

VIAGEM AO CINEMA ATRAVÉS DO SEU VESTUÁRIO

PERCURSOS DE ANÁLISE EM FILMES PORTUGUESES DE ETNOFIÇÃO

CATERINA CUCINOTTA



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

VIAGEM AO CINEMA ATRAVÉS DO SEU VESTUÁRIO

PERCURSOS DE ANÁLISE EM FILMES PORTUGUESES DE ETNOFIÇÃO

CATERINA CUCINOTTA



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Viagem ao Cinema através do seu Vestuário.
 Percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção

Autora

Caterina Cucinotta

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-433-1 (papel)

978-989-654-435-5 (pdf)

978-989-654-434-8 (epub)

Depósito Legal

438673/18

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2018

© 2018, Caterina Cucinotta.

© 2018, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Prefácio - A matéria de que são feitos os filmes: do corpo vestido ao corpo revestido	11
Introdução	15
PARTE I - OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E A METODOLOGIA	23
Capítulo I - Temáticas e Problemáticas do Estudo	25
1. Formulação do problema	25
2. Objetivos do estudo	29
3. Definição da terminologia	33
Capítulo II - Estrutura Conceptual da <i>Fashion Theory</i>	39
1. Introdução à <i>Fashion Theory</i>	39
2. Georg Simmel e o binómio social e individual	41
3. O Estruturalismo e a roupa como signo	47
4. Nikolaj Trubetzkoy e Edward Sapir: a lição de Simmel	51
5. Pëtr Bogatyrev e a função do traje	52
6. Roland Barthes	59
7. Patrizia Calefato e o "corpo revestido" no cinema	68
8. Estudos em Portugal	76
9. Conclusões	79
Capítulo III - Definição do Objeto	81
1. Introdução à etnoficção	81
2. A verdade como imitação da realidade	85
3. A verdade da etnoficção	87
4. Definições do mesmo conceito	90
5. Jean Rouch	97
6. Etnoficção na sua variante portuguesa	103
7. Conclusões	110

Capítulo IV - Metodologia Usada	113
1. Introdução aos três níveis de análise	113
2. Nível extracinematográfico	115
3. Nível cinematográfico	121
4. Nível fílmico	124
5. Conclusões	127
PARTE II - A ANÁLISE DOS FILMES	129
Capítulo V - <i>A Trilogia do Mar</i> , de Leitão de Barros	131
1. Introdução à análise dos filmes	131
2. <i>Nazaré, Praia de Pescadores</i>	134
3. <i>Maria do Mar</i>	143
4. <i>Ala Arriba!</i>	157
5. Conclusões	176
Capítulo VI - <i>A Trilogia de Trás-os-Montes</i> , de António Reis e Margarida Cordeiro	179
1. Introdução à análise dos filmes	179
2. <i>Trás-os-Montes: a infância e o movimento</i>	181
3. <i>Ana</i>	201
4. <i>Rosa de Areia</i>	219
5. Conclusões	228
Capítulo VII - <i>A Trilogia das Fontainhas</i> , de Pedro Costa	229
1. Introdução à análise dos filmes	229
2. <i>Ossos</i>	231
3. <i>No Quarto da Vanda</i>	241
4. <i>Juventude em Marcha</i>	248
5. Conclusões	259
As Conclusões	261
1. Do corpo revestido na Etnoficção	261
2. Do Cinema Indisciplinar e da Sartorial Philosophy	266
Referências Bibliográficas	273

à minha Cecília

A MATÉRIA DE QUE SÃO FEITOS OS FILMES: DO CORPO VESTIDO AO CORPO REVESTIDO

António Reis é central neste trabalho de Caterina Cucinotta. É central porque faz a ponte temporal entre Leitão de Barros e Pedro Costa, mas principalmente porque o seu conceito fundamental de *Estética dos Materiais* serve aqui de auxiliar a uma releitura que, sob um certo ponto de vista, Caterina Cucinotta faz dos filmes que compõem as três trilogias abordadas. Por outro lado, sendo excêntrico à história do cinema, António Reis é, paradoxalmente, (como Pedro Costa à sua maneira e mesmo como Leitão de Barros) também central no cinema português.

Com o conceito de *estética dos materiais*, António Reis aborda tanto as texturas, os objectos, a luz, os gestos — ou seja, a matéria filmada — como também, e principalmente, as *formas plásticas* cinematográficas, vistas então como que esvaziadas da sua significação. Deste ponto de vista as formas não transmitem ideias, mas *elas são as próprias ideias*.

As formas plásticas cinematográficas devem, para Reis, ser abordadas *em si* (quase abstractamente) tanto do ponto de vista espacial — as relações plásticas internas a cada plano em termos de luz, cor, composição etc., — como do ponto de vista temporal, determinando assim o modo como as formas plásticas se transformam ao longo do plano e, acima de tudo, o modo como a justaposição dos planos — a montagem — modifica a percepção das formas não apenas de cada plano como da totalidade do filme. Por isso é que António Reis dá tanta importância ao *raccord*. Porque o que é importante para Reis — e

é principalmente daí que nasce o sentido do filme — são as relações. As relações no tempo e no espaço entre as formas plásticas cinematográficas, visuais e sonoras. O *raccord*, para Reis, não é, nunca pode ser uma simples colagem de planos, mas é obrigatoriamente uma invenção e uma descoberta *de relações* dos materiais cinematográficos, relações essas que criam novas formas e novos sentidos. Para Reis o sentido é, portanto, revelado pelo modo como está organizada a *matéria* cinematográfica.

O que interessa aqui ao estudioso do fenómeno cinematográfico é, então, determinar porquê e de que modo cada filme ou pedaço de filme é feito. Descobrir sentidos. Portanto determinar, descrever e analisar a matéria do filme. Matéria essa na qual se inclui, evidentemente, o vestuário posto em imagem no corpo vestido.

Não há muitos estudos sobre cinema português que incidam propriamente sobre a matéria dos filmes. Sobre a luz, as cores, os decóres ou o guarda-roupa, sobre as vozes, os corpos, os objectos, a música, ou o gesto – numa palavra, sobre aspectos da matéria visual e sonora de que os filmes são feitos. O estudo que temos entre mãos é, por isso, uma excepção. Uma excepção pioneira sobre o vestuário no cinema.

Por outro lado, é acto de coragem abarcar, num estudo sobre uma parte da matéria do cinema – neste caso o guarda-roupa –, um trio de cineastas da qualidade daqueles que são aqui abordados. Pedro Costa, António Reis/Margarida Cordeiro e Leitão de Barros são decisivos, cada um à sua maneira, no cinema português. Cada um deles é decisivo na história do cinema português, porque todos fizeram algo de novo com as formas cinematográficas, com a matéria cinematográfica.

Parte dessa novidade comum aos três, consiste num quebrar de fronteiras entre géneros cinematográficos. Assim, Cucinotta faz uma interessante apropriação do conceito de *etnoficção*, o que lhe permite ultrapassar a distinção entre documentário e ficção, pois é verdade que relativamente aos filmes abordados, a oposição ficção/documentário não é operacional. O conceito de *etnoficção*, que vem de Jean Rouch, consegue superar a falsa

dicotomia (são os filmes abordados que comprovam esta falsidade) entre documentário e ficção, mas mantém, por outro lado, sempre presente, que a abordagem deste trabalho parte das comunidades (do mar, transmontana ou das Fontainhas) de entre as quais se vão destacar figuras ou personagens. O conceito de etnoficção operacionaliza o pensamento sobre estes filmes específicos, ao mesmo tempo que permite, deste modo, a Cucinotta, juntar na sua análise filmes tão distintos como o *Ala Arriba!*, *Trás-os-Montes* e *Ossos*.

Para mim, que sou antiquado e utilizo o vocabulário dos técnicos de cinema, Caterina Cucinotta faz um trabalho teórico sobre o *guarda-roupa*. Mas afinal não se trata propriamente de guarda-roupa, este será antes um estudo sobre *vestuário de cinema*, como lhe chama Cucinotta, porque este trabalho se pretende inscrever no estudo sistemático do vestuário, enquadrado na “Fashion Theory”. Esta teoria constrói um sistema que estuda o corpo revestido – portador de sentidos, por oposição ao mero corpo vestido no qual o vestuário serve as funções básicas de protecção. Remeto a elucidação desta oposição para o interior deste estudo, assim como a elucidação, tão útil e esclarecedora, da diferença entre o *traje* e a *moda*, que vem, curiosamente, de um artigo de Georg Simmel do ano da primeira sessão de cinema. Mas talvez não nos espante esta contemporaneidade, este sincronismo, dado que a moda e o cinema são ambas manifestações eloquentes da modernidade, como mostra Giuliana Bruno em trabalhos recentes, propondo um novo campo interdisciplinar a que dá o nome de *Sartorial Philosophy* que aborda justamente, como realça Cucinotta na sua conclusão, o binómio *Moda/Cinema*.

Pedro Caldas, 10-01-2017

Introdução

Quando comecei a pensar em escrever uma tese de doutoramento sobre Figurino no Cinema Português, a ideia primordial era a de criar uma história desta profissão e forma artística através dos próprios filmes. Porém, ao longo do estudo de doutoramento, esta ideia não conseguiu ganhar uma forma apropriada, tornava-se árduo conseguir pôr por escrito tudo o que se relacionava com o figurino no Cinema e, como muitas vezes acontece em projetos de investigação, a ideia quase naturalmente mudou.

A minha tese de doutoramento transformou-se portanto numa teorização do vestuário em alguns filmes portugueses de etnoficção: a análise das imagens em movimento na sua relação com os corpos e os seus revestimentos exteriores. O que é geralmente chamado “vestuário de cinema” possui um sistema de significados que se cruza com a vontade do realizador, a gestualidade do ator e o ambiente que se encontra dentro do enquadramento.

Não pretendendo a realização de uma abordagem histórica de todos os conceitos de moda e traje, considerarei que é de todo pertinente elencar, em traços gerais, os acontecimentos que desencadearam a criação da Fashion theory e sua representação, para melhor compreensão da sua atuação no sistema cinema.

Neste sentido, a abordagem da Fashion Theory é fundamental para a interseção dos dois sistemas de significados, cinema e moda, e através da sua contextualização será menos complexo olhar para o vestuário como componente dramática importante e imponente dentro da obra cinematográfica a analisar.

Esta recém-formada teoria não se encontra marcada por um estruturalismo ou indicição prévia, embora não seja, de todo, a primeira vez que se constitui uma forma de significação vestimentária consciente.

Em particular dentro do cruzamento de vestuário e cinema, quero aqui analisar um gênero cinematográfico híbrido como a etnoficção, entre documentário e narração ficcional, que guarda dentro de si e dos seus *frames*, corpos que revelam significados através dos seus revestimentos. O ponto crucial da investigação é que uma das ferramentas à disposição para melhor compreender um filme de etnoficção é, entre outros fatores, o uso do vestuário. Não o traje em si mas o uso específico que deste é feito.

De acordo com Bogatyrev, por exemplo, descobriremos que a função do traje popular é muito mais importante do que o próprio traje, ou seja, o estudo cultural e social do traje está um passo à frente em relação ao estudo têxtil e de moda, sem evitar de todo que os dois assuntos se cruzem entre eles.

Para a demonstração disto, decidi que a análise de Trilogias, mais do que um grupo de filmes de um determinado período histórico, podia ser um bom método pelo menos por duas razões: de um ponto de vista histórico e de um ponto de vista estilístico. Pontos estes que serão desenvolvidos ao longo do terceiro capítulo.

Ainda, através da análise de três trilogias do Cinema Português, vou tentar reconstruir uma identidade visual das comunidades que este gênero de cinema fixou no ecrã: a comunidade dos pescadores, a trasmontana e a comunidade das Fontainhas.

Introduzindo a teorização do gênero da etnoficção, uma referência fundamental é Jean Rouch e os textos que sobre ele e sobre a sua obra foram publicados. Desde o deslize entre documentário e ficção, até ao uso da própria ficção como ferramenta para descobrir a realidade.

O género da etnoficção, se por um lado parece focar a sua atenção no traje como simples decoração do corpo, pois em princípio trata a comunidade no seu conjunto, por outro, deixa transparecer algum significado mais profundo através do uso que a própria câmara faz dos corpos que formam a tal comunidade.

Neste sentido, o conceito de *corpo revestido* que vem da Fashion Theory resulta ser um auxílio fundamental para tentar examinar este novo ponto de vista que contempla o revestimento do corpo como a soma de significados prévios dentro do enredo fílmico.

A metodologia sugerida por Patrizia Calefato divide a análise de cenas selecionadas em três fases ou níveis: cinematográfico, extracinematográfico e fílmico. Ao introduzir cada sequência a analisar através das primeiras duas fases, a atenção quer focou-se principalmente no nível fílmico.

