

**Para *um* estado da arte do cinema português contemporâneo: contextos,  
ficções e ensaios**

***For a state of the art of contemporary portuguese cinema: contexts, fictions  
and essays***

Mónica Baptista

Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa

monica.santana.baptista@gmail.com

**Resumo**

O presente artigo pretende fazer uma retrospectiva sobre o Cinema Português do início do século XXI, tendo como base a análise de três primeiras-obras com diferentes abordagens temáticas e estilísticas: “Alice”, “Farpões Baldios” e “A Metamorfose dos Pássaros”. Procura-se assim esboçar algumas conclusões sobre o que poderia ser um estado da arte da cinematografia nacional, abordando conceitos como o de introspecção, crença, imaginário, herói colectivo e referente social.

Palavras-chave: Cinema – Realismo – Introspecção – Comunidade – Mulher – Autobiografia – Referente

**Abstract**

This article aims to establish a retrospective on Portuguese Cinema of the beginning of the 21<sup>st</sup> century, analyzing three films with different thematic and stylistic cinematic visions: “Alice”, “Farpões Baldios” and “A Metamorfose dos Pássaros”. With this analysis, we want to elaborate some conclusions about a possible *state of art* of the contemporary portuguese cinematography, approaching concepts such as: introspection, believe, imagination, collective character and social referent.

Keywords: Cinema – Realism – Introspection – Community – Women – Autobiography – Referent

**Submissão:** 30 de março de 2022

**Aceitação:** 1 de junho de 2022

## **Para *um* estado da arte do cinema português contemporâneo: contextos, ficções e ensaios**

### **Introdução: da “A Metamorfose dos Pássaros” ao papel da mulher-mãe**

Os filmes que abrangem esta reflexão sobre “um possível estado da arte” do Cinema Português são três, contemporâneos, realizados entre 2005 e 2020. Três primeiras-obras (sendo “*Farpões Baldios*”, de Marta Mateus, uma curta-metragem) que abrangem um espectro diferenciado no que concerne a temáticas, contextos sociais e políticos, estilos e dispositivos dramáticos dentro do universo cinematográfico nacional. Pretende-se com este estudo apenas debater comparativamente três obras, tocando em questões como a individualidade e a comunidade, o realismo e a autobiografia. Falaremos ainda, no final, de um quarto objecto fílmico, “*Quaresma*”, de José Álvaro Morais, realizado em 2003, com o intuito de solidificar e complexificar este panorama - que não pretende ser limitativo, mas apenas uma abertura para, a partir de uma análise dos referidos filmes, esboçar algumas características sobre os modos actuais de fazer cinema em Portugal

Começamos pelo mais recente em termos de produção. “*A Metamorfose dos Pássaros*” (2020), de Catarina Vasconcelos, traça a história de uma mulher, Beatriz, mãe e cuidadora de seis filhos, que foi vendo crescer na ausência do marido marinheiro. Estamos em pleno Estado Novo. É uma obra que recorre à polifonia de vozes interiores, diarísticas, para nos dar conta do carácter de Beatriz, face a essa ausência de Henrique. Acompanhamos os rituais de crescimento das crianças, cenas como o jogo das escondidas e da batalha naval - numa casa onde não existe uma figura paterna e masculina, onde a mulher é o centro.

Os homens estavam longe, em trabalho, neste caso Henrique, em alto mar, não viu os filhos crescer. O papel da mulher era o de mãe, dona de casa e responsável pela família. Ao lado de Beatriz estava outra mulher, Zulmira, a empregada, que tinha vida independente e fumava. Tomemos as palavras que Alexandra Kollontai, feminista e marxista, escreveu em 1920 sobre os trabalhos domésticos:

“A mulher fazia tudo o que está fazendo agora em sua casa qualquer operária e camponesa, quer dizer, cozinhava, lavava e remendava a roupa, limpava a casa,

mas não fazia apenas isto, pois também tinha de acudir a muitas outras ocupações, de que a mulher de hoje está aliviada.” (...) Na época das nossas avós, todo o trabalho doméstico era essencialmente necessário e útil, visto que dele dependia o bem-estar da família; quanto mais resistia à fadiga a dona de casa, tanto melhor se vivia naquela casa, com maior comodidade e em melhores condições.” (Kollontai 1971, 88)

Kollontai refere que todo este modo de existência mudou com o capitalismo. Estamos também aqui numa época, em Portugal, em que a emancipação da mulher e a autonomia laboral não estavam no centro do debate.

O percurso entre realidade e ficção, documentário autobiográfico e o pendor poético de “*A Metamorfose dos Pássaros*” não esconde um contexto de classe média daquela família; todavia, não é esse o foco de Catarina Vasconcelos, que procura aprofundar a importância e papel daquela mulher-mãe-avó, para falar de cada uma e de todas as mães, do seu papel como suporte emocional e educacional familiar, e, em última instância, um pilar essencial na sociedade.

Podemos considerar que o filme se desloca entre dois movimentos, sendo o segundo aquele em que a realizadora desenvolve a relação com a própria mãe, sobretudo através da ausência desta na sua vida, associando-a também a Beatriz, mãe de seu pai. O que pode justificar uma releitura da história das mulheres e maternidade na árvore genealógica da família alargada.

Para Catarina Vasconcelos, traçar uma história pessoal e falar sobre as memórias de familiares tem uma amplitude maior que a estrutura do documentário linear. São tantas as vozes quantas as personagens que vamos acompanhando em “*A Metamorfose dos Pássaros*”. Trata-se de regime polifónico que se desdobra entre vários tempos através da leitura de cartas e excertos de “*Moby Dick*”; pensamentos que Henrique possa ter, anos depois, na ausência de Beatriz; introspeções poéticas de Catarina... Porém, este dispositivo não deixa de lado factos históricos e políticos relevantes daquele que é o tempo central da primeira parte do filme. Tomemos o exemplo dos selos das cartas enviadas por Henrique, que retratam os supostos povos indígenas, das então colónias da *metrópole* que era Portugal sob a égide do fascismo. Catarina Vasconcelos não quer que a história das mães se desvaneça, muito menos a descontextualiza.

