de acesso à sua obra e à sua biografia. A artista surge mediada por imagens, por arquivos, por uma relação filial que simultaneamente ilumina e obscurece a sua própria obra: o facto de sobre a obra artística do pai existir um vasto espólio documental, historiográfico e crítico, reforça esse efeito de obscurecimento e tem sido por vezes obstáculo à identificação mais clara da biografia artística da filha, que aparece frequentemente como apêndice ou mera extensão da obra paterna. A experiência de leitura em instituições como o Museu Carlos Machado em Ponta Delgada, por exemplo, que tem uma cuidada coleção de obras e documentos cujo foco é Ernesto Canto da Maia, demonstra como essa centralidade molda a narrativa histórica e tem exigido desta investigação um reposicionamento crítico que privilegie a margem, o desvio e a autonomia da cineasta.

| Conclusão

Ainda assim, é evidente que a vida de Marie Canto da Maya se verte constantemente na sua criação, que é cenário e matéria do que ela cria. A dificuldade de lhe fixar um percurso biográfico relaciona-se com a escassez e a dispersão dos muitos arquivos de várias tipologias documentais, não só fílmicos mas também fotográficos. A recolha fragmentária a que me tenho dedicado tem passado por espólios institucionais e privados, por recolha de depoimentos (por vezes contraditórios, mas mais frequentemente incompletos) de familiares e profissionais que com ela contactaram. A coleção mais numerosa que me foi disponibilizada é fotográfica: tem sido sobretudo a partir de imagens fotográficas da família, e de alguns momentos de rodagem do documentário *Hymne d'amour*, que tenho conseguido construir uma ideia desta criadora. A sua imagem entrevê-se numa obra própria que é fragmentária e esquiva, aparentemente rica e muito diversificada. Mas é o vasto arquivo fotográfico da família, composto por centenas de imagens, que convoca a sua existência.

Para Margarida Medeiros, visitar os arquivos é um processo que pode “estar na base da construção da identidade contemporânea, para a qual a possibilidade de ligação a um passado, a um entrelaçar de memórias, parece ser cada vez mais importante” (2016, 12). A identidade resulta, pois, de uma dinâmica de construção, mais do que de reconstrução – convocar o passado não o reconstrói, mas antes possibilita a permanente e repetida construção no presente. Produzir uma presença através desta pesquisa é um processo de montagem: um ato situado e interpretativo que agrega material disperso e o conjuga em configurações transitórias. Mais do que desfazer tensões entre a presença e a ausência, exploro as condições em que se torna possível produzir uma presença desde e através da sua própria fragmentação. É esse trabalho de construção que continuo a empreender: não a restituição de uma biografia perdida, mas a composição crítica de uma presença a partir de vestígios, imagens, nomes instáveis, arquivos incompletos.

Referências bibliográficas:

- AA.VV.. 1990. *Canto da Maya Escultor*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado*. Vol. 1: Antes de 1974. Vol. 2: Após 1974. Lisboa: Edições 70.
- Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'Encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Editions du Seuil.

- Briais, Bernard. 2015. “A Tours, un festival du « court-métrage » qui « tourne court » !” <http://www.almanachs.fr/a-tours-un-festival-du-court-metrage-qui-tourne-court/>
- Brun, Annie le. 2026. *Lufada de Ar*. Lisboa: Barco Bêbado.
- Canto da Maya, Marie 1973. “Images et écriture”, *Ça Cinéma*, vol. 1, no. 2: 71–80.
- . 1976. “L’Enfance, le Rêve, et le Cinéma.” In *Des femmes de Musidora, Paroles... elles tournent*. Paris: des femmes, 52-73. Assinado como I. Da Maya.
- . 1985. “Scénario de CANTO DA MAYA ou LE CHANT DE L’ILLUSION”, dactiloscrito inédito. Sem data original.
- . 2001. “Hymne d’Amour / 1991”, folha da Cinemateca. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Assinado como Isabella Kent.
- Castro, Ilda (ed). 2000. *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Chinita, Fátima. 2023. “Cine-grafias: o filme de arte poética como forma de documento subjectivo” *Doc On-line*, no. 34: 95-112. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/1322/955>.
- Colonna, Vincent. 2007. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Cunha, Paulo. 2016. “Para uma história das histórias do cinema português”, *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, no.1: 36-45.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le Pacte Autobiographique*, nouvelle édition augmentée. 1975. Paris: Éditions du Seuil.
- Liz, Mariana, e Hilary Owen, eds. 2023. *Realizadoras Portuguesas: Cinema no Feminino na Era Contemporânea*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Medeiros, Margarida, ed.. 2016. *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta.
- Pereira, Ana Catarina. 2016. *A Mulher-Cineasta: Da Arte pela Arte a Uma Estética da Diferenciação*. Covilhã: LabCom. <https://labcom.ubi.pt/a-mulher-cineasta-da-arte-pela-arte-a-uma-estetica-da-diferenciacao/>
- Pereira, Ana Catarina Pereira, Soares, Ana Isabel, Marques, Julia, eds. 2025. *Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho*, 2 vols. Covilhã: Labcom – Comunicação & Artes | iArtes, Universidade da Beira Interior.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press.
- S.a. 1986a. “Maria Canto da Maya está em S. Miguel para preparar filmes sobre Luisa Constantino”, *Açoriano Oriental*, primeira página, 9 de abril de 1986.