E será através desta análise de sequências previamente escolhidas com base na importância que a câmara dá ao corpo revestido, que tentaremos tirar as nossas conclusões, o nosso contributo para tentar reunir conceitos para uma ulterior e nova definição de vestuário filmado.

Desenvolvi o meu trabalho em oito capítulos: três deles são dedicados às referências teóricas; os fundamentos metodológicos ocupam mais um capítulo, sendo que os restantes três são reservados para a análise da amostra selecionada e o último consta das notas conclusivas.

Estes capítulos estão divididos em 3 partes: Parte I – Os fundamentos teóricos e a metodologia, capítulos 1, 2, 3 e 4; Parte II – A análise dos filmes, capítulos 5, 6 e 7; Parte III – As conclusões, capítulo 8.

O primeiro capítulo quer ser uma apresentação da questão do vazio teórico acerca do vestuário cinematográfico. Porém, não tratando-se de uma ausência total de bibliografia fiz uma tentativa de agrupamento dos autores que fornecem pontos de partida interessantes e, juntamente com estes, apresenta-se o objecto de estudo e uma breve descrição dos termos usados ao longo da pesquisa. Conceitos que vem da Fashion Theory serão aplicados

a 9 filmes divididos em três trilógicas que decidimos denominar de etnoficção, por causa do visível desequilíbrio neles entre documentário e ficção. Sendo o vestuário cinematográfico o nosso eixo principal de investigação, necessitamos de um esclarecimento em relação ao uso de alguns termos como traje e roupa, figurino e guarda-roupa, vestuário e vestimentas.

O segundo capítulo foca-se no percurso histórico da Fashion Theory sugerido por um artigo de Patrizia Calefato que dá o nascimento dos estudos sobre moda e traje com o aparecimento do texto de Georg Simmel de 1895 *Die Mode*. A partir do artigo, tentamos incrementar os estudos sobre cada autor citado por Calefato focando a nossa atenção sobre o binómio traje-moda, entre outros. Gradualmente, a partir de Saussure, Bogatyrev e Barthes, chegaremos finalmente aos estudos sobre o “corpo revestido” propostos por Calefato que põem ao centro das pesquisas o vestuário cinematográfico. A teoria exposta pela autora é de fundamental importância para esta investigação e voltará ao longo da tese como ponto de referência, seja da análise dos filmes (capítulos 5, 6 e 7), seja como ferramenta de metodologia (capítulo 4). Este capítulo fecha-se com algumas referências bibliográficas em âmbito nacional sobre o assunto da moda e do traje nas artes e no espetáculo.

O terceiro capítulo propõe uma análise dos conceitos de documentário e ficção a partir da ideia de etnoficção que Jean Rouch desenvolveu ao longo do seu trabalho. Começamos por aceitar esta denominação como proveniente do âmbito da disciplina de Antropologia Visual onde o termo sempre foi adoperado com uma função metodológica pelos antropólogos. Porém, no nosso caso, a etnoficção acaba por adoptar uma conotação diferente, mais ligada a um conceito de género cinematográfico entre documentário e ficção, por estar ligada a filmes onde conceitos como o de comunidade fechada, de etnia e de coletividade em geral remandam logo a alguma forma cinematográfica peculiar, entre público e privado. A partir dos antigos filósofos gregos, em particular Platão, Aristóteles, Sócrates e Filostrato, são brevemente apresentados o conceito de verosimilhança, de mimeses e de imaginação na obra de arte como base para qualquer outra investigação sobre ficção e documentário.

A seguir expomos uma necessária divisão entre os elementos que fazem parte da ficção dos que pertencem ao documentário, de acordo com Fernão Pessoa Ramos, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Johannes Sjöberg, naturalmente Bill Nichols e em âmbito nacional, Manuela Penafria. Todos estes autores contemporâneos nos levam rapidamente ao trabalho prático que o Jean Rouch e a sua equipa desenvolveram a partir do uso da ficção como dispositivo para o conhecimento de uma comunidade. Vice-versa, notamos como no cinema português também o documentário pode ser um dispositivo para que o espetador se aproxime a comunidade filmada. Através de um esboço de percurso histórico concluímos este capítulo com a introdução do conceito de etnoficção no cinema português, citando, além dos 4 realizadores por nos analisados, também Manuel De Oliveira, João César Monteiro e António Campos.

Com o quarto capítulo fechamos a parte teórica e metodológica do livro propondo, para a análise dos filmes, três níveis diferentes de olhares sobre o vestuário cinematográfico relatando ao pormenor a função que a roupa tem em cada um dos níveis. A metodologia de análise baseada em níveis foi concebida pelas autoras Calefato e Giannone que assim os dividiram em nível cinematográfico, nível extracinematográfico e nível fílmico. De acordo com os nossos objetivos achamos o último nível mais especificamente próximo das nossas investigações, por isso é o nível que iremos analisar ao longo dos três capítulos seguintes. O uso da metodologia por níveis resulta ser uma útil ferramenta na análise de filmes no momento em que faz sobressair o significado adquirido pelo vestuário através do uso que a câmara faz deste.

O quinto capítulo trata especificamente o primeiro grupo de filmes por mim denominado como *Trilogia do Mar*, com a realização de Leitão de Barros que compreende *Nazaré, praia de pescadores, Maria do Mar e Ala arriba!*. Depois de uma breve introdução, os filmes serão apresentados singularmente através da escolha de sequências onde o vestuário ganha uma particular força, através da sua presença nos gestos dos atores como também através da sua ausência em específicas partes narrativas com um conotativo dramático elevado.

No sexto capítulo continuamos a nossa análise fílmica apresentando a segunda trilogia chamada *Trilogia de Trás-os-Montes*, realizada em conjunto por António Reis e Margarida Cordeiro, que consta de *Trás-os-Montes*, *Ana e Rosa de areia*. A partir do segundo filme, a particular forma narrativa fez com que alterássemos o objeto de estudo, mudando o eixo da análise das sequências narrativas até a divisão do filme por personagens principais.

O sétimo capítulo conclui a nossa análise com a *Trilogia das Fontainhas* de Pedro Costa, onde se apresentam *Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* como um conjunto de filmes onde a comunidade periférica das Fontainhas é um pretexto, como também a forma documental é um dispositivo, para pôr em primeiro plano questões interessantes e urgentes que acabam por mudar um pouco o conceito de vestuário até aí apresentado.

Com esta trilogia notamos como o vestuário já não é um elemento entre outros a completar o quadro mas faz parte de uma construção de obra de arte que tende a um rigor e a uma homogeneidade diferente.

No capítulo oito, o das conclusões, os resultados destas três trilogias analisadas são apresentados, na tentativa deste elenco em não resultar como uma redundância. Cada trilogia trouxe conceitos novos a partir de conceitualizações já muito exploradas. A novidade quer ser este particular ponto de vista a partir do vestuário, que caminha paralelo à história principal mas que quer ser mais uma chave de leitura para agrupamentos novos de filmes já conhecidos. Para deixar em aberto todas as possibilidades o capítulo conclui-se com duas referências recentíssimas que vão exatamente na mesma direção desta investigação: Carolin Overhoff Ferreira e o seu conceito de *Cinema indisciplinar* que tenta fechar muitas das dúvidas acerca do debate ficção/documentário, verdade/verosimilhança, e Giuliana Bruno e o seu conceito de *Sartorial Philosophy* que vai além da Fashion Theory, passando pelo conceito do *corpo revestido* e chegando a umas conclusões interessantes.

Para acabar, conforme sugerido por uma perspectiva que visa pôr as bases para futuras investigações sobre o assunto, este livro não evita de todo as convicções pessoais da autora.

Tendo em conta o meu percurso académico, de trabalho e pessoal, o texto resulta das minhas perspetivas sobre as obras dos autores citados e debatidos. Pela mesma motivação, obedecendo a mesma coerência, as análises efetuadas a partir das sequências fílmicas estão ligadas ao repertório cultural e histórico da mesma. Justamente por isso, não se pretende aqui apresentar uma verdade, apesar de usar muitas vezes este termo em contextos diferentes, mas apenas pontuar observações sobre filmes estudados sob um determinado ponto de vista.

Fica a convicção de que mais estudos podem ter começo depois deste primeiro, que mais professores, investigadores e estudantes devem esforçar-se e começar a olhar para o vestuário de um filme, como uma ferramenta útil para a compreensão do mesmo. Um filme também é construído pelos corpos revestidos que surgem nele, revestimentos que têm concordâncias com o resto do enquadramento, que enfatizam as dobras da realidade através de gestos mas também com curvas, através de cores mas também com sombras.

Caterina Cucinotta, 11/01/2018

Parte I

Os Fundamentos Teóricos e a Metodologia

1. Formulação do problema

No início do terceiro capítulo do livro *Changing Places: Costume and Identity* da investigadora inglesa Pam Cook, a autora escreve:

O design de vestuário é uma das áreas menos investigadas da história do cinema. Há uma vasta gama de literatura acerca do vestuário teatral e, desde os anos 70, existe um interesse crescente em moda no círculo dos historiadores de Cultura; mas, na sua maioria, os Estudos Fílmicos passaram ao lado desta tendência. (...) a falta de interesse no vestuário passa a ser particularmente significativa se consideramos o quão importante a roupa é para a narrativa, na criação de personagens, no fortalecimento do enredo, na sugestão de ambientes, etc.¹ (Cook, 1996: 41).

Este texto foi publicado originalmente em 1996 e, até à data, ocorreram pouquíssimas alterações em relação ao assunto. Porém, hoje em dia, se algo mudou é apenas porque provavelmente se começou a considerar o vestuário cinematográfico como um elemento importante para a compreensão de uma obra cinematográfica. No entanto, passado todos estes anos, aquele que é o ponto de partida desta investigação, tal como referido por Cook, permanece inalterado.

1. Costume design is one of the most under-researched areas of cinema history. A vast amount of literature exists on theatrical costume and, since the '70s, there has been a burgeoning of interest in fashion among cultural historians; to all this, film studies has, for the most part, remained impervious. (...) the lack of interest in costume becomes particularly remarkable when one considers how important clothes are to narrative, in establishing character, in reinforcing plot, in suggesting mood and so forth.

Além da sua função geral na compreensão visual das imagens em movimento, o vestuário ajuda na construção de percursos paralelos ao enredo central. Fornece informações sobre personagens e sobre o contexto histórico e social em que estas atuam. Comunica verosimilitude e é capaz de estabelecer uma espécie de pacto entre o filme e o espectador, que acredita que o que está a ver no ecrã são factos verídicos. Logo, um dos primeiros problemas é o facto de o vestuário cinematográfico nunca ter usufruído de uma análise detalhada e paralela dentro dos próprios estudos fílmicos. Se, por um lado, é um assunto bastante debatido nos colóquios de moda ou de cultura visual em geral, por outro, e enveredando pela questão principal desta tese, o objetivo futuro será o de ir à procura de novas definições e conceitos que possam dar um passo em frente na introdução do vestuário cinematográfico como ferramenta útil e indispensável para a compreensão de uma obra fílmica.

De acordo com a pesquisa efetuada, os primeiros estudos sobre vestuário cinematográfico acessíveis online e em bibliotecas especializadas remontam à primeira metade do século passado e representam um discreto ponto de partida no percurso a efetuar pelo universo fílmico da roupa. Se em França e Itália, a partir dos anos quarenta, foram muitos os figurinistas que escreveram breves textos ou ensaios sobre o seu próprio trabalho (Annenkov, 1955; Sensani e Autant Lara², 1950) e a mesma coisa aconteceu com figurinistas de Hollywood (Adrian, 1939³; Banton, 1935⁴), para um trabalho cuidado e pormenorizado que se afastasse um pouco da perspetiva da moda para se introduzir no mundo efetivo do cinema, teve de esperar-se até 1950, ano em que Mário Verdone, professor de Filmologia em Roma, editou o livro *Scena e Costume nel Cinema*⁵. O texto aprofunda alguns aspetos históricos, mas também culturais, da cenografia e do vestuário cinematográficos, tendo como ponto de partida o cinema e não a moda, no caso do vestuário, e o

2. Textos incluídos em Verdone M., 1950.

3. Textos incluídos em Watts S., 1939.

4. Banton T., "Fashions for the Stars", in *Motion Picture Studio Insider*, May 1935, citado em <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Ba-Bo/Banton-Travis.html>.

5. Texto consultado na sua edição de 1986.

cinema e não a arquitetura, no caso da cenografia. Esta aparenta ser uma obra mais completa do que as anteriores, pois tenta colocar de parte as puras curiosidades “do fabuloso mundo do cinema, feito de glamour e divas, para se concentrar na elaboração de um esboço de pesquisa do elemento fílmico no próprio vestuário.”