A beleza das imagens e a atenção ao detalhe (seja da transparência do gomo de uma laranja, seja da festa na semi-penumbra que a família faz a Jacinto num dos seus aniversários), transformam-se, a certa altura, em imaginação. As fantasias surgem materializadas na metamorfose de personagens, como vemos Zulmira, na cozinha, a transmutar-se para um pássaro. A polifonia abrange assim não apenas as vozes das personagens como os dispositivos de configuração estética, um conjunto de veículos cinematográfico para traçar a autobiografia, falar dos interesses e medo daquelas mulheres, e, simultaneamente, inseri-los na História do país, de uma classe e ambiente social. Este centro nevrálgico é descrito pela cineasta, em entrevista:

“O filme ‘A Metamorfose dos Pássaros’ inicia-se quando eu estava a viver em Londres, e tenho uma conversa com o meu pai em que rapidamente ele me diz que o meu avô, que estava no final de vida, gostaria de queimar a correspondência entre ele e a minha avó Beatriz. Uma pessoa que eu nunca havia conhecido, mas que sabia da sua importância na história da família. Esta situação deixou-me um bocadinho chocada, de início, e tentei reagir e tive uma espécie de uma discussão, que acabou com o meu pai a dizer que entendia, mas que em última análise esta correspondência era intimidade de duas pessoas e ninguém tinha o direito de a invadir. Este momento foi fulcral para mim, porque nesse momento eu decidi que queria fazer um filme sobre Beatriz, sobre esta mulher, porque achava que era muito injusto uma pessoa ter de morrer duas vezes e comecei, dessa forma, a investigar sobre esta mulher.”<sup>1</sup> (Vasconcelos 2020)

O aprofundamento da pesquisa permitiu à realizadora descobrir o panorama político nacional da altura, o mundo interior de Beatriz, a estrutura e temas do filme.

“Ao investigar sobre ela, comecei a investigar sobre a minha família, à medida que investigava sobre a minha família investigava sobre o meu país, e uma das coisas bonitas que aconteceu também ao saber mais sobre Beatriz era a sua relação profundíssima com a natureza, as plantas e com a forma como ela gostava de plantar árvores. Então, o retrato da Beatriz foi surgindo como uma metáfora do mundo natural. E, depois, há um dia em que me contam que a minha avó chamava a um dos filhos, ao meu tio João, passarinho ou periquito e eu achei extraordinário, porque aquilo casava com o imaginário todo que eu estava a criar.”<sup>2</sup> (Idem)

---

<sup>1</sup> Entrevista dada por Catarina Vasconcelos ao site Gerador a 1 de Outubro de 2020. “Catarina Vasconcelos: “Não há fronteiras para a morte, e isso é capaz de nos unir””; gerador.eu; <https://gerador.eu/catarina-vasconcelos-nao-ha-fronteiras-para-a-morte-e-isso-e-capaz-de-nos-unir/>; acedido a 29.3.22.

<sup>2</sup> Idem

A forma como o imaginário é materializado neste filme permite-nos questionar as estruturas dramática e estilística clássicas. Paul Schrader no prefácio à reedição do seu livro *“Transcendental Style in Cinema”* (2018) actualiza a leitura que fez, anos antes, sobre um certo tipo de objectos cinematográficos, expandindo aquilo que era para si apenas um “cinema do transcendente” para uma visão abrangente sobre modalidades possíveis de fazer e pensar o cinema, frisando cineastas como Pedro Costa, Bela Tarr ou Lav Diaz.

“O estilo transcendental pode ser visto, quarenta e cinco anos depois, como fazendo parte de um movimento mais amplo, o movimento afastado da narrativa. Um afastamento que vem, se quiserem, da progressão, no pós-Segunda Guerra Mundial, do neo-realismo para o vídeo de sobrevivência.”<sup>3</sup> (Schrader 2018, 3)

Acontece este deslocamento da narrativa de índole causal (contar uma história centrada no objectivo de um protagonista e respectivos antagonismos) para aquilo que se veio a denominar “slow cinema”: filmes que enfatizam a composição e a *mise-en-scène*, o ritmo interno das imagens e seus elementos, e a montagem (com *raccords* que abrem fendas mais do que esclarecem eventuais pistas da ordem da narrativa ou do drama).

### **“Alice”: caminhos e divagações narrativas no aprofundamento da personagem**

Paul Schrader fala ainda daquilo que separa o homem do seu quotidiano:

“Em 1971, lutando com o conceito de estilo transcendental, eu pensava compreender como é que os dispositivos de distanciamento usados por estes realizadores (Dreyer, Bresson, Ozu) eram capazes de criar uma realidade fílmica alternativa – transcendente. Escrevi que criavam disparidade, que defini como ‘uma real ou potencial desunião entre o Homem e o seu ambiente’, ‘uma crescente brecha na superfície da realidade quotidiana.’”<sup>4</sup> (idem)

À partida, a primeira longa-metragem de Marco Martins não pertence a esta dinâmica. Em *“Alice”* (2005), temos aparentemente um fio condutor narrativo. O protagonista Mário (Nuno Lopes) quer descobrir o paradeiro da filha de três anos, Alice. O contexto é crucial para

---

<sup>3</sup> “*Transcendental style can be seen, forty-five years later, as part of a larger movement, the movement away from narrative. Away station, if you will, in the post–World War II progression from neorealism to surveillance video.*” (Tradução minha)

<sup>4</sup> “*In 1971, struggling with the concept of transcendental style, I sought to understand how the distancing devices used by these directors could create an alternate film reality—a transcendent one. I wrote that they created disparity, which I defined as “an actual or potential disunity between man and his environment,” “a growing crack in the dull surface of everyday reality.”* (T. m.)

aprofundar a forma como reflectimos acerca deste drama familiar. O que o separa do que o circunda, a angústia silenciosa das suas acções e movimentos diários numa cidade de gente anónima, entre a distribuição de folhetos à substituição de cassetes de vigilância, é também aquilo que o mantém numa rotina, dentro dessa massa de pessoas que circula nas ruas, a sua maioria entre casa e o trabalho. Se existe um pendor desse cinema do “*transcendente*” em “*Alice*”, encontramos-lo nos caminhos que Mário escolhe tomar como reacção ao que a instituição da polícia não pode fazer em relação ao desaparecimento de Alice.