-----, 1986b. “Marie Canto da Maya filma a vida de açorianos ilustres para a RTP-Açores”, *Açoriano Oriental*, primeira e última páginas, 15 de abril de 1986. Truffaut, François. 1954. “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du cinéma*, no. 31, 1954: 15-29.

Referências filmográficas:

Canto da Maya, Marie, dir. 1972. *Compact*. Marie Canto da Maya | CNC.

-----, dir. *Westminster*. s.d. Marie Canto da Maya

-----, dir. 1972. *Un jour au bord de la Seine*. Marie Canto da Maya.

-----, guião. 1973. *Immense et Rouge*.

-----, guião. 1973. *Climax*.

-----, dir. 1974. *Zouzou chez les psychanalystes*. Les Films Bleu et Vert.

-----, dir. 1975. *Feeling*. Les Films Bleu et Vert.

-----, dir. s.d. *Dialogue avec mon père*. s.d. (1978-79). Marie Canto da Maya.

-----, dir. 1979. *Um Dia na Ribeira Grande*. Marie Canto da Maya.

-----, dir. 1990. *Canto da Maia*. Marie Canto da Maya.

-----, dir. 1991. *Hymne d’amour*. Marie Canto da Maya.

Delgado, Noémia, dir. 1974-76. *Máscaras*. Centro Português de Cinema.

Duval, Daniel, dir. 1981. *L’amour trop fort*. Benjamin Simon.

Egrot, Hubert, dir. S.d. *Le Volcan*.

Fellini, Federico, dir. 1973. *Amarcord*. Franco Cristaldi.

-----, dir. 1980. *La città delle donne* [*A Cidade das Mulheres*]; Gaumont.

Ivory, James, dir. 1981. *Quartet*. [*Quarteto de Paixão*]. Ismail Merchant | Jean-Pierre Mahot.

Kermadec, Liliane de, dir. 1981. *Mersonne ne m’aime*. Antenne 2 | SFP.

Kramer, Robert, dir. 1985. *Diesel*. Véra Belmont.

Lambert, Patrick, dir. 1988. *Le baiser perché*. Tracol Films.

Lino, Maria, dir. 1984. *Maria e o Pai*. Maria Lino.

Nordlund, Solveig, dir. 1978. *Nem pássaro, nem peixe*. Grupo Zero.

Rameau, Willy, dir. 1986. *Lien de parenté*. Plaisance Productions.

Rutler, Monique, dir. 1975. *O Aborto não é um Crime*. Cinequipa para a série Nome-Mulher | RTP – Departamento de Programas Culturais.

-----, dir. 1980. *Velhos São os Trapos*. Monique Rutler | Filmform.

s.a. *Renaissance*. s.d.

Sassy, Jean-Paul, dir. 1967–1990. “Um Noël de Maigret”, ep. 60 de Les enquêtes du commissaire Maigret [*Os inquéritos do comissário Maigret*]; ORTF | Antenne 2.

Serra, Manuela dir. 1986. *O Movimento das Coisas*. Manuela Serra.