A questão não é vestir as pessoas com o que lhes fica melhor, mas sim vestir as imagens, criar alguém, participar na elaboração de um fantasma. Assim, surgem necessidades que quase nada têm a ver – pelo menos diretamente – com a moda, com os grandes criadores, a mania de Paris, a história da arte, o folclore, o artesanato⁶. (Verdone, 1986: 40).

O conceito de *vestir as imagens*, proposto por Verdone, é de particular interesse e, peculiarmente, possui uma estreita ligação com o conceito inovador de *surface materiality in film* de Giuliana Bruno (2014), que será citado no último capítulo desta tese.

O fio condutor desta investigação centra-se no uso que o cinema faz do vestuário enquanto veículo para traçar eixos paralelos à narração principal. Ou seja, a importância menor que os estudos fílmicos deram ao vestuário torna-se o ponto de partida deste estudo. Propõe-se, assim, como problemática principal, uma tentativa de aplicar uma teoria, originária dos estudos sobre moda e traje, que tem o nome de *Fashion Theory*, a um género cinematográfico.

Uma primeira formulação do problema irá, portanto, delinear a importância do uso da câmara enquanto olho que concentra a sua atenção (e consequentemente a do espectador) em pormenores que, noutros meios, por exemplo no teatro, não podem ser destacados. “Graças à câmara, que pode captar qualquer nuance e detalhe de uma harmonia figurativa e dramática, impõe-se a superioridade figurativa do cinema em relação ao teatro”⁷ (Verdone,

6. Non si tratta di vestire le persone con cio che meglio si addice loro, bensì di vestire le immagini, di creare qualcuno, di partecipare all'elaborazione di un fantasma. Allora sorgono necessità che non hanno quasi nulla a che vedere – direttamente almeno – con la moda, con i grandi creatori, la mania di Parigi, la storia dell'arte, il folklore e l'artigianato.

7. Grazie alla camera cinematografica, che puo cogliere qualsiasi sfumatura e dettaglio di una armonia figurativa e drammatica, la superiorità figurativa del cinema sul teatro si impone.

1986: 20). De certo modo, quanto mais relevante for a função da câmara na obra fílmica, tanto mais a sua atenção se irá focar em pormenores que, à primeira vista, poderão parecer decorativos ou casuais, mas que, segundo a aplicação da *Fashion Theory*, serão tudo menos isso.

Uma outra questão que se irá evidenciar com muita naturalidade é como encontrar, dentro de uma obra fílmica complexa, como uma trilogia, os sinais que marcam o interesse do vestuário enquanto elemento dramático de comunicação dentro de um filme. É fulcral fazer ainda uma distinção entre cinema de ficção e cinema documental, pois, as imagens que contêm os corpos dos atores/intervenientes comunicam informações distintas a nível de vestuário, sendo que a maior parte da informação bibliográfica disponível é quase exclusivamente vocacionada para a compreensão de um vestuário concebido propositadamente para uma obra fílmica de ficção.

Os grandes nomes do cinema, em termos de vestuário, são figurinistas associados a grandes realizadores, ou então a atrizes ou atores de renome: entre outros, Adrian e Annenkov, figurinistas de Hollywood; Piero Tosi, desde sempre relacionado com Luchino Visconti; Danilo Donati, que trabalhou com Pasolini; chegando aos dias de hoje com Milena Canonero, que esteve ligada à carreira de Stanley Kubrik; ou ainda Sandy Powell, figurinista americana especializada em filmes de época. A partir do capítulo 4, este tipo de análise ligada aos figurinistas e ao seu trabalho será considerada de nível cinematográfico.

Tudo aponta para um estudo sistemático da moda no cinema como uma espécie de arte dentro da arte, como um *saber fazer* que tenta não perder a própria identidade dentro do cinema. Existem vários estudos, de carácter pouco cinematográfico, sobre esta intensa relação, mas, mais uma vez, o ponto de partida não pode ser apenas este. Considerando a questão do vestuário cinematográfico não só como um discurso sobre a arte, mas também como um discurso sobre uma linguagem diferente, invoca-se a divisão entre documentário e ficção, que delimita também a mensagem comunicada por dois tipos de vestuário. Se, por um lado, no cinema de ficção, existe a

tendência de cativar a atenção dos espectadores com grandes nomes de atores, mas também de figurinistas, por outro lado, com o cinema documental, estes dois elementos dão lugar a outros componentes, como a imagem, os movimentos de câmara e o próprio enquadramento.

Para além de bibliografias especializadas sobre como se constrói uma peça de roupa para cinema ou sobre as várias fases de pré-produção, produção e pós-produção que já existem, serão introduzidas questões que têm a ver com as informações e códigos que as imagens em movimento transmitem para o espectador.

Para uma conclusão preliminar, pode afirmar-se que o problema principal, até agora, retomando assim a afirmação de Cook (1996), foi ter-se compartimentalizado os estudos de moda e os estudos de vestuário cinematográfico, tentando só esporadicamente um cruzamento entre eles.

2. Objetivos do estudo

Nos parágrafos sobre a formulação do problema apresenta-se a primeira questão: o vestuário cinematográfico nunca foi tratado como matéria útil para os estudos fílmicos, ou melhor, nunca os estudos que a este se dedicaram ganharam importância ao ponto de se definirem/autonomizarem como matéria independente de estudo. De facto, no decurso desta investigação, descobriram-se algumas exceções. Se, por um lado, os estudos fílmicos não avançaram com novos conceitos em relação ao vestuário como forma de comunicação dentro da obra fílmica, por outro, é sobretudo no âmbito dos estudos linguísticos e semióticos que a matéria se desenvolveu e o discurso ganhou algum peso.

Se o objectivo desta tese seria dar a conhecer estes estudos, que podem ser definidos quase como um esboço preliminar para um discurso sobre vestuário cinematográfico, por outro lado, um objetivo mais específico será aplicá-los a um género cinematográfico que tenha em conta a *Fashion Theory* como estudo de base e alguns conceitos da *Film Theory* como possível desenvolvimento de análise. Ao optar por este caminho, tenciona alcançar-se uma

metodologia que implemente dissertações análogas e que também sirva como ponto de partida para outros investigadores da imagem em movimento que estejam interessados no corpo, no seu revestimento e nas implicações deste, dentro do enquadramento no plano de um filme. Por exemplo, a diferença entre linguagem cinematográfica e linguagem teatral, que Verdone (1986) muito sinteticamente comentava no uso do detalhe, representa outro interessante ponto de partida, pois daí resulta a fragmentação do corpo. Feita através do detalhe, a fragmentação impõe-se como um dos principais meios com que a câmara consegue destacar uma parte específica do corpo.

A superioridade figurativa do cinema em relação ao teatro impõe-se através da câmara, que pode escolher qualquer nuance e detalhe de uma harmonia figurativa e dramática, graças também às suas infinitas possibilidades de usar a iluminação, que pode, de acordo com cada caso, modelar o vestuário e os seus complementos. Antes utilizado com alguma confusão e casualidade, o vestuário cinematográfico transformou-se até possuir uma riqueza plástica nova, modulada pelo movimento e pela fotografia, para além da luz.⁸ (R. Fabbri, 2006: 112).

Inversamente, o uso da panorâmica remete para uma função do corpo como fazendo parte de uma coletividade de outros corpos ou, então, uma coletividade cénica composta pela natureza, ou ainda, por exemplo, por elementos da cidade.

Em todo o caso, a função da câmara sobre o corpo, ou em relação a este, é um dos elementos-chave para a compreensão geral do assunto e para a introdução da *Fashion Theory* na obra fílmica. Só através de um uso correto da linguagem fílmica poderá a *Fashion Theory* insinuar-se dentro das sequências filmadas e encontrar novos elementos e conceitos relevantes.

8. "La superiorità figurativa del cinema sul teatro si impone per mezzo della camera cinematografica, che può cogliere qualsiasi sfumatura e dettaglio di un'armonia figurativa e drammatica, grazie anche alle sue infinite possibilità di avvalersi dell'illuminazione, che può a seconda dei casi modellare il costume e i suoi complementi. Utilizzato dapprima nella confusione ed a caso, il costume del cinema è stato a poco a poco trasformato fino a possedere una ricchezza plastica nuova, modulata oltre che dalla luce, anche dal movimento e dalla fotografia."

Portanto, sendo o principal objetivo deste estudo a introdução de conceitos de moda e traje no âmbito de alguns filmes, a opção foi escolher apenas um género cinematográfico e, dentro deste, apenas alguns filmes que poderão servir de exemplo. O género cinematográfico escolhido é a *etnoficção* portuguesa e, dentro desta, foi selecionado um conjunto de três trilogias de três realizadores diferentes⁹.

A primeira trilogia é a *Trilogia do Mar*, de Leitão de Barros, que compreende:

Nazaré, Praia de Pescadores e Porto de Turismo (1927),
Maria do Mar (1929)
e *Ala arriba!* (1942).

A segunda é a *Trilogia de Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, que compreende:

Trás-os-Montes (1976),
Ana (1982)
e *Rosa de Areia* (1989).

A terceira e última é a *Trilogia das Fontainhas*, de Pedro Costa, e compreende:

Ossos (1997),
No Quarto da Vanda (2000)
e *Juventude em Marcha* (2006).

Tratando-se de uma amostra de conveniência que não representa, nem uma realidade em geral, nem a generalidade do uso do vestuário no cinema, o objetivo de escolher apenas alguns filmes do mesmo género cinematográfico, ou que neste se inspiram, revela-se eficaz para conseguir chegar a algumas conclusões gerais.

Em primeiro lugar, a análise de um só género pode fazer sobressair o conceito de vestuário cinematográfico como elemento dramático na construção do enredo fílmico. Em segundo lugar, partindo do pressuposto que nesta pro-

9. Conta-se aqui, e na maioria das vezes, o trabalho de António Reis e Margarida Cordeiro como um trabalho em conjunto, como se se tratasse de uma só pessoa.

cura de construção só serão escolhidas algumas sequências de cada filme dentro da trilogia, a análise será feita exclusivamente a partir do cruzamento entre as duas teorias. A começar pelas regras ditadas pelas comunidades analisadas e os seus costumes, ou o que é comumente chamado *traje*, a tese orientadora deste trabalho centra-se no uso do revestimento do corpo, não só como decoração do mesmo, mas também como veículo para mostrar e demonstrar realidades escondidas de que a câmara vai à procura. Consequentemente, o objetivo será mostrar quão central é o papel da câmara de filmar, pois, é através do enquadramento e dos movimentos de câmara que o vestuário, ou parte deste, ganha uma importância diferente relativamente às regras codificadas da comunidade.

A discussão sobre o valor adjunto que o cinema, através da câmara (forma), dá aos objetos (conteúdos) dentro do fotograma tem tido bastante eco desde os anos 60, altura em que Roland Barthes afirmou:

Cada processo pressupõe um sistema: elabora-se, assim, uma oposição clássica entre evento e estrutura. (...) O carácter incôscio da língua nas pessoas que atingem a própria palavra, postulado explicitamente por Saussure, reaparece numa das posições mais originais e fecundas de Lévi-Strauss, onde o que é incôscio não são os conteúdos, mas as formas, ou seja, a função simbólica.¹⁰ (R. Barthes, 1966:12).

Segundo a teoria de Tomasino (1978), dividindo a linguagem cinematográfica em *conteúdo* e *expressão*, ao nível do conteúdo, as relações entre *matéria* (objetos e pessoas no fotograma) e *substância* (a ação que o fotograma quer contar) constituem a *forma* que juntará outros significados aos precedentes, e ao nível da expressão, *matéria* (película) e *substância* (enquadramento, posição de câmara, imagem...) darão vida à *forma*, de maneira a que as relações recíprocas entre matéria e substância se tornem significantes de outras coisas, uma espécie de valor adjunto em relação aos primeiros dois

10. Ogni processo presuppone un sistema: si è così elaborata una opposizione ormai classica fra evento e struttura. (...) Il carattere incôscio della lingua in coloro che vi attingono la loro parola, postulato explicitamente da Saussure, ricompare in una delle posizioni più originali e feconde di Lévi-Strauss, secondo la quale cio che è incôscio non sono i contenuti, ma le forme, ossia la funzione simbólica.

níveis da expressão. E, partindo deste pressuposto, revelar que só através da análise da forma pode ser alcançado o objetivo de *significância* entre as formas da expressão e as do conteúdo.

Portanto, deve desde já salientar-se que, independentemente do quão interessantes possam ser as reflexões sobre vestuário de cinema feitas por críticos de moda, antropólogos ou sociólogos, estes estão, regra geral, focados no objeto (matéria) e não vão para além disso. “As revelações do antropólogo podem, talvez, apontar-nos um dos muitos códigos extra-cinematográficos que podem coordenar a linguagem do cinema em relação à substância e à forma.”¹¹ (Tomasino, 1978: 115). O mesmo pode afirmar-se em relação aos textos escritos por figurinistas profissionais: é normal e justo estes serem focados no objeto, na matéria que vão criar, mas, deve considerar-se estes textos apenas como mais um ponto de partida ao qual se deve acrescentar o valor adjunto/ combinado da linguagem cinematográfica.