A fenda vai-se abrindo à medida que o tempo passa. O estado de coisas não muda; Alice não aparece; e, a certa altura, o que Mário anda há meses a fazer perde todo o sentido quando o protagonista tem a prova de que uma criança que andou a seguiu não é a filha. Este desmoronar da crença de que iria encontrar Alice parece uma “revelação” pela negativa, contrariando o sentido que Schrader dava ao termo em filmes como “*Diário de um Pároco de Aldeia*” (1951), ou mesmo “*O Carteirista*” (1959), ambos de Robert Bresson. A partir do momento em que o filme deixa de ser conduzido por uma espécie de transcendência ligada à crença de Mário, este deixa de estar atento aos sinais do que passa à sua volta (indo quase para o oposto da anterior obsessão de busca e vigia).

No desfecho, é provável que se tenha cruzado com a filha (que também nele repara) - mas não volta atrás. A esperança morreu, o desligamento com o mundo aumentou. Ou, ao invés, o quotidiano tornou-se infalivelmente mais real – e Mário tem de começar a enfrentar o luto inconcebível do desaparecimento.

“*Alice*” é um filme que investe num centro dramático claro, e simultaneamente aprofunda a interioridade de uma só personagem: perante o referente do desaparecimento, estabelece ritmos e rotinas, repete-os incessantemente - e com isso destaca os silêncios e a solidão de um homem à margem, no seu mundo, fixado num objectivo. Mário passa da transcendência para uma imanência da dor, quando desiste de procurar a filha. Essa queda na realidade parece ser o momento decisivo, que lhe escapa ao olhar.

Schrader prossegue com a retrospectiva acerca das suas concepções teóricas:

“O realizador vai ao encontro do impulso do espectador por uma resolução através do uso de um Momento Decisivo, uma imagem ou acto inesperados, que então resulta numa *stasis*, uma aceitação da realidade paralela – transcendente. Nessa altura, eu tinha pouca noção de como a fenomenologia de um tal processo funcionaria. Eu acreditava que a

psicologia, espremida por uma disparidade impalpável, iria libertar-se para outro plano.”<sup>5</sup> (2018, 3)

A redenção que aproxima personagens dessa transcendência não existe em “*Alice*”, ao contrário do que vemos nos filmes-referência de Schrader: em “*Diário de um Pároco de Aldeia*”, o pároco, moribundo, diz: “Tudo é Graça”; Fontaine, em “*Um Condenado à Morte Escapou-se*” (1959) nunca se teria evadido se não tivesse confiado em Jost, o estranho que na véspera da fuga lhe aparece.

### **“Farpões Baldios” e o colectivo da luta resistente**

Schrader reflecte ainda acerca da distinção que Deleuze faz entre imagem-movimento e imagem-tempo.

“A Segunda Guerra Mundial marca a primeira demarcação de uma mudança, mais na Europa que na América, da imagem-movimento para a imagem-tempo. O movimento do ecrã continuava a ocorrer, claro, mas era crescentemente ‘subordinado ao tempo’. O que é que isto significa? Significa que uma montagem de um filme é determinada não pela acção mas pelo desejo criativo de associar imagem sobre o tempo.”<sup>6</sup> (Schrader, Idem)

“*Farpões Baldios*” (2017), de Marta Mateus, parece estar em acordo com o desejo criativo de associar imagens que atravessam várias temporalidades, entre *durée* e o tempo enquanto modalidade histórica e sociológica. Depois de vermos o filme, podemos nos questionar: a quem pertencem estes campos; quem são as crianças que os percorrem; em que tempos vivem afinal aquelas mulheres e homens? Perguntas que advêm do tempo interino de cada plano, e de uma montagem que consegue agregar esses vários tempos, desde a luta de resistência do passado, à libertação dos grandes latifundiários, e ao presente dos trabalhadores do campo. Em “*Farpões Baldios*”, Marta Mateus destaca cada pessoa através dos seus gestos, da sua voz e testemunho, e, cumulativamente, traça a identidade de um colectivo e de uma classe de trabalhadores.

---

<sup>5</sup> “The film-maker assists the viewer’s impulse for resolution by the use of a Decisive Moment, an unexpected image or act, which then results in a stasis, an acceptance of parallel reality—transcendence. At that time, I had little idea how the phenomenology of such a process would work. I posited that the psyche, squeezed by untenable disparity, would break free to another plane.” (T. m.)

<sup>6</sup> “World War II dates the rough demarcation of a shift, more in Europe than America, from movement-image to time-image. Screen movement still occurred, of course, but it was increasingly “subordinated to time.” What does that mean? It means that a film edit is determined not by action on screen but by the creative desire to associate images over time.” (T. m.)

Estas são as pessoas da terra onde a cineasta nasceu, Estremoz, mesmo que tal referência nunca seja mencionada. O importante não é ser *a sua* terra; mas a representação de todas as terras e cada pessoa, que no interior e no campo, trabalharam e trabalham, foram e são ainda explorados. Porque se foca num tempo circular que se perpetua, o filme está atento aos diversos elementos espaciais, inseridos nesse lugar: as casas e seus interiores, o campo e a planície, os silos e celeiros, a sombra das árvores e a constituição dos seus ramos. Esse espaço e tempo circulares das pessoas e suas experiências alicerça-se nos instrumentos e máquinas agrícolas – extensões do seu trabalho. Não estamos num drama de um protagonista único: Farpões Baldios é o rosto de todos - um rosto colectivo.

No começo de “*Farpões Baldios*”, estamos na semipenumbra de um celeiro; dois homens descrevem o seu trabalho através da relação com a terra; as estações e meses do ano definem o que semeiam e colhem: flores (cravos), a vindima, a apanha da azeitona, os cereais. O trabalho é o campo. O seu corpo e espírito com eles se imiscuem. Se estivermos menos atentos, não percebemos de imediato a que se estão eles a referir; aqueles homens falam de si e para si, na sua linguagem, que é da relação com a terra. Neste sentido, escreveu Engels:

“A minha propriedade é a *forma*’, é a minha individualidade espiritual. *O estilo faz o homem*. E de que maneira! A lei permite-me escrever, mas com a condição que o faça num estilo diferente do meu; assiste-me o direito de expor a face do meu espírito, todavia primeiro tenho de o moldar à *expressão prescrita!* (...) A expressão prescrita representa apenas um semblante sorridente numa situação desagradável.” (Engels 1971, 59)

Perante a opressão do trabalho, Marta Mateus filma a liberdade do colectivo: aprofunda o espírito, a força e a resistência daquelas pessoas, antes e depois do 25 de Abril (sem nunca falar disto de forma directa). Também os miúdos correm pelos campos, ficam com os cabelos presos em ramos, mexem em pedras que podem ser fósseis. A poeira que envolve a menina que traz as ovelhas fá-la unir-se à terra e aos animais. São ainda as crianças que remexem na terra, entre sobreiros e oliveiras. Percebem ou pressentem que trabalho foi (e é ainda) o dos avós e pais? *É o Diabo*, diz uma delas. *Não se fala no Diabo que ele aparece*, responde outra. Aprenderam a cuidar do solo, das árvores e dos animais. Aprenderam os ditos e crenças que já os pais tinham herdados. As crianças e os adultos são também a terra, o trabalho e o imaginário colectivo.

**E depois da lógica aristotélica de contar histórias...?**

Marta Mateus concebe uma obra fora da lógica estritamente narrativa e causal, indo ao encontro do que Schrader redescobriu através de Deleuze.

“Um homem sai de uma sala, entra noutra – isso é a montagem da imagem-movimento. Um homem sai de uma sala, plano de árvores ao vento, plano de um comboio a passar – isso é a montagem da imagem-tempo. Deleuze chamou a isto um corte não-racional. O corte não-racional quebra com a lógica sensório-motora.”<sup>7</sup> (2018, 4)

O corte com a lógica aristotélica de contar uma história está igualmente presente em “A Metamorfose dos Pássaros”. “Time-image rejects the Aristotelian principle of non-contradiction, posits a world where something and its opposite can coexist: “A” can be “not A.”, prossegue Schrader. Relativamente a “Alice”, o intervalo causal encontra-se na posição que Mário assume perante o desaparecimento: trata-se de uma posição de resistência que conduz a própria narrativa, mas que vai abrindo brechas. Mário não exclui o aparecimento da filha pelos lugares onde ambos estiveram e nas ruas mais movimentadas da cidade. O desaparecimento não exclui o aparecimento, antes pelo contrário; ele acredita que a filha terá de aparecer em qualquer lugar por onde andou.

Da mesma forma, os trabalhadores rurais, em “*Farpões Baldios*”, trabalharam de sol a sol, e isso não impediu a resistência e revolta perante a opressão. Esta posição não exclui as suas crenças e pensamento simbólico, presentes nos ditos a que as mulheres recorrem, e que as crianças também tomam como seus. Uma herança telúrica, que reforça a forma de luta deste colectivo proletário do interior do país. Não seguindo uma lógica neorrealista ou aristotélica nas suas concepções clássicas e narrativas, Marta Mateus traça um caminho de luta; descobriu a sua resposta para a pergunta que Engels faz: “Admiramos a deliciosa variedade, a riqueza inesgotável da Natureza. Não exigimos que uma rosa tenha o perfume da violeta, mas o rico de tudo, o espírito, só está autorizado a existir numa única forma?”. (Engels 1971, 59) É de crenças e resistência que trata o filme. A linguagem e a natureza deste povo. O trabalho é o corpo das gentes do campo e do interior de um país esquecido. Engels falou sobre esta aparente contradição:

---

<sup>7</sup> “*Man exits one room, enters another—that’s movement-image editing. Man exits one room, shot of trees in the wind, shot of train passing—that’s time-image editing. Man exits one room, the screen lingers on the empty door. That’s time-image editing. Deleuze called this the “non-rational cut.” The non-rational cut breaks from sensorimotor logic*” (T. m.)

“Sou arrojado, mas a lei ordena que o meu estilo se revele modesto. Cinzento e mais cinzento é a única cor da liberdade autorizada. Cada gota de orvalho em que o sol se reflecte brilha com uma exibição de cores inesgotável, porém o sol do espírito pode irromper em inúmeros indivíduos e objectos, e apenas lhe é permitido produzir uma cor, uma *cor oficial*. (...) A essência do espírito é sempre a *própria verdade*, e em que tornamos a sua essência? *Modéstia*.” (Engels, Idem).

A redescoberta e investimento noutras formas de mostrar as realidades sociais do país, as múltiplas realidades presentes no imaginário e as histórias pessoais dos cineastas nacionais trazem outro entendimento à forma de trabalhar criativa e cinematograficamente narrativas, personagens, temáticas e conceitos; e por conseguinte, o tratamento do espaço e do tempo. Em última análise, como frisa David Hume:

“Nada é mais livre que a imaginação do homem e, se bem que não possa exceder o armazenamento original das ideias fornecidas pelos sentidos internos e externos, tem um poder ilimitado de combinar, misturar, separar e dividir essas ideias, em todas as variedades de ficção e de visão.” (Hume 1984, 51).

### **O novo realismo poético do cinema português**

Em “*Farpões Baldios*”, estamos longe do contexto citadino evocado em “*Alice*”.

Todavia, podemos encontrar uma relação entre o panorama social que retrata Marco Martins na sua primeira longa-metragem e o filme de Marta Mateus. ambos os realizadores concedem densidade e textura ao contexto dos seus intervenientes - como se movem e resistem, apesar das circunstâncias sociais. “*Alice*” possui uma linha narrativa, porém Mário é mais um dos anónimos que diariamente atravessa a malha urbana para trabalhar na capital, onde é actor numa peça de teatro<sup>8</sup>. Contar o drama de um só homem é a opção de Martins, tendo como referente um caso conhecido nacionalmente de um desaparecimento nunca resolvido. Entre essas massas proletárias, este rosto existe, age e resiste ao que pode ser um facto consumado para a maioria, de que a filha pode não aparecer<sup>9</sup>; Mário tem vive a sua tragédia como um anónimo, entre todos os que andam de comboio, metro e caminham nas ruas de Lisboa – também eles a viver as suas histórias dramáticas.

---

<sup>8</sup> E aqui temos duas questões: os pólos de cultura estão concentrados e especialmente são mais acessíveis a uma certa elite que vive na cidade, e de como as pessoas que vivem na periferia a eles só têm acesso se se deslocarem para fora da sua área de residência, ou fora de uma lógica- casa-trabalho.

<sup>9</sup> Ao contrário de Luísa, a mulher de Mário (Beatriz Batarda), que se entrega à tristeza e depressão, tentando mesmo cometer o suicídio.

Marco Martins centra o filme num homem para aprofundar o seu drama. Funde-o com os lugares, a massa de outros como ele – entre individualidade e anonimato existe o colectivo dos que se deslocam nesses movimentos pendulares. Funde realidade e ficção, referente social e argumento cinematográfico. Neste âmbito, “*Alice*”, dos três filmes mencionados, poderia ser considerado o mais “realista”, ou na fronteira entre o realismo e a redescoberta de um novo realismo (auto)biográfico, ensaístico e poético.