3. Definição da terminologia

Para compreender verdadeiramente do que se está a falar é importante definir o que é o vestuário cinematográfico, em termos gerais, em língua portuguesa, sem esquecer que cada termo que vai compor uma hipótese de definição final levanta também uma questão conceptual. Os vocábulos mais usados neste trabalho e que, portanto, requerem definição prévia são: moda, traje, vestuário, roupa, figurino e guarda-roupa.

O vestuário é constituído por uma relação e um diálogo contínuo entre o uso real das peças e o uso pensado para a ficção bidimensional do ecrã, onde se experimentam novas maneiras de utilizar os signos das vestimentas, sendo que a primeira distinção clara que pode ser útil foi feita por Roland Barthes em 1967:

O vestuário real está cheio de finalidades práticas (proteção, pudor, atavio); estas finalidades desaparecem do vestuário “representado”, que

11. “Le rivelazioni dell’antropologo semmai possono additarci uno dei tanti codici extra-cinematografici che possono coordinare al linguaggio del cinema in relazione di sostanza a forma.”

deixa de servir para proteger, cobrir ou ataviar, mas serve, no máximo, para significar proteção, pudor ou atavio; o vestuário-imagem conserva, entretanto, um valor que corre o risco de embarcar consideravelmente a análise, e que é a sua vertente plástica; o vestuário escrito é o único que não tem qualquer função prática ou estética: ele é inteiramente constituído com vista a uma significação. (Barthes, 2009: 21).

Roland Barthes faz também uma distinção útil entre *vestuário* e *toilette*, ligando os dois conceitos aos de *língua* e *fala*, de Saussure, chamando *vestuário* à forma estrutural, institucional do traje (o que corresponde à língua), e *toilette* a essa mesma forma “atualizada, individualizada, envergada (o que corresponde à fala)” (Barthes, 2009:31). Mais interessante ainda é a nota da tradutora portuguesa Maria de Santa Cruz que, na edição de 1981, diz o seguinte: “‘Habillement’, no original traduzido aqui por ‘toilette’, por nos parecer que esta palavra evoluiu semanticamente ao ser usada em português, tendo agora mais o sentido de ‘conjunto das peças que se vestem em determinados momentos e respectivos acessórios’”. (Barthes, 2009:31- nota 44).

De facto, a diferença entre os vários vocábulos na tradução dos autores que se debruçaram sobre o assunto é uma questão fundamental para se compreender melhor o objeto de análise. Porém, esta tradução não se revela muito útil, pois, traduz um vocábulo francês para outro da mesma língua: a palavra *toilette* pode corresponder, hoje em dia, a *vestimenta* ou *roupa*. Além de ambos os termos serem mais adequados, representam também os mais usados nos textos consultados em português.

Tomando como ponto de partida a distinção barthesiana entre realidade e ficção, ou, nas palavras do autor, entre realidade e representação, parece haver uma distinção conceptual entre *vestuário real* e *vestuário representado*. Distinção essa que, ao longo do tempo, atraiu outros autores e investigadores, entre os quais muitos que pesquisaram sobre moda e linguagem, ou a moda como linguagem, mas também alguns ligados ao espetáculo e, em particular, ao cinema, embora neste caso tenham sido poucos. Por exemplo, dentro do contexto do espetáculo e da moda, a investigadora brasileira

Janice Ghisleri (2005) definiu certas diferenças entre estes vocábulos que, afirma ela, à primeira vista podem parecer ter o mesmo significado.

Chamamos figurino o traje usado por um ou mais personagens de uma produção artística, independente da sua linha (teatro, dança, cinema, musicais, etc.). Alguns profissionais se referem aos figurinos como traje, indumentária, vestuário, mas temos algumas diferenças básicas que diferem nos termos. Denominamos que indumentárias seriam todo o vestuário em relação a uma determinada época e povos. Vestuário, um conjunto de peças de roupas que se veste e o figurino seria o traje usado por um personagem criado. (Ghisleri, 2005).

Considera-se *figurino* tudo o que o ator enverga, incluindo roupas e acessórios. Em relação aos acessórios, estes incluem: joalheria, chapelaria, calçado, luvas, sombrinhas, leques, lenços, entre outros. Alguns acessórios já fizeram parte integral e essencial da composição da vestimenta em épocas passadas, mas atualmente já não se usam, como as luvas, sombrinhas, alguns estilos de chapéus, xailes, etc. – hoje em dia somente são usados em determinados lugares ou em figurinos de época. De acordo com Cunningham (1984), “o *figurino* é um traje ‘mágico’, que possibilita, por um tempo, o ator ser outra pessoa. A roupa do ator ajuda a concentrar o poder da imaginação, expressão, emoção e movimento dentro da criação e projeção do caráter do espetáculo”.

Em Portugal, a palavra *vestuário*, no âmbito do cinema, é muito pouco habitual, pois, o termo que se encontra nos textos nacionais ou traduzidos para português é *guarda-roupa*. Entre os técnicos de cinema circula a história de que, antigamente, em Portugal, quem tratava dos figurinos em cinema não era quem os criava, pois, muitas vezes, tratava-se apenas de um trabalho de escolha entre fatos e vestidos oriundos de armazéns teatrais, ou então uma questão de comprar o que era necessário. Durante as filmagens, quem cuidava da roupa, que entretanto se tornava *figurino*, era conhecido apenas pela denominação do cargo, *guarda-roupa*, ou, como ainda se faz hoje, *chefe de guarda-roupa* e *assistente de guarda-roupa*. O assim chamado *guarda-*

-roupa é, de facto, o que aqui se refere na maioria das vezes como *vestuário*, por ser uma palavra menos técnica e por ser a que Roland Barthes utilizou no seu texto de 1967. Assim, pode dizer-se que, a nível cinematográfico, será utilizado o termo *guarda-roupa* e, a nível fílmico, o termo *vestuário*.

Vera Castro, no seu texto *O Papel da Segunda Pele* (2010) sobre vestuário de espetáculo, entrevista vários técnicos e artistas acerca das funções que a profissão exige e a palavra mais utilizada é *Guarda-roupa*. O que Janice Ghisleri e a cultura brasileira em geral chamam de *Figurino*, em Portugal tem o nome de *Guarda-roupa*. Tendo em conta esta definição, coloca-se a questão da distinção entre *traje* e *moda*. O traje é uma forma de imitação dos antepassados, ao passo que a moda é uma forma de imitação dos que estão próximos no espaço (Tarde, 2012). Baldini, no seu texto “Semiótica da Moda”, escreve:

Todas as sociedades fechadas, ao contrário das sociedades abertas, são imunes ao fenómeno da moda. Os seus membros vestem, durante séculos, roupas com o mesmo modelo e penteiam os cabelos do mesmo modo. As suas roupas e os seus cabelos seguem modas imóveis, ou melhor, modas fossilizadas. (Baldini, 2005: 26).

As modas fossilizadas podem ser entendidas como *traje* sempre que a mesma peça imite os antepassados e faça parte de uma comunidade fechada.

O linguista russo Bogatyrev, de quem se falará no capítulo 2 dedicado à *Fashion Theory*, também adiantou uma definição própria dos dois conceitos, recorrendo à comparação:

Em muitos aspetos, o vestuário situa-se nos antípodas da roupa sujeita à moda. Uma das tendências fundamentais da roupa de moda é a de se modificar rapidamente e, além disso, a roupa nova da moda não deve parecer-se com a que a precedeu. A tendência do traje está em não mudar: os netos têm de vestir o mesmo traje que os avós.¹² (Bogatyrev, 1986: 93).

12. Per molti aspetti il costume è agli antipodi dell'abbigliamento soggetto alla moda. Una delle ten-

Para concluir, é necessário um esclarecimento sobre a diferença entre o uso do vocábulo *traje* dentro do espetáculo e nas discussões sobre a sua comparação com a moda. De facto, em alguns autores, sobretudo brasileiros (Ghisleri 2005, Leite e Guerra 2002), o termo *traje* é usado para indicar o que em Portugal é chamado de *roupa* ou *peça de roupa*, embora, para quem investiga o tema do ponto de vista académico, o termo *traje* deva ser entendido na sua condição de traje popular, nos antípodas da moda, de acordo com Baldini e Bogatyrëv.

denze fondamentali dell'abito alla moda è quella di modificarsi rapidamente e inoltre l'abito nuovo alla moda non deve somigliare a quello che l'ha preceduto. Il costume tende invece a non cambiare: i nipoti devono portare lo stesso costume dei nonni.

1. Introdução à *Fashion Theory*

“Enquanto humanos buscamos a nossa própria identidade no corpo e a roupa é a sua continuação imediata” (Svendsen, 2006: 84). As peças de roupa são os elementos que ficam mais próximos do corpo, por isso, muitas vezes, é somente através da roupa que se adquire a percepção do próprio corpo. Neste sentido, a língua latina é esclarecedora: roupa é *habitus*, do verbo habitar (morar), a roupa enquanto habitação do corpo. Na língua portuguesa, o termo *hábito* define um uso, uma tradição, como também a palavra *costume*, que em italiano significa *figurino*.

O *sistema moda* é entendido como uma dimensão especial da cultura material, da história do corpo, da teoria do sensível. “A expressão *Fashion Theory* indica um âmbito interdisciplinar que concebe a moda como um sistema de significado onde se produzem as figurações culturais e estéticas do corpo revestido.”¹ (Calefato, 2002). Atualmente, muitos investigadores acreditam no potencial ideológico da *Fashion Theory*². De facto, o termo tornou-se popular por corresponder ao nome da revista homónima dirigida por Valerie Steel desde 1997 e publicada pela Berg Publishers. Através do site³ da mesma, é possível ler alguns fundamentos teóricos que contextualizam a revista *Fashion Theory*, assim como a teoria em si. Na apresentação pode ler-se: “Cada vez

1. L'espressione “Fashion theory” indica un âmbito interdisciplinare che concepisce la moda come un sistema di senso entro cui si producono le raffigurazioni culturali ed estetiche del corpo rivestito.

2. A pesquisa bibliográfica indica que existe um incremento notável na quantidade de textos dedicados ao assunto, desde 2012.

3. <http://www.bloomsbury.com/uk/journal/fashion-theory/>

mais, os investigadores têm vindo a reconhecer o significado cultural do *self-fashioning*, incluindo, não só roupa, mas também alterações ao corpo, como tatuagens e *piercings*".⁴ Em algumas publicações é possível encontrar o termo *Fashion Studies*, outra designação para o mesmo conceito.

Ainda não existe uma teorização escrita específica, porém, através de acontecimentos históricos é possível encontrar um certo discurso sobre o vestuário como sistema de signos e como revestimento útil, compreendendo algumas especificidades do indivíduo, no caso da moda, ou da comunidade, no caso do traje.

Vários são os eixos que definem/integram a *Fashion Theory*. Nomeadamente, no que diz respeito ao traje ou ao vestuário: antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, semiótica e estudos culturais. A partir de um artigo de Patrizia Calefato (2002), que tem por título "Fashion Theory", será feita uma tentativa de organizar cronologicamente os pontos fundamentais de quando a teoria começou a ganhar vida até se desenvolver no conceito que é hoje. A partir do ensaio de Georg Simmel de 1895 (1998) sobre a moda, até aos escritos de Roland Barthes, tentar-se-á ilustrar as teorias que puseram, quer a moda, quer o traje, no centro da pesquisa, tentando não cair em análises puramente textuais ou históricas.

A seu modo, Simmel foi um precursor, pois inseriu a moda dentro do binómio indivíduo/sociedade. A partir desse binómio nasceram depois outros, como, por exemplo, homem/mulher, ricos/pobres, imitação/diferenciação – binómios com que, primeiro Simmel e mais tarde Veblen, foram deduzindo o quanto a moda, antes de ser entendida em termos gerais, precisava de ser enquadrada na sociedade a fim de melhor se compreender a sua função.

Seguindo o percurso cronológico indicado por Calefato (2002), torna-se necessário passar pelo Estruturalismo para melhor perceber a distinção entre moda e traje. Foi Saussure quem aproximou a moda à linguagem e, a partir daí, outros semióticos e historiadores da cultura passaram a interessar-se

4. Increasingly scholars have recognized the cultural significance of self-fashioning, including not only clothing but also such body alterations as tattooing and piercing.

pelo vestuário. Serão citados os investigadores e os textos que, muitas vezes, durante a pesquisa, provaram ser úteis: Allison Lurie e Glauco Sanga, entre outros.