Como refere Baptista-Bastos em “*O Filme e o Realismo*”:

“não basta apresentar-se um bairro pobre, um lar operário, um mendigo de mão esticada para se auferir uma acção na realidade. Descrever uma cena não é participar: é observar; e observar resulta, apenas, numa interpretação pessoal e normalmente simplista dos acontecimentos que, pela sua importância, careciam de ser agrupados, subdivididos, e não nivelados por intermédio da sua participação aparente.” (Baptista-Bastos 1962, 25)

Os protagonistas de “*Farpões Baldios*” são um colectivo; pessoas de um lugar e universo laborais e culturais diferentes do de Mário. Porém, em ambos os filmes o olhar dos cineastas sobre aquilo que filmam, quem filmam e a forma como o fazem, afasta-se da mera observação simplista. Baptista-Bastos esboça a diferença entre observar e participar numa obra cinematográfica, ao nível da realização estilística e plástica da mesma e da sua recepção:

“perante um filme, o espectador não deve, somente, interessar-se pelo *bem filmado*, em termos demasiado vagos para justificar a sua validade; deve, sobretudo, preocupar-se *como está filmado*, o que sugere muito mais amplas implicações valorativas.” (Baptista-Bastos idem, 31)

O escritor concretiza o seu pensamento:

“Através de ‘*Las Hurdes*’ (‘*Terra sem Pão*’), de Luis Buñuel, subtraímos ilações que nos permitem uma análise segura sobre a participação e observação cinematográficas. Nestes filme, a faculdade de concretização, que é uma das particularidades do Cinema, adquire a mais significativa clareza: o pormenor expressivo é-nos fornecido através de uma ‘câmara’ que *intervém*, que pensa porque nos obriga a pensar, que se emociona porque nos coage à emoção, que verbera, acusa, denuncia. O homem que Buñuel nos narra não é o resultado de uma experimentação, mas uma determinante de um complexo económico-geográfico explicador, de certa maneira, da alma espanhola: não emigra de um país que lhe é hostil porque é ali a sua terra, não no sentido chauvinista do termo, mas na sua significação mais telúrica.” (Baptista-Bastos 1962, 32)

As palavras de Baptista-Bastos estão próximas da tese de “*Farpões Baldios*”. As pessoas que Marta Mateus filma possuem a poesia das palavras, palavras essas que dão expressão às suas *dores* emocionais e sociais. Trata-se da linguagem que começou antes da escrita, tradição de oralidade transmitida de geração em geração, em comunidade. No filme, a única explicação é serem ditas, ganhando corporalidade para aquelas pessoas, no sentido metafórico e físico.

O verbo que está no princípio, e que se faz carne. “*A caminhar no meio do pó não vão longe. Um rebanho de ovelhas*”, diz um dos homens do celeiro para dois miúdos. Sabemos que fala sobre o que eles são, sobre o que pode ainda terra dar, dentro de um mundo capitalista. E os miúdos que andam nos baldios nascem e vivem essa linguagem ancestral, de ditos: “*Com cinzas do lar será o mundo salvo*”, diz a menina que observa os homens a caminho da faina. Depois segue com outro rapaz. E, desses campos, passamos para o pormenor de umas mãos femininas sobre uma toalha de flores, escutamos a voz de uma mulher: “*Estes campos são um cemitério a perder de vista. Lá nasceram, lá ficaram os nossos mortos, as nossas sombras, as nossas flores.*”. Vemos então o seu rosto, reparamos nas rugas e no seu tom tisonado. “*A memória não se deve apagar como as ferramentas cravadas no sangue.*”, termina ela. Depois descasca batatas, sob o olhar curioso da menina que fugia com as ovelhas.

As mulheres e as raparigas (que já foram meninas também naqueles campos) chamam pelas crianças, à porta de casa, e pelos baldios. Também os seus rostos estão tisonados do sol sob o qual trabalham. Os miúdos fogem, pelos campos; escutamos os seus passos firmes, um caminhar que nos lembra outros que por ali caminham para o labor. De que fogem eles, de braço dado, um de frente e outro de costas para o caminho “*ensinando esse mesmo caminho ao diabo*”? Os miúdos sentam-se, uma mulher mais velha recorda a miséria de outros tempos: eram dez irmãos, nenhum sabia ler, o trabalho era de sol a sol, uma sardinha para dez, só o cheiro lhes chegava. Uma outra mulher, mais nova, escuta, enquanto corta paus secos; antes já nos contara que o patrão não os deixava parar nem para comer um tomate. “*Quem come até se fartar cedo vai jejuar*”. Estas mulheres lembram que os homens não morreram de amores, mas de uma luta, “*tão velha como as minhas rugas*”.

### **Introspecção, crença e carácter simbólico**

O realismo poético continua em “*Farpões Baldios*”. A mulher mais velha fala sobre a luta contra a exploração, dos campos a arder. Numa corrente de pensamento e oralidade, porque tudo se liga: as suas ladainhas e preces convocam santos, que podem curar o rapaz que está à

sua frente, conforme o mal seja da cabeça ou dos olhos. A oração a Santa Luzia que profere com a faca, que serve para *cortar* o mal olhado, e que a mulher cinge junto do rosto do miúdo. “*Eu te corto. Farpão.*”, professa ela. A faca está perto do rosto, mas não serve para lhe fazer mal, antes para o curar. As intenções de Marta Mateus parecem aproximar-se também das de Bunuel, em termos políticos<sup>10</sup>:

“o realizador interpretou uma narrativa imposta por um tema e, para tornar essa realidade crível e aceita sem relutância pelo espectador, escamoteou a sua natural condição de homem-político.” (Baptista-Bastos 1962, 33).

Contudo, aprofundam e focam uma certa “introspecção” - termo que aparece na nova organização estilista e narrativa que Schrader faz em torno do dispositivo cinematográfico.

“A introspecção foi sempre um objectivo da arte. O que os realizadores (e, como consequência, Deleuze) chegaram à conclusão foi que a introspecção criada pela imagem fotográfica é única. Não é como a introspecção evocada por uma escultura, ou pintura ou passagem de música; é o resultado de uma imagem em mudança. A introspecção cinemática pode ser moldada até uma maior extensão que a introspecção causada por uma única imagem, como uma tela de Rothko ou um jardim Zen. Pode variar. Pode mudar. O cineasta molda a introspecção através da duração. A duração é capaz de evocar as ‘memórias, fantasias e sonhos deleuzianos. A duração pode fazer recuar a vinda social de uma actividade. A duração pode invoca o Outro Sagrado.”<sup>11</sup> (Schrader 2018, 6)

Tudo em “*Farpões Baldios*” é realidade e tudo é ficção: o filme evoca crenças e o pensamento do imaginário colectivo; da mesma forma que, como frisa Baptista-Bastos,

“Ao historiar, sem uma busca gratuita de efeitos, o tipo de existência de um dado homem espanhol, Bunuel não o fez caligráfica e emotivamente, segundo os processos da escola naturalista, mas épica e conceptualmente, na melhor tradição da corrente realista.” (Idem, 34).

---

<sup>10</sup> Ainda que Luis Bunuel tenha recorrido estilisticamente à *voice-over* para dar testemunho realista e simultaneamente interventivo e pessoal sobre as imagens do seu filme.

<sup>11</sup> “*Introspection has always been a goal of art. What film-makers (and, as a consequence, Deleuze) came to realize was that introspection created by a moving photographic image is unique. It’s not like the introspection evoked by a sculpture or painting or passage of music; it is the by-product of a changing image. Cinematic introspection can be molded to a greater extent than introspection caused by a singular image, say, a Rothko canvas or Zen garden. It can vary. It can change. The film artist molds introspection via duration. Duration can evoke Deleuze’s “memories, fantasies and dreams.” Duration can peel back the social veneer of an activity. Duration can invoke the Wholly Other.*” (T. m.)

Forma, estilo e conteúdo imiscuem-se entre o real, a autobiografia e os referentes históricos e sociais. Aprofundemos através de David Hume:

“Onde consiste, pois, a diferença entre uma tal ficção e a crença? (...) Visto que a mente tem autoridade sobre as suas ideias, poderia voluntariamente anexar esta ideia particular a qualquer ficção e conseguir, por conseguinte, crer o que quer que lhe agrade, contrariamente ao que descobrimos pela experiência diária. Podemos na nossa imaginação juntar a cabeça de um homem ao corpo de um cavalo, mas não está nosso poder acreditar que um tal animal alguma vez tenha realmente existido.” (Hume 1984, 51-52)

Eis o carácter do simbólico e do ritual - no fundo da crença - em “*Farpões Baldios*”. Hume continua o seu raciocínio:

“Segue-se, pois, que a diferença entre *ficção* e *crença* reside em algum sentimento ou sensação que está anexa à última, não à primeira, e que não depende da vontade nem pode ser comandada a nosso bel-prazer. Deve ser excitada pela natureza, como todos os outros sentimentos, e deve surgir da situação particular em que a mente é colocada numa conjuntura particular. Sempre que um objecto é apresentado à memória ou aos sentidos, ele imediatamente, pela força do costume, leva a imaginação a conceber o objecto que habitualmente lhe está associado; esta concepção é aguardada com uma sensação ou sentimento, diferente dos devaneios vagos da fantasia. Nisto consiste toda a natureza da crença.” (Hume 1984, 52)

É neste território que se situa a linguagem das pessoas que intervêm em “*Farpões Baldios*”. E isto define a abordagem estilista de Marta Mateus. Ambos, linguagem de personagens e concepção cinematográfica, envolvem a realidade - que não escamoteia a opressão laboral, e respectiva resistência por parte dos trabalhadores. As crenças e rituais de um inconsciente colectivo, que podem estar próximos da fantasia, aprofundam os actos de resistência daquela realidade social, económica e laboral. Daqui sobressai a memória: aquilo que os *antigos* acreditavam e que pode ser ainda herdado, da mesma forma que se herda a resistência contra a opressão ou o isolamento em certas regiões do interior - no caso deste filme, o Alentejo.

Desta forma, a intensificação do real ou do que seria um certo “realismo” prende-se também com essa ordem da crença:

“admitamos que o sentimento de crença nada é a não ser uma concepção mais intensa e estável do que aquilo que concerne às meras ficções da imaginação, e que este *modo* de concepção promana de um conjunto habitual do objecto será difícil, com base nestas suposições, encontrar outras operações da mente a ela análogas e fazer remontar estes fenómenos a princípios ainda mais gerais.” (Idem, 53)

### **A suspensão das imagens-em-movimento em “Alice”: da crença e da fantasia**

“Alice” é, em parte, um filme herdeiro de um cinema narrativo, da imagem-em-movimento, de acordo com a concepção de Deleuze. Mário, tomando as rédeas, sozinho da procura da filha, encontra a sua forma de resistir à depressão e ao vazio do desaparecimento. Mário acredita que cumprindo escrupulosamente todos os dias a rotina que teve naquele dia, não vai “perder a mão” sobre os acontecimentos; no fundo, que a sua filha acabará por aparecer. É a intensificação deste sentimento interior obsessivo que o faz percorrer estradas e ruas, e estar à entrada das estações a distribuir panfletos com uma fotografia de Alice. Quanto mais tempo passa menor a esperança que Alice apareça, maior a apatia de Luísa, a mãe de Alice. A crença numa outra possibilidade move aquele pai: coloca câmaras de filmar em pontos estratégicos da cidade, pois Alice, em algum momento, passará por um daqueles lugares. Os factos e a probabilidade revelam outras coisas. O que move Mário aproxima-se do que escreveu Hume, quando fala da separação entre fantasia e crença.