Dedicar-se-á um instante a Nicolai Trubetzkoy e Edward Sapir, que introduziram mudanças consideráveis ao conceito de moda, manifestando ter aprendido totalmente a lição de Simmel. A seguir, será a vez de Petr Bogatyrev que, em 1937, publicou um ensaio sobre trajes folclóricos onde aplica o método funcionalista ao vestuário, individuando no seu interior um escalão de cinco funções principais. Dedicar-se-á ainda alguma atenção a Roland Barthes e Patrizia Calefato, com os quais o conceito de moda passa finalmente a ser um discurso social. Se o primeiro analisa a moda através das didascálias de revistas especializadas, a segunda foca-se na análise da moda, e do vestuário em geral, e nos *mass media*, incluindo o cinema. Barthes desenvolve o conceito de *corpo espetáculo*, Calefato o de *corpo revestido*.

O capítulo sobre *Fashion Theory* concluirá com uma abordagem aos estudos feitos em Portugal. Se muitos são os estudos em português, quer traduzidos de outras línguas, quer provenientes do Brasil, não pode dizer-se a mesma coisa sobre a representatividade de documentos de origem nacional. Tentar-se-á juntá-los e mencionar os que mais se compatibilizam com o objetivo deste estudo.

2. Georg Simmel e o binómio social e individual

O binómio social e individual que se encontra na origem do texto faz de Simmel um dos precursores da visão da moda como um sistema de significados. Ao longo do texto, cada expressão ou cada afirmação é sempre suportada por um novo binómio, intrínseco ao principal, social/individual, que destaca e clarifica a evolução da questão da moda. Por exemplo, o uso do binómio *homem/mulher* parece ser uma ajuda fundamental para Simmel, a fim de explicar a causa principal da diferença externa na maneira de se vestir de cada género: se o homem pode prescindir da maioria das mudanças exteriores, é porque está na sua natureza não ser fiel a nenhum sentimento

estabelecido, sentimento ao qual a mulher se entrega com confiança e entusiasmo de mudança.

Retomando o binómio inicial *indivíduo/sociedade*, onde Simmel insere a moda a partir da diferenciação das atitudes entre homem e mulher a seu respeito, surge outra importante afirmação, segundo a qual existe uma ligação entre moda e identidade. Considerando a roupa uma componente fundamental na construção social de um indivíduo, a identidade não deriva apenas da tradição, mas é qualquer coisa que se escolhe enquanto consumidor. Estas não são só expressões da classe social de pertença, mas também expressões do indivíduo, de uma parte deste, ou, nas palavras da escritora e filósofa Cixous, “a roupa não é uma proteção do corpo, é o seu prolongamento” (Cixous, 1994). A moda, portanto, tem em si dois elementos de contraste, porque, se por um lado, deixa o indivíduo mostrar-se como um ser único, por outro, classifica-o como pertencente a um grupo.

O texto de Simmel é também particularmente interessante ao referir o uso do luto, da roupa preta, em especial no feminino, que, afirma o autor, pertence àqueles fenómenos de negação da moda ou simplesmente ao fechamento e coesão de um grupo. Para quem está de luto, o símbolo da roupa preta permite uma aproximação ao defunto, permite imaginar a pertença a um mundo não-vivo, porque é não-colorido. Uma espécie de comunidade ideal dentro da comunidade que, através da posição da mulher, introduz o conceito de *fraqueza*, segundo o qual Simmel reconhece nas mulheres um impulso maior para a moda, relativamente aos homens. Nesta perspetiva, esta posição social débil fez com que, durante séculos, a mulher tivesse sido condenada a uma relação vinculante com tudo o que é traje.

Ao manter-se no terreno sólido do vestuário, da média, do nível geral, as mulheres aspiram intensamente a uma individualização e a uma distinção da personalidade que ainda são relativamente possíveis.⁵ (Simmel, 1998: 40).

5. Mantenendosi sul terreno solido del costume, della media, del livello generale, le donne aspirano intensamente all'individualizzazione e alla distinzione della personalità che sono ancora relativamente possibili.

Mas, de que maneira a moda consegue materializar esta ação contrastante sobre o homem?

Deixando, por momentos, a funcionalidade da moda, conceito que interessa em Simmel, outro binómio importante é o de *moda/vestuário*. O filósofo e sociólogo alemão diz que a grande distinção entre os dois conceitos reside no facto de que a moda deve considerar-se “como um fenómeno difuso aplicável a todos os campos sociais” (Svendsen, 2006: 11), porque, como depois Lipovetsky (1989) irá desenvolver, esta representa uma forma peculiar de mudança social, independentemente do seu objeto específico.

Ainda outro binómio vem ajudar Simmel: o que existe entre as classes sociais elevadas e as subalternas, onde a adesão ou não a uma moda faz com que ela própria se desenvolva numa determinada direção. Relativamente a isso, Simmel desenvolve o conceito de difusão da moda chamado *trickle-down*, literalmente “gotejar de cima para baixo”, das classes sociais ricas para as massas, e que se estende depois de maneira horizontal através do mecanismo da imitação. Através da introdução deste conceito, Simmel chega à conclusão que a nova moda só pertence às classes superiores e que tais dinâmicas, que atuam mediante imitação, só têm um andamento, de cima para baixo. Ainda que não reduza as dinâmicas da moda a uma mera lógica de posicionamento social, Simmel afirma que, uma vez que esta chega às mãos das classes inferiores para se diferenciar delas, as classes originárias viram-se de imediato para um novo estilo. O fenómeno da *imitação* é substituído imediatamente, num novo ciclo, pelo da *distinção*. Desta forma, os grupos sociais menos favorecidos não conseguem impor/propor modas próprias, limitando-se a imitar os mais favorecidos através de um efeito de gotejamento. A teoria *trickle-down* de Simmel, sem dúvida, nasceu da observação do ciclo da moda em diferentes períodos históricos. Porém, pode supor-se que as grandes mutações na sociedade, acarretadas pela revolução industrial, foram determinantes e tiveram lugar poucos decénios antes da formulação deste modelo conceptual.

Considerando estes acontecimentos históricos, consegue entender-se em todo o seu valor, como também nos seus limites, a hipótese que Simmel desenvolve em relação aos conceitos de imitação e de diferenciação. Sobre a questão da imitação e do *trickle-down*, quem irá antecipar e prever o futuro será o sociólogo Tarde (2012) quando, em 1890, afirma que a sociedade moderna se abre de tal forma a uma flexibilidade imitativa que também as classes sociais superiores podem tomar as inferiores como modelo.

Ambos os conceitos começam a assumir um valor diferente, considerando o quanto a sociedade se havia tornado industrializada em comparação ao passado. O mundo da produção em massa criara uma interação e um contacto entre as classes sociais impensável até então: o impulso para a imitação de modelos específicos orientava a produção industrial, mas era também determinado por esta; e a mesma coisa se verificava quanto à necessidade oposta, a de diferenciação.

O ponto onde Simmel acerta no alvo é que, durante o século XIX, a diferença na maneira de vestir dos diferentes estratos sociais tornou-se invisível em relação ao passado. Isto parece constituir uma explicação válida do facto de que, na mesma altura, tornou-se ainda mais frequente os uniformes e as fardas específicas de um determinado ofício substituírem a roupa normal, de maneira a que a pertença social do indivíduo ficasse claramente marcada na sua roupa. Sem dúvida que esta pode ser interpretada como uma estratégia da classe superior para evidenciar a posição de cada indivíduo, para combater a homogeneização que começava a assumir o controle entre os estilos de vestuário das diferentes classes sociais.⁶ (Svendsen, 2006: 51).

6. Il punto su cui Simmel colpisce nel segno è che nel corso dell'Ottocento diventò in certa misura meno visibile la differenza nel modo di abbigliarsi dei diversi strati sociali rispetto a prima. Ciò sembra costituire una spiegazione valida del fatto che nello stesso periodo divenne sempre più abituale che uniformi e divise specifiche di una determinata mansione sostituissero gli abiti normali in modo che l'appartenenza sociale del singolo fosse chiaramente marcata dai suoi vestiti. Questa può senza dubbio interpretarsi come una strategia della classe superiore per evidenziare quale posto toccasse a ciascun individuo, ai fini di combattere l'omogeneizzazione che aveva cominciato a prendere il sopravvento tra gli stili di vestiario dei diversi ceti.

Imitação e diferenciação tornaram-se necessidades sociais, sobretudo dentro do novo contexto da sociedade industrial. Nas sociedades pré-industriais, de facto, a distância entre as classes sociais revelava ser muito maior, enquanto que, por seu turno, a imitação e a diferenciação davam-se a um ritmo extremamente lento, também porque a moda não exigia mudanças repentinas.

Não é por acaso, de resto, que durante os anos em que Simmel elaborava a sua hipótese, outro elemento começava a ser considerado em relação à moda no contexto da nova sociedade industrial: tratava-se do aspeto comunicativo. De facto, na sociedade industrial, a distância entre as classes sociais parecia diferente em relação ao passado, pois os instrumentos comunicativos à disposição dos atores sociais eram outros. Através da moda podia efetivar-se uma comunicação entre as diferentes classes sociais e, de forma geral, entre o indivíduo e a sociedade.

É também graças ao contexto histórico em contínua mudança que Simmel primeiro desenvolve uma consciência sobre o fenómeno da moda, deslocando o seu ponto de vista e a atenção da *substância* para a *função*. Para o filósofo, *o que é* a moda não é tão importante quanto *o para que serve* na organização da sociedade e na formação do binómio, relativamente às necessidades do indivíduo. O que conta é a sua função: contribuir num processo de reciprocidade na articulação da sociedade em classes, círculos e profissões, onde é, ao mesmo tempo, uma consequência (Perucchi, 1998: 82).

Seguindo a cronologia proposta por Calefato, poucos anos depois da aparição do ensaio de Simmel em 1899, nascem as reflexões de Thorstein Veblen. O economista e sociólogo norte-americano, de maneira não muito diferente de Simmel e no mesmo ano, na sua obra de maior sucesso, *The Theory of the Leisure Class*, intentou teorizar a maneira como a classe dominante encontrou na moda um instrumento com o qual demonstrar aos outros a sua própria riqueza. A origem da moda, segundo Thorstein Veblen, não estava especificamente relacionada com uma necessidade natural, como, por exemplo, a necessidade de se proteger do frio ou do calor, ou com um imperativo moral ou estético, mas vinha de uma necessidade social que abrangia

todos os outros elementos naturais, de ostentação do próprio *status*, de diferenciação dos outros, e ao mesmo tempo de coesão dentro do próprio grupo. Neste aspeto, Simmel e Veblen parecem expressar as mesmas convicções em relação à moda como elemento de classe. O primeiro chega a afirmar que não existe moda em nenhuma sociedade onde o impulso de socializar seja mais forte do que o de diferenciar e onde não existam classes sociais formadas. Sociedades deste tipo são por ele chamadas de *primitivas* e caracterizam-se por uma notável estabilidade dos estilos, os quais podem perdurar durante muito tempo e que não se podem definir enquanto moda, pois esta pressupõe mudança. Perante este modelo, tanto Simmel quanto Veblen tentaram, por um lado, determinar a própria natureza da moda e, por outro, explicar a consolidação e o declínio de uma moda específica, a sua relação com um determinado contexto histórico, geográfico e económico através das tendências sociais que determinam o seu aparecimento. A essência íntima da moda residia na sua capacidade de se propagar à quase totalidade das pessoas até o seu interesse se esgotar.

Primeiro Simmel e depois Veblen elaboraram teorias úteis para esta pesquisa, pois, é graças aos seus estudos focados na função da moda e do vestuário em geral que se explicam alguns fenómenos presentes nos filmes analisados. *Nazaré, Praia de Pescadores* (1927) e *Ala Arriba!* (1942) de Leitão de Barros, por exemplo, apresentam-se como o seguimento deste binómio sociedade/indivíduo teorizado por Simmel, enquanto que, entre os dois, o filme de 1942 é um claro exemplo de como a roupa pode ser usada dentro da comunidade como expressão da classe social e sua consequente ameaça na reversão de tal hierarquia.

Simbolicamente, Walter Benjamin, Georg Simmel e Roland Barthes podem ser indicados como as três figuras de relevo nos estudos da moda entendida como fenómeno social que, na sua apreensão moderna e na sua dimensão de massa, envolve motivações filosóficas fundamentais, como a temática do tempo (Calefato, 2007). Conscientemente, coloca-se de lado a ideia de uma análise detalhada do trabalho de Walter Benjamin quanto aos fenómenos

da moda, relatando-se apenas algumas partes que parecem adequar-se ao contexto desta análise.

Foi Walter Benjamin que usou a expressão *Tigersprung* para a definição da moda enquanto “salto tigrino no passado”. Em geral, o conceito de *Tigersprung* refere-se aos traços do passado na relação com o presente. Em particular, Benjamin define-o como o conjunto daqueles instrumentos ou traços que produzem mudanças na estrutura das experiências da vida moderna, caracterizada por saltos violentos, alienação e deslocação, chegando à conclusão de que a moda é também uma narração social e o lugar de negociação da lembrança.