“Mas, visto que é impossível que a faculdade da imaginação possa alguma vez, por si mesma, atingir a crença, é evidente que a crença não consiste na natureza ou ordem peculiar das ideias, mas na *maneira* da sua concepção e no seu *sentimento* para a mente. (...). E, na filosofia, não podemos ir mais longe do que aferir que a *crença* é algo sentido pela mente, que distingue as ideias do juízo das ficções da imaginação. Dá-lhes mais peso e influência; fá-las aparecer de maior importância; reforça-as na nossa mente e faz delas o princípio directivo das nossas acções.” (Hume 1984, 53)

A convicção move Mário ao ponto obsessivo de terminar o espectáculo no qual representa todas as noites, apanhar o comboio para o Cacém, e em casa catalogar e visionar as imagens das câmaras colocadas em “não-lugares” (Marc Augé) da cidade. No momento em que caem por terra as pistas que o levavam a uma criança, e retira todas as câmaras de vigilância, numa tarde, numa dessas ruas, cruza-se com uma menina com corte de cabelo à rapaz. Mário pára, hesita; vemos Mónica, a empregada da sapataria, a retirar o papel com a fotografia de Alice da montra; vemos depois que também a criança parece ter reconhecido

Mário no meio da multidão. Pressentimos, através da montagem alternada, que aquela era a sua filha; que talvez a sua crença de que a filha acabaria por passar por algum dos sítios onde passavam juntos fizesse sentido (por mais ilógico que tal pareça). “Por conseguinte”, conclui Hume, “um homem sábio ajusta a sua crença à evidência.” (Hume idem, 108). A criança desaparece entre os transeuntes. Mário afasta-se, imiscui-se nessa multidão anónima<sup>12</sup>: ao desistir de procurar e acreditar que encontraria a filha, a evidência torna-se descrença. E ambos são apenas mais um rosto sem rosto, anónimo, um para o outro. A imagem-movimento dissipa-se numa imagem tempo, introspectiva, quanto obsessiva foi a procura de Mário. Mas será que tudo termina como começou em “*Alice*”?

No desfecho de “*Farpões Baldios*”, vemos, em plano geral, o colectivo que acompanhámos, junto aos sobreiros: rostos de todas as idades, com os corpos firmes (alguns apoiados em enxadas, extensão dos seus braços) olham o espectador. Também em escala geral, vemos depois um silo<sup>13</sup>, perto do qual, ao entardecer, crianças, jovens e adultos entram num autocarro. Movimento pendular, do campo aos silos, que armazenam o fruto do trabalho dos que semeiam, colhem e armazenam com a força do seu trabalho. Aquilo que os dois trabalhadores, no início do filme tinham descrito.

A ficha técnica completa a ideia de comunidade. Sobre o negro, vão surgindo os nomes dos intervenientes, cada um diz o seu nome: de novo o colectivo e as suas identidades individuais. Vozes que têm rosto, nome próprio e particular, dentro do colectivo. “É evidente que as ideias de um homem não lhe pertencem em exclusividade: elas são o reflexo das ideias de um grupo de homens, numa comunidade – de um tipo específico de cultura.” (Hume 1984, 195).

### **A maturidade, e as perguntas do cinema contemporâneo português**

Os três filmes acima analisados trazem para o debate sobre o Cinema Português contemporâneo a discussão em torno do que poderia ser hoje, século XXI, um certo pendor do cinema nacional - entre o realismo, a autobiografia, o ensaio e os referentes histórico e social, construtores de uma identidade seja de classe, familiar, social, que atravessa passado e presente. Nas palavras de Schrader, este seria um cinema que, de certo modo pelas questões e desafios que coloca, atingiu uma certa maturidade:

---

<sup>12</sup> Mário perde-se no meio da multidão anónima que vem ou vai para o trabalho; um colectivo que, mesmo que não deixa de ser uma comunidade – ainda que sem nome.

<sup>13</sup> Muitos destes depósitos de cereais estão já abandonados ao longo do território e terras alentejanas.

“Uma outra maneira de colocar a questão: Deleuze sente que ‘o cinema maduro’ (pós-Segunda Guerra Mundial) já não estava preocupado em contar histórias aos nossos seres conscientes, mas agora também procura comunicar com o inconsciente e com os modos como o inconsciente processa memórias, fantasias e sonhos.”<sup>14</sup> (Schrader 2018, 5)

Na referida entrevista, Catarina Vasconcelos conta:

“Desde o início que soube que queria que o filme fosse feito com a minha família, só ainda não sabia em que moldes. (...) Há coisas que não são ditas, fazem parte do mistério das famílias, de um certo secretismo que existe e que também faz com que as famílias sejam estes organismos, às vezes, um bocadinho mágicos. Um realismo mágico. Então, o filme acabou por surgir um bocadinho com base nesta ideia. Havia coisas que sabiam, havia coisas que não sabiam, então podia inventá-las, peguei assim desta forma. Existiam corpos que eu queria muito que fizessem parte da minha família, enquanto existiam personagens que sabia que ia precisar de outros corpos, pessoas. Aliás, foi assim que conheci a Inês Campos, que faz de Teresa no filme, e o que é interessante, e o que eu senti, é que as pessoas que não eram da família já passavam a ser, não havia distinção. E isso também pode ser uma coisa extraordinária que o cinema nos traz, e o facto de eu ter trabalhado com uma equipa muito pequena também trouxe este tom mais familiar à forma como o filme foi feito.”<sup>15</sup> (Vasconcelos, 2020)

Falamos, portanto, de um cinema em que os autores reflectem sobre o contexto social e político em que inserem os protagonistas dos filmes, sejam eles: uma figura colectiva com vários rostos e vozes, (“Farpões Baldios”), uma figura feminina que congrega a voz colectiva de todas as mães e mulheres (“A Metamorfose dos Pássaros”); ou um homem, pai e actor, perdido na tragédia do desaparecimento da filha e o anonimato dos que com ele fazem todos os dias circulam entre os subúrbios e a capital (“Alice”). Se, em “Alice”, podemos falar de uma passagem entre ambos os modelos, suspense e introspecção, a linha de separação pode ser mais clara nos filmes de Vasconcelos e Mateus.

Como escreveu Schrader:

---

<sup>14</sup> “Another way to put it: Deleuze feels that “mature cinema” (post- WWII) was no longer primarily concerned with telling stories to our conscious selves but now also seeks to communicate with the unconscious and the ways in which the unconscious processes memories, fantasies, and dreams.” (T. m.)

<sup>15</sup> Entrevista dada por Catarina Vasconcelos ao site Gerador a 1 de Outubro de 2020. “Catarina Vasconcelos: “Não há fronteiras para a morte, e isso é capaz de nos unir”; gerador.eu; <https://gerador.eu/catarina-vasconcelos-nao-ha-fronteiras-para-a-morte-e-isso-e-capaz-de-nos-unir/>; acedido a 29.3.22

“(os cineastas) reconheceram que tal como a imagem-movimento podia ser manipulada para criar suspense, a imagem-tempo podia ser manipulada para criar introspecção. Podemos não só preencher os espaços em branco, como podemos criar novos espaços em branco”<sup>16</sup> (Schrader 2018, 6)

A maturidade que Schrader menciona está no tratamento estilístico e na abordagem temática. De cariz pessoal, tendo um referente social central ou focando-se no aprofundamento de uma personagem, estes filmes descobrem, no passado e história recente do país, uma outra maneira de encarar o dispositivo fílmico, enquanto objecto artístico polifónico, multifacetado ao nível plástico e narrativo - criando novas coordenadas para se reflectir sobre tempo e espaço. No final de “*Alice*” resta a dúvida. Há um fosso que se abre depois de todo um caminho percorrido por Mário. Quem foi Beatriz, avó de Catarina?; e o que nos quer dizer a realizadora com este filme, perguntamos no fim de “*A Metamorfose dos Passáros*”. Tal como nos questionámos sobre o colectivo de mulheres, homens e crianças que Marta Mateus filmou em “*Farpões Baldios*”: a que tempo(s) pertencem?