3. O Estruturalismo e a roupa como signo

A semiologia linguística da primeira metade do século XX é fascinada pela moda e pelos fenómenos do vestuário, porque vê nele mecanismos de oposição interior entre traços, de variações obrigatórias e ao mesmo tempo imotivadas, uma sistematização que lembra muito o funcionamento da língua baseado na noção de signo.⁷ (Calefato, 2002).

Dentro desta linha de pensamento também é possível destacar um binómio que parece ser interessante: entre moda e traje. Os dois conceitos evidenciam, de uma maneira geral, uma distinção nítida que tem em conta o tempo e o lugar. De facto, se um dos principais efeitos da moda sobre o indivíduo é a rapidez com que o gosto muda, o traje é exatamente o oposto, sendo este representado pela lentidão e pela inércia da sua presença. O lugar também é um elemento fundamental de distinção, pois, enquanto a moda prefere desenvolver-se nas cidades, o traje está radicado na periferia, preferivelmente dentro de comunidades fechadas onde as regras refletem usos e costumes populares: ambos são ‘imóveis’ e com tendência a ficar assim o maior tempo possível.

7. La semiologia linguistica della prima metà del Novecento è affascinata dalla moda e dai fenomeni di costume, proprio perché vi vede all'opera meccanismi di opposizione interna tra tratti, di variazioni obbligatorie e al tempo stesso immotivate, una sistematicità, insomma, che rammenta molto il funzionamento della lingua concepito sulla base della nozione di segno.

Segundo uma análise geral sobre a importância da Semiótica na concepção moderna de moda e vestuário, se o antropólogo italiano Glauco Sanga (1986) se demora sobre o conceito mais específico de *traje*, que será analisado mais adiante, foi graças aos estudos antecedentes de Saussure. Apesar de se tratarem de breves referências, em *Cours de Linguistique Générale* (2009), texto de 1967, Saussure afirma especificamente que a moda, ao contrário da linguagem, não é um sistema completamente arbitrário, dado que a obsessão com a roupa que a moda implica é limitada pelas condições ditadas pelo corpo humano. O mecanismo da imitação, porém, relaciona os dois fenômenos, o da moda e o das mudanças fonéticas da linguagem, apesar da origem permanecer obscura em ambos os casos. Este é o ponto de partida da investigação de Alison Lurie, iniciada em 1982. Em *A Linguagem da Roupa*⁸ (2007), de facto, pode ler-se:

Na avaliação de uma peça de roupa não se examina-se as propriedades físicas da pessoa que a veste, tomando em consideração a altura, a massa corporal, a postura, a raça, a etnia, os traços e as expressões da cara. O mesmo conjunto poderá aparecer diferente se, a vesti-lo, estiver uma pessoa que consideramos atraente ou, pelo contrário, desagradável.⁹ (2007: 41).

O texto de Lurie, juntamente com *Le Systeme de la Mode* de Roland Barthes, de 1967, e *Fashion as Communication* (2002) de Malcolm Barnard, de 1996 (2002), ainda hoje são considerados três dos principais títulos que evidenciam o fenómeno da moda dentro da teoria dos signos.

A partir das lições de Saussure, de onde todos os estruturalistas não-peirceanos partem, por cada signo verbal distingue-se canonicamente a parte sensível e presente, chamada *significante*, da parte ausente, chamada *significado*. Os investigadores de moda da corrente semiótica, interpretando a moda como um signo, irão tratá-la como uma linguagem, aplicando

8. *Il linguaggio dei vestiti*.

9. Nel valutare un abito si prenderanno in esame gli attributi fisici della persona che lo indossa, considerando l'altezza, la stazza, la postura, la razza o l'etnia, i tratti e l'espressione del volto. Lo stesso completo apparirà diverso se ad indossarlo è una persona che consideriamo attraente o, al contrario, sgradevole.

ao fenómeno termos e conceitos da linguística estrutural de Saussure, tais como significante, significado e significação. A hipótese inicial seria, então, que a moda, enquanto signo, tem o seu aspeto essencial ao remeter para outra coisa, ao ser um signo de uma coisa diferente do que aparenta. Mas, apesar do fascínio do discurso semiótico aplicado à moda na exposição desta metodologia, o objetivo será assinalar algumas faltas que fazem parte do discurso desta análise.

No modelo estruturalista, a roupa é entendida como um signo e, habitualmente, um signo não tem valor em si senão no sentido de existir em função de outra coisa. Por exemplo, o xaile preto que cobre o corpo e o rosto tapado por um chapéu, na realidade, indicam uma mulher que faz parte de uma comunidade fechada, como, por exemplo, a da Nazaré. Mas, deste modo, uma mulher assim vestida nunca vestiria roupa concreta, mas signos abstratos. De tal maneira, as roupas, que deviam ser o elemento principal numa análise de moda, tornar-se-iam puros fantasmas fora da moda, pois, o papel destes é o de remeter para outra coisa e não ter valor próprio. Remetem, por exemplo, para um período histórico particular, ou para uma situação económica particular, ou ainda, tomando como exemplo uma época. “Nos anos 1920, depois da grande depressão, (...) a expansão das costas com enchimentos vistosos teria sido um signo do perigo da recessão a enfrentar, demonstrando que convinha armar-se com as ferramentas do futebol americano.”¹⁰ (Lai, 2012).

Allison Lurie aproxima-se muito desta linha de pensamento, transportando-a para o traje popular, ao afirmar que “hoje, a manifestação da origem nacional e da identidade étnica através da roupa é, de facto, uma questão de orgulho pessoal e, muitas vezes, também uma forma de declaração política.”¹¹ (2007: 104). O indivíduo que veste roupa não é um “altifalante das verdades” (Lai, 2012) que o transcendem, mas sim, uma criatura cheia de

10. Negli anni Venti, dopo la grande depressione, (...) l'allargamento delle spalle con imbottiture vistose, sarebbero stati segni dei pericoli della recessione per affrontare la quale conveniva armarsi anche con gli strumenti del football americano.

11. Oggi l'espressione dell'origine nazionale e dell'identità etnica attraverso il vestito è più che altro una questione di orgoglio personale e, talvolta, anche una forma di dichiarazione politica.

timidez e arrogância, de medo e de soberba, sempre virada para os outros com a interrogação inquieta e constante sobre como os outros a veem. É uma criatura de trocas e permutas, não um elemento anónimo da cadeia dos significados, dentro da qual a semiose ilimitada a inseriu. Assim sendo, a semiótica intenta, talvez de forma inconsciente, obscurecer a importância do facto de que, na moda, como também no traje popular, o que está em jogo é um determinado corpo que veste uma peça.

Na análise de Sanga (1986), o traje popular perde progressivamente as funções práticas para chegar a uma abstração simbólica da roupa. Seguindo a linha dos Estruturalistas, onde toda a vestimenta em si é uma linguagem e, como tal, possui um vocabulário e uma gramática próprias, no seu breve ensaio introdutivo, Glauco Sanga avança com a explicação de quais são os pontos em comum entre língua e vestimenta em geral. A aproximação entre vestimenta e língua é frequente: juntamente com a língua, a roupa é o primeiro e mais evidente signo da diversidade e da identidade. Como a língua, a roupa é a origem da identificação étnica e social e da auto-identificação no plano psicológico. Como a língua, a roupa, na sua evidência imediata exterior, fornece uma primeira discriminação entre *nós* e *os outros* nos planos étnico e social. Do lado exterior, a roupa é signo de pertença étnica, sublinha o aspeto interclassista e minimiza as diferenças interiores. Do lado interior, é signo de colocação social, sublinha a coerência entre uma peça e a estratificação social, e condena ou impede as confusões (Sanga, 1986: 3). O traje, como a língua, é um signo de etnicidade lançado pelo grupo que teme perder a sua própria identidade. “Quanto mais completo é o traje étnico, tanto mais este é entendido seriamente por quem o veste.”¹² (Lurie, 2007: 104).

Se, por um lado, Simmel introduz o conceito de roupa como signo com um outro significado e de como o indivíduo se relaciona com a sociedade, por outro, Saussure acrescenta a importância que a limitação do corpo lhe dá como único elemento não comum entre linguagem e moda.

12. Quanto piú completo è l'abito etnico, tanto piú seriamente è inteso da chi lo indossa.

4. Nikolaj Trubetzkoy e Edward Sapir: a lição de Simmel

Nikolaj Trubetzkoy aplica à relação entre *traje* e *vestuário*¹³ a oposição saussuriana entre *langue* e *parole*, onde o primeiro é um fenómeno social, incluindo, portanto, a moda, e o segundo é um ato individual. A divisão feita por Saussure compreendia, por um lado, a *langue* entendida como dimensão social da linguagem e, por outro, a *parole* como ato linguístico individual no momento em que se manifesta. Com a introdução da moda neste binómio, a *langue* fica identificada com os fenómenos da roupa: formas, cores utilizadas, gestos estereotipados, uso apropriado dos acessórios, conjuntos adequados etc..., enquanto a *parole* fica ao nível dos fenómenos da vestimenta, tais como, tamanho, gasto e cura da peça, quantidade e qualidade, escolha das cores segundo as ocasiões, etc..

No seu livro de 1939, *Princípios de Fonologia* (1971), Trubetzkoy “estabelece uma relação de homologia metodológica entre a fonologia e o estudo do vestuário na antropologia”¹⁴ (Baldini, 2005: 19). Trubetzkoy valorizou, em chave sociolinguística, o aspeto antropológico do traje, tornando pertinentes os tratos de diferenciação determinados por particularidades linguísticas e por elementos de vestuário:

Os grupos de indivíduos antropológicamente pertinentes caracterizados por variedade de traje, muitas vezes, coincidem mais ou menos com os grupos caracterizados por particularidades linguísticas (glóticas) e, em especial, pela particularidade da fonologia da apresentação: os dois sexos, as várias idades, as classes sociais, as classes culturais, os cidadãos, os camponeses e, por fim, os grupos locais.¹⁵(Trubetzkoy, 1971: 24).

13. No artigo de 2002, Patrizia Calefato fala de “costume e abbigliamento”, traduzidos como “traje e vestuário”.

14. (...) stabilisce un rapporto di omologia metodologica tra la fonologia e lo studio dei costumi nel quadro dell'antropologia.

15. I gruppi di individui caratterizzati da varietà del costume antropológicamente pertinenti spesso coincidono all'incirca con i gruppi caratterizzati da particolarità linguistiche ('glottiche') e specialmente da particolarità della 'fonologia della presentazione': i due sessi, le varie età, le classi sociali o i ceti, le classi culturali, i cittadini, i campagnoli, infine i gruppi locali.

O linguista e antropólogo norte-americano Edward Sapir (1931) foi o primeiro a inscrever a palavra *fashion* na *Encyclopedia of the Social Sciences*, onde estabelece as diferenças entre moda e gosto e entre moda e costume. Enquanto a primeira relação está exposta a uma mudança incessante, a última é definida como um comportamento social relativamente estável. É interessante notar como, quer Sapir, quer Trubetzkoy, apesar de inseridos em contextos culturais diferentes, dedicaram a sua atenção especificamente à moda, assim como à noção de fonema, entendido como unidade básica da língua, traço distintivo e constante sobre o qual se funda a “reconhecibilidade” por oposição a um sistema linguístico (Calefato, 2002). Imitação e distinção, como já foi referido, são os motivos individuados por Simmel relativamente à moda.

5. Pëtr Bogatyřev e a função do traje

Com Trubetzkoy e Jakobson, Pëtr Bogatyřev está entre os representantes de relevância do Círculo de Praga. Em 1929, Jakobson e Bogatyřev escreveram um ensaio intitulado “Il Folklore, Forma di Creazione Autonoma” (“Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens”)¹⁶ (1967), onde a diferença saussuriana entre *langue* e *parole* é comparada à de folclore e literatura.

A arte e a literatura popular só ganham raízes quando são aceites dentro do próprio grupo. O folclore é uma criação coletiva, não no sentido de ter mais do que uma voz, mas no sentido de assumir a sua legitimidade apenas quando o grupo se apropria dele como um processo contínuo e constante de escolha e de eliminação. Tal processo não é mecânico, mas o resultado da atividade criativa de indivíduos talentosos. Não existe uma demarcação nítida entre o produtor de cultura popular e o consumidor; a fronteira é flutuante, porque entre as classes populares qualquer indivíduo pode ser “um contador de histórias, um cantor de musiquinhas, um bailarino de ‘saltarello’ e, ao mesmo tempo, pode ser um espectador de *performances* alheias.”¹⁷ (Bogatyřev, Jakobson, 1967: 67). Neste sentido, explicam os au-

16. Em português: “O Folclore, Forma de Criação Autónoma”.

17. (...) un narratore di favole, un cantore di stornelli, un ballerino di saltarello e contemporaneamente può essere uno spettatore delle performances altrui.

tores, o Folclore é semelhante à *Langue*, realidade coletiva, facto social e modelizante, enquanto a literatura culta é análoga à *Parole*, realidade individual, modelizada num singular irreproduzível.

Partindo da ideia de que *langue* e *parole* foram já acostadas à moda e ao traje, este ensaio descreve de maneira geral o tema do folclore, enquadrando uma contextualização de cada vez que aborda um aspeto diferente. Por exemplo, segundo esta pesquisa, o conceito de *censura preventiva da comunidade* é particularmente interessante para os estudos de moda e traje:

A existência de uma obra de folclore não pode deixar de presumir um grupo social em que irá ser acolhida e sancionada. Nas pesquisas folclóricas nunca se deve perder de vista o princípio fundamental da censura preventiva da comunidade. (...) No folclore, a relação entre a obra de arte e a sua objetivização, ou seja, as chamadas variantes da obra introduzidas pelas diferentes pessoas que nela atuam, corresponde exatamente à relação entre *langue* e *parole*. A obra de folclore é extra-pessoal, como a *langue*, e vive uma vida puramente potencial, é um conjunto de determinadas normas e impulsos, um esboço de tradição atual que os atuantes animam com as próprias contribuições pessoais, como os criadores da *parole* em relação à *langue*. Na medida em que estas novidades individuais da língua (ou do folclore) respondem às exigências da comunidade e antecipam a evolução regular da *langue* (ou do folclore), também socializam e tornam-se factos da *langue* (ou elementos da obra folclórica)¹⁸. (Bogatyrev, Jakobson, 1967: 61-62).

Daqui extraindo o conceito de *censura preventiva da comunidade*, compreende-se melhor como, passados oito anos, Bogatyrev escreveu outro

18. L'esistenza di un'opera di folclore non può non presupporre un gruppo sociale che l'accolga e la sanzioni. Nelle ricerche folcloriche non bisogna mai perdere di vista il principio fondamentale della censura preventiva della comunità. (...) Nel folclore il rapporto tra l'opera d'arte e la sua oggettivazione, ossia le cosiddette varianti dell'opera introdotte dalle diverse persone che la recitano, corrisponde esattamente al rapporto tra *langue* e *parole*. L'opera del folclore è extra-personale, come la *langue*, e vive di una vita puramente potenziale, non è insomma che un insieme di determinate norme e impulsi, un canovaccio di tradizione attuale che i recitanti animano con i loro apporti individuali, come fanno i creatori della *parole* rispetto alla *langue*. Nella misura in cui queste innovazioni individuali della lingua (o del folclore) rispondono alle esigenze della comunità e anticipano l'evoluzione regolare della *langue* (o del folclore), esse vengono socializzate e diventano fatti della *langue* (o elementi dell'opera folclórica).

ensaio ligado ao vestuário. Através deste conceito, o autor russo relança o seu desafio, partindo de Jacobson, entre *langue e parole*, desta vez aplicando-o diretamente ao traje popular. A grande inovação aqui é que o traje popular é analisado através das suas funções, ou seja, tratando-se agora não tanto de especificar a sua proveniência, ato coletivo ou ato individual ligados à referida censura preventiva, mas de esboçar uma vida própria, partindo do reconhecimento de que é a comunidade que cria as suas próprias funções através da censura preventiva. Basta citar o início do ensaio de 1937 “Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava”¹⁹ para compreender a extrema atualidade da sua posição:

Muitos dos aspetos que observamos ao longo da análise das funções do traje popular equivalem para qualquer outro tipo de vestuário, mas, ao mesmo tempo, o traje possui muitas características não atribuíveis ao vestuário da cidade, sujeito à moda. Em muitos aspetos, o traje situa-se nos antípodas do vestuário sujeito à moda. Uma das tendências fundamentais do vestuário da moda é modificar-se rapidamente e, além disso, o vestuário novo da moda não se pode parecer com o que o precedeu. Pelo contrário, o traje tem a tendência de não mudar: os netos têm que vestir o mesmo traje que os avós²⁰. (Bogatyrev, 1986: 93).

O que torna a análise de Bogatyrev interessante é a sua construção segundo um sistema funcionalista, que individualiza no traje folclórico uma hierarquia de funções. Durante o estudo, ao colocar em contraposição a moda e o traje, o autor encontra fortes contrastes entre os dois fenómenos: enquanto o primeiro adquire um sentido só em função da mudança e da rutura com o passado, o segundo vive de continuidade e tradição. A maneira de vestir do traje popular, tão estável e previsível, é a que mais capta a atenção de Bogatyrev, que chegará à definição das cinco funções do traje: a estética, a

19. “The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia”, “As Funções do Traje Popular na Eslováquia Morava”.

20. Molto di ciò che osserveremo nel corso dell'analisi delle funzioni del costume popolare vale per qualunque altro tipo di abbigliamento, ma, d'altra parte, il costume ha molte caratteristiche non attribuibili all'abito cittadino, che è soggetto alla moda. Per molti aspetti il costume è agli antipodi dell'abbigliamento soggetto alla moda. Una delle tendenze fondamentali dell'abito alla moda è quella di modificarsi rapidamente e inoltre l'abito nuovo alla moda non deve somigliare a quello che l'ha preceduto. Il costume tende invece a non cambiare: i nipoti devono portare lo stesso costume dei nonni.

erótica, a prática, a mágica e a regional. Segundo o linguista russo, o traje possui um certo número de funções, algumas das quais são dominantes, enquanto que as outras têm um papel subordinado. A primeira divisão a ser individuada é entre o traje do dia a dia, o traje da festa e o traje ritual.

O traje do dia a dia tem em conta as seguintes funções (enunciadas por ordem de predominância): 1) função *prática*: o traje tem de proteger do frio e do calor, adaptar-se às condições do trabalho do campo, etc.; 2) função *de classe*; 3) função *estética*; e 4) função *regional*. No traje da festa e no traje solene, as funções são reunidas na seguinte ordem: 1) função *festiva* ou *solene*; 2) função *estética*; 3) função *ritual* ou *mágica*; 4) função de *pertença nacional ou regional*; 5) função *de classe*; e 6) função *prática*. No traje ritual: 1) função *ritual* ou *mágica*; 2) função *festiva*; 3) função *estética*; 4) função de *pertença nacional ou regional*; 5) função *de classe*, que em geral tem um papel pouco relevante; e 6) função *prática*, ainda que, em alguns casos, as partes individuais do traje não tenham de facto nenhum papel prático.

Na passagem do traje do dia a dia ao traje festivo e do festivo ao ritual, na mesma medida em que vão desaparecendo algumas funções, outras adquirem força, ou então, manifestam-se novas funções. Na passagem do traje do dia a dia ao traje da festa e também na passagem do traje da festa, ou de suas partes, ao traje ritual, e na mutação aceite das suas funções, “o grau de obrigatoriedade do traje pode crescer ou diminuir”.²¹ (1986: 96).

Voltando às cinco funções principais enunciadas pelo autor, começando pela *estética*, que, entre as outras, apesar de aparecer mais vezes, não consta de uma análise própria, pois o autor irá agregá-la à função *erótica*: segundo o autor, na maioria das vezes, a função estética só serve para embelezar, sendo raro encontrá-la no traje do dia a dia, porque, segundo a sua listagem, os aspetos práticos terão sempre um lugar determinante. Porém, é de sublinhar que, se esta função, por um lado, se releva de forma evidente e plena no traje da festa, por outro, é também verdade que se pode colocar no traje do dia a dia sob a forma de um pequeno enfeite ou detalhe de consolidação

21. Il grado di obbligatorietà del costume può crescere o diminuire.

da sexualidade. Pode tratar-se de uma flor entre os cabelos, de um penteado, ou de uma particular maquilhagem para marcar a feminilidade, assim como, para a masculinidade, elementos vestidos de uma maneira específica, como, por exemplo, uma camisa aberta no peito, com o colarinho levantado.

À função estética alia-se a *erótica*. Esta importante função, afirma o autor, encontra-se tanto no vestuário moderno como no traje, desenvolvendo um papel tão importante quanto saliente. A função estética constitui um todo único com a função erótica e, muitas vezes, quase a esconde: esta fusão das funções é compreensível, explica Bogatyrev, porque ambas apontam o dedo para uma forte chamada de atenção. “Na avaliação do sexo oposto, por exemplo, cita-se apenas o valor estético do traje, eliminando a sua função erótica.”²² (1986: 105).

No que toca à função *prática*, pelo contrário, a questão que Bogatyrev propõe é se esta não estará ligada com o arcaísmo ou com a confiança atribuída à velha peça, pela adequação do traje às condições climáticas locais ou às condições de trabalho de uma determinada zona. A mesma coisa poderia notar-se no calçado, ou na sua ausência, segundo se trate de uma comunidade transmontana ou de uma comunidade do mar. Muitas vezes, a função prática também engloba em si signos das diferenças económicas, entre agricultores ricos e pobres, e signos de pertença a classes sociais diferentes, entre aristocratas e agricultores. Assim, chega-se à função de classe, que, de facto, se manifesta dentro da função prática. Dentro das diferenças entre ricos e pobres e entre ricos e menos ricos, elencadas por Bogatyrev, evidencia-se um fator ligado ao passar do tempo e à conseqüente mudança dos hábitos. O autor explica que a exibição da diferença de classe é tão importante que “a tendência em distinguir as várias classes sociais através do traje conserva-se também quando os trajes ficam nivelados, ou seja, na passagem dos trajes rurais locais ao vestuário de cidade, internacional. A tendência das várias classes em deixar sobressair as próprias diferenças

22. Nella valutazione dell'altro sesso per esempio si cita solo il pregio estetico del costume e se ne tace la funzione erótica.

recíprocas é a única forma que, ao longo do tempo, se enche de conteúdos diferentes²³. (1986: 98).

Existem ainda umas toucas que se colocam debaixo de um lenço, vestidas com roupa azul. As velhas e grandes toucas desapareceram. Diferentes eram as toucas das mulheres dos artesãos. Agora, também as camponesas põem entre os cabelos uns pentes altos, diferentes dos pentes das mulheres dos artesãos.²⁴ (J. Húsek, 1932, *I confini fra il territorio della Slesia morava e la Slovacchia*, citação em Bogatyrëv, 1986: 98).

Em relação ao traje festivo e ritual, a função prática permanece no fundo da lista e a parte estética destaca-se.

Existe ainda a função *mágica*, em primeiro lugar de importância na função do traje ritual. Além da importância da cor vermelha, a que se atribui eficácia contra bruxarias e que é sobretudo usada no vestuário para crianças, Bogatyrëv analisa em profundidade o papel da camisa interior feminina como motivo de boa sorte:

Faziam-se atos mágicos interessantes com a camisa interior. Trata-se de uma parte tão íntima do vestuário feminino, que alguns maridos nunca a viam ao longo de toda a vida. As mulheres escondiam-na com muito cuidado e, depois de a lavar, estendiam-na de maneira a que ninguém a visse. (...) Talvez esta cuidadosa ocultação da camisa interior tenha originado a atribuição de capacidades terapêuticas a esta vestimenta, por exemplo, se o marido ou o gado tinham sido alvo de mau olhado²⁵. (1986: 98).

23. La tendenza a distinguere le varie classi mediante il costume si conserva anche quando i costumi si livellano, cioè nel trapasso dai costumi rurali locali a quello cittadino, internazionale. La tendenza dei vari ceti a far risaltare le proprie reciproche differenze rimane come una forma unica, che nei vari periodi si riempie di contenuti diversi.

24. Esistono ancora delle cuffiette che si portano sotto il fazzoletto con gli abiti azzurri. Le vecchie e grandi cuffie sono già scomparse. Diverse erano le cuffie delle mogli di artigiani. Ora, invece, anche le contadine portano fra i capelli pettini alti, che però sono di colori diversi da quelli delle mogli degli artigiani.

25. Interessanti atti magici si svolgevano con la camicia. Si tratta di una parte così intima dell'abbigliamento femminile che alcuni mariti non la vedevano nel corso di tutta una vita. Le donne la nascondevano accuratamente e dopo il bucato l'appendevano in modo che nessuno la vedesse. (...) È verosimile che proprio da questo accurato occultamento della camicia sia derivata l'attribuzione a questi indumenti di capacità terapeutiche, ad esempio, se il marito o il bestiame erano colpiti dal malocchio.