### **Para uma possível conclusão: O caso de “Quaresma”**

A interrogação é uma porta aberta para novos ventos, e o Cinema Português contemporâneo reflecte esse lado experimental, introspectivo e livre. Basta recordar “*Quaresma*” (2003), de José Álvaro Morais, para de novo sentirmos a transição entre contar/mostrar uma história, e o progressivo recurso a cenas elípticas com personagens misteriosas e evasivas, que abrem mais intervalos e questionamentos do que clarificam as suas acções e intenções – bem como os afluentes narrativos do filme.

Na segunda parte de “*Quaresma*”, vamos para a Dinamarca, para onde David, o protagonista, foi viver com a família nuclear. Atrás dele, foi também a mulher do primo, Ana. Luísa, mulher de David, sabe que não pode rivalizar com o desejo que Ana provoca nos homens. As cenas e os planos finais do filme intensificam mistério destas personagens e da sua história. Ana está num promontório, o vento inflama toda a cena, a água invade o lugar; Ana escreve num caderno, encolhida, alheia ao que está à sua volta (ela corre perigo, ou o seu tormento é apenas o interior?). José Guilherme, o marido, chega, abraça-a: “*Sabes que horas são?*”, pergunta ela. “*São quase nove*”, responde ele. “*São quase dez e ainda é de dia. No*

---

<sup>16</sup> “*realized that just as movement-image could be manipulated to create suspense, time-image could be manipulated to create introspection. We not only fill in the blanks, but we create new blanks.*” (T. m.)

*Inverno é o contrário*”, responde ela. Se pensamos que a visita do marido foi para a ir buscar e *salvar* da depressão (da fuga para um vazio que nunca deixa o seu mundo interior), nunca mais voltamos a vê-lo – fica por isso a interrogação se ele foi mesmo ter com ela, ou se ela ou David o imaginou. Pois, de seguida, no topo da enseada, fustigado pela ventania, está David: observa-os, observa apenas Ana, ou é tudo fruto do seu desejo?

O vento é central nestas sequências - correlato objectivo do que nunca deixa de fustigar pensamentos que estão aquém da nossa compreensão, sinais sobre o que se pode estar a passar entre aquelas personagens, da ordem do inconsciente. Vamos para dentro de casa: Luísa e Ana estão pela primeira vez juntas no quarto do casal; David ouve-as a conversar sobre espíritos, mas a conversa é fugidia e quase imperceptível. Luísa, interessada na conversa de Ana, pede a David uns momentos a sós com a cunhada. David afasta-se. Depois só o vemos entre os moinhos eólicos, fustigado pelo vento, indiferente, a caminhar; estamos numa estrada deserta, na planície, sob a luz que nunca acaba, mesmo nas horas nocturnas. Se o protagonista sempre nos escondeu as suas intenções e desejos (sobretudo em relação a Ana), mais o faz neste desfecho. A câmara de José Álvaro Morais afasta-se - como se ela mesma não conseguisse acompanhar esse mistério -, deixando David entregue à interioridade e solidão. Entregue à aridez da paisagem. Este velamento do filme e de David terminam depois do negro, na imagem da ficha técnica: vemos David vestido de branco, a andar de bicicleta, na qual traz, também vestida de branco, Filipa, a filha. Neste plano de movimento lento, acercamo-nos demoradamente do rosto de David (temos finalmente tempo para o observar). E sentimos, pela primeira vez, serenidade naquele homem. O que aumenta mais o mistério do protagonista e do seu percurso ao longo do filme.

Mesmo com este desfecho, não saímos apaziguados de “*Quaresma*”; não obtivemos chaves para abrir os mistérios da narrativa, aquilo que se passou entre aquelas pessoas, quem eram, o que pretendiam. A opacidade prossegue para lá do negro; surge depois na tela, em frente ao ecrã, quando David desaparece - se pensarmos que foram estas as últimas imagens que o realizador deixou ao Cinema Português (este foi o último filme de José Álvaro Morais).

É desta ordem a “introspecção” de que fala Schrader. Um mistério cria intervalos e suscita interrogações; deixa o espectador em suspensão com o que acabou de ver; a reflectir sobre aquele mundo, aquelas pessoas e imagens.

A descoberta de um estilo em cada um destes realizadores portugueses reforça a sua maturidade. E no colectivo, a maturidade da cinematografia nacional. Cada um destes autores, descobriu um acordo entre o seu mundo interior, as suas preocupações artísticas e pessoais, e os veículos/dispositivos para o transmitir cinematograficamente. É neste âmbito, que certos filmes, espaços, personagens, linhas de diálogo permanecem connosco – tocam num qualquer enigma. Inquietam e desassossegam. O que nos leva a concluir que a tendência do cinema português despertada com o Cinema Novo, em filmes como “*Mudar de Vida*” (Paulo Rocha, 1967) e “*Uma Abelha na Chuva*” (Fernando Lopes, 1972) – para mencionar apenas um dois deles- permanece nos cineastas contemporâneos. Estejamos perante uma ficção no sentido clássico do termo (como “Alice”, ou “*Quaresma*”), ou perante uma obra em que os géneros e tendências se imiscuem entre ensaio diarístico, documentário de pendor político e autobiográfico...

## **BIBLIOGRAFIA**

Baptista-Bastos. 1962. *O Filme e o Realismo*. Barcelos: Editora Arcádia.

Hume, David. 1984. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Lisboa: Edições 70.

Marx, Karl, et. al. 1971. *Sobre a Emancipação da Mulher*. Lisboa: Cadernos Maria da Fonte.

Schrader, Paul. 2018. *Transcendental Style in Cinema*. California: University of California Press.