O autor continua o seu discurso citando o antropólogo escocês Frazer e a sua lei homónima, segundo a qual através da *law of contact* ou *law of contagion*²⁶, a camisa interior, aderindo ao corpo, é o meio do poder mágico no corpo nu. A lei do contacto, através da qual Frazer expõe a sua teoria sobre a magia, inserida no texto *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1915), afirma que, através dessa lei, duas coisas em contacto recíproco continuam a ter influência uma na outra, mesmo após terem sido separadas. No ensaio, começado em 1890 e ampliado até à sua última elaboração em 1915, Frazer analisa as origens de cada uso, hábito e rito, pondo em consideração as práticas religiosas e mágicas, as superstições e os mitos atuais e antigos de todo o mundo.

Por fim, a última função, *regional ou nacional*, na qual pode englobar-se o conceito de pertença a uma etnia em particular. A função nacional torna-se interessante, sugere o autor, quando se cruza com a função de classe, sobretudo no caso específico da existência de uma nação dominadora e de uma nação dominada. Esta última revela-se sempre defensiva do próprio traje nacional enquanto signo revelador da nacionalidade. Bogatyrëv explica ainda que o traje popular rural raramente é mais barato do que o traje de cidade: muitos agricultores vestem-no exatamente porque é um signo de uma certa posição social, às vezes percecionada como mais elevada em relação à dos seus concidadãos.

A análise empreendida por Patrizia Calefato também parece interessante no que toca às funções do traje popular, que “estão todas postas em causa, desde a origem, relativamente à sua função estética, a mais imotivada e superficial, mas também a que revela a autorreferencialidade dos signos exibidos na roupa, a pureza do estar presente.”²⁷ (Calefato, 1986: 18). A função estética, segundo Calefato, faz da moda uma escritura do corpo, pois, encenando-se a si própria, torna paradoxal o seu estatuto de função.

26. Em português traduzir-se como *lei do contacto* ou *lei do contágio*.

27. Sembrano essere tutte messe in discussione, all'origine, dalla funzione estetica, la più immotivata, la più superficiale, e però quella che rivela l'autoreferenzialità dei segni esibiti nell'abito, il loro puro essere presenti.

O que se torna relevante para esta investigação é a conclusão de Bogatyřev: para a compreensão da função social do vestuário estes signos devem ser lidos como se aprende a ler e a entender uma língua diferente. “O etnógrafo que usa o método funcional fornece material rico ao sociólogo que investiga o vestuário moderno de cidade. Por outro lado, é preciso, obviamente, ter em conta os resultados obtidos pela sociologia e utilizá-los.”²⁸ (1986: 114).

6. Roland Barthes

É com Roland Barthes e com *Système de la Mode* que se institui o texto fundamental da passagem para uma teoria da moda como discurso social. De uma maneira radical, o autor trata, não da moda real, mas sim da moda das revistas: a indumentária converte-se totalmente em linguagem e a imagem é usada só em função da sua transposição em palavras. A experiência de Barthes vai além da atual semiologia, afirmando que a moda não existe senão em função dos aparelhos, das tecnologias, dos sistemas comunicativos que constroem o seu significado.

O contexto pós-moderno define, com clareza, como toda uma série de discursos sociais, como o cinema, a música, os novos *media*, a publicidade, representam os lugares onde a moda vive como sistema sincrético, como uma referência reticular entre os signos do corpo vestido, e como construção e desconstrução constante dos sujeitos que interpretam ou simplesmente apreendem o seu significado. O contexto da linguagem em que Roland Barthes desenvolveu a sua pesquisa revela-se muito útil para este trabalho, pois, é a partir do cinema que o vestuário será analisado. Sendo uma área entre a moda e o cinema, o vestuário cinematográfico tem vários eixos de interpretação em função da investigação pretendida: um estilista verá no vestuário cinematográfico aspetos particulares que se referem à moda, pormenores que um investigador de estudos fílmicos poderá não querer aprofundar.

28. L'etnografo che utilizza il método funzionale fornisce ricco materiale al sociólogo che studia l'abbigliamento cittadino moderno. D'altro lato, è necessario, ovviamente, tener conto dei risultati raggiunti dalla sociologia e utilizzarli.

No final da década de 1950, Roland Barthes escreve *Le Système de la Mode* (2009), onde afirma que, depois da redação de *I miti d'oggi*²⁹, teve o desejo de reconstruir passo a passo um destes sistemas de linguagem diferentes: “foi assim que escolhi o vestuário”.³⁰ (2009: 101). A primeira novidade na análise de Roland Barthes é este ter dividido o vestuário em três tipos: vestuário-imagem, vestuário-escrito e vestuário-real. A cada um deles atribui uma estrutura diferente, icônica, verbal e tecnológica, segundo o operador que é usado para a sua difusão.

Ao examinar uma revista de moda, verificam-se três tipos de *vestimenta* diferentes que, apesar de remeterem para a própria realidade (a peça vestida no dia tal por aquela mulher específica), individualmente fazem parte de uma estrutura diferente:

1. *Vestuário-imagem*: o que vem apresentado em fotografia ou em desenho e que pertence a uma estrutura plástica;

2. *Vestuário-escrito*: o que vem descrito, transformado em linguagem (por exemplo, a peça fotografada à direita torna-se: cinto de couro sobre a cintura com uma pregadeira em forma de rosa, sobre um vestido suave em Shetland) e que remete para uma estrutura verbal;

3. *Vestuário-real*: esta indumentária, apesar de representar o modelo que contém a informação transmitida pelos dois primeiros, pertence a uma terceira estrutura, de tipo tecnológico (as unidades desta estrutura representam os atos de fabrico dos materiais: uma costura é o que foi costurado, um corte é o que foi cortado).

Será a estrutura verbal, *moda-descrita*, a que Barthes escolhe para analisar, porque o vestuário escrito não se encontra condicionado por nenhuma função parasitária, mas é construído exclusivamente para uma significação. Depois de ter decidido dedicar a sua análise às legendas destes enunciados, Barthes tenta encontrar uma forma constante, recorrendo à prova de

29. *Mythologies; Mitologias.*

30. *Così ho scelto l'abbigliamento.*

comutação e individuando no interior três elementos: um objeto alvo da significação, um suporte da significação e a variante, sendo que a última é uma alternativa que a constitui.

O objeto *moda-descrita* pode ser relacionado com o indumento *real*, objeto tomado em consideração por Barthes em alguns ensaios do final dos anos 50³¹. Também nestes textos o autor considera a roupa como relacionada com o sistema linguístico, no sentido em que o tinha feito Trubetzky quando, num excerto de *Fundamentos de Fonologia* (1971), tinha falado de uma relação de homologia entre sistema da língua e sistema da roupa, entre fonologia e estudo do traje.

De acordo com a distinção entre *langue* e *parole* introduzida por Saussure e já aplicada à moda por Trubetzky, também Barthes sugere aplicar esta distinção. *Langue* seria o sistema inteiro da moda e da língua, abstrato e definido por funções próprias, e *parole* seria a linguagem como é falada, ou seja, a roupa usada pelo indivíduo, que se revela singular em função da maneira como é usada. O autor, na versão original em francês do ensaio “Langage et Vêtement”, de 1959, já tinha sugerido um primeiro esclarecimento desta oposição dentro da moda. Os fenómenos de roupa (*parole*) são: dimensões da peça, estado do uso, sujidade, carências do uso (botões não abotoados...), peças improvisadas para proteção, escolha das cores (exceto as cores institucionais, como as do casamento, luto...) e os gestos de uso típicos de quem as veste. Os fenómenos de vestuário (*langue*) são: as formas, as substâncias, as cores rituais, usos fixos, gestos estereotipados, distribuição estandardizada dos acessórios, compatibilidade e incompatibilidade de peças entre si, regras entre peças interiores e exteriores e, para acabar, “os fenómenos de vestuário reconstituídos artificialmente para fins significativos, como vestuário para teatro e para cinema.” (Baldini, 2005: 143).

O próprio Roland Barthes inclui o vestuário para cinema dentro da *langue*, reconduzindo à distinção entre vestuário-real e vestuário-imagem, onde o segundo só possui um significado nas finalidades práticas do primeiro, no

31. “Histoire et Sociologie du Vêtement”, de 1957; “Langage et Vêtement”, de 1959.

entanto, sem ter qualquer aspeto prático. Trata-se de um conceito importante, o da *representação da realidade*, pois o discurso que Barthes aqui inicia foca-se sobre finalidades representadas de fenómenos de vestuário reconstituídos e não sobre o vestuário como pura decoração dentro da representação da realidade. De facto, uma das questões principais em relação à distinção do binómio *langue* e *parole* aplicado à moda, é entender onde começa um e acaba o outro. Uma vez estabelecida a distinção entre o que é vestuário, *habillement*, e o que é roupa, *toilette*, resta perceber o que a roupa significa. Muitas vezes não significa nada, ou então só se encontra alguma significação em particular num detalhe mínimo ou num conjunto muito complexo.

No ensaio “História e Sociologia do Vestuário” de 1957 o autor afirma que o trabalho do sociólogo devia consistir na análise da passagem entre vestuário e roupa, pois, considerando a relação como de ordem semântica, a significação de uma peça cresce progressivamente na passagem de roupa a vestuário. “A roupa em si tem um significado fraco, expressa mais do que notifica; o vestuário é fortemente significante, constitui uma relação intelectual entre quem o veste e o seu grupo.” (Barthes, 2006:7). A distinção saussuriana, afirma Barthes, permite uma descrição detalhada de todos os movimentos estreitamente dialéticos que regulam as trocas contínuas entre uma peça institucional e uma peça vestida: “como os fenómenos de traje se tornam fenómenos de vestuário e como os fenómenos de vestuário se tornam fenómenos de traje.”³² (Baldini, 2006:16). No entanto, surge aqui uma diferença de valor, na divisão entre os fenómenos de *habillement* e *toilette*, quando se está perante vestuário reconstruído. “O grau de desordem e sujidade de uma roupa vestida, por exemplo, é um fenómeno de vestuário, não tem valor sociológico, a menos que a desordem e a sujidade funcionem como signos intencionais (num fato de cena).”³³ (Barthes, 2006: 16).

32. Come i fenomeni di costume divengono fenomeni di abbigliamento e come i fenomeni di abbigliamento divengono fenomeni di costume.

33. Il grado di disordine o di sporcizia di un vestito indossato, per esempio é un fenomeno di abbigliamento, non ha valore sociológico, a meno che disordine e sporcizia funzionino come segni intenzionali (in un costume di scena).

Na sociedade, a difusão da moda é realizada através da passagem de uma estrutura para outra e, para isso, é necessária uma atividade a que Barthes chama de *transformação*:

Na nossa sociedade a difusão da Moda baseia-se em grande parte numa atividade de transformação: há uma passagem da estrutura tecnológica para as estruturas icónica e verbal. Ora, tratando-se de estruturas, esta passagem não pode ser senão descontínua: o vestido real não pode ser transformado em representação a não ser por meio de certos operadores a que poderíamos chamar *shifters*, pois servem para passar de uma estrutura para outra, passar, se assim quisermos, de um código para outro código. (Barthes, 2009: 18).

O autor continua a análise da traslação para a passagem do real à imagem, do vestuário tecnológico para o vestuário icónico, anunciando como *shifter* principal “o molde de costura ao que é preciso acrescentar processos destinados a manifestar o substrato técnico de uma aparência ou de um efeito: acentuar um movimento, enaltecer um pormenor, ângulo ou perspectiva.” (2009: 19).

No interior das revistas de moda, observa Barthes, a significação da moda está completamente entregue às descrições. A veicular o sentido social de uma peça de roupa não está a reprodução fotográfica da própria peça, nem a peça efetivamente vestida; o que o faz é o enunciado verbal que, posto no fundo da página da revista, sugere à leitora o que olhar, qual o detalhe que, variando de um ano para outro, faz com que uma peça esteja ou não na moda.

Além da detalhada análise semiótica que o autor faz do vestuário ao longo do texto, quer quando descreve a função que o vestuário-escrito tem para o vestuário-imagem, quer quando explica os vários *shifters* úteis para a transformação de um tipo para outro, o que pode realmente constatar-se é que, ao analisar a moda como um fenómeno através de revistas especializadas e não através do seu uso na realidade, Barthes anuncia uma espécie de intermediário entre a peça de roupa e quem para ela olha. O mediador, a revista,

é o único elemento onde se pode analisar a moda como fenómeno de um discurso social. Em cada peça é possível distinguir formas correspondentes a conceitos particulares, ou seja, significantes que remetem para determinados significados. Em resumo, é opinião de Roland Barthes que a peça veicula apenas um significado principal, ou seja, “o grau de integração do indivíduo na sociedade onde vive.”³⁴ (Barthes, 2009: 72). Assim, de acordo com Graziani, “a roupa é uma espécie de modelo social, um espelho dos comportamentos coletivos previsíveis, e é a este nível que se torna significante.”³⁵ (Graziani, 2004).

Se, por um lado, o homem se veste essencialmente para materializar a sua própria atividade significativa, por outro, segundo um ponto de vista tradicional, também inventou a roupa com base em três motivações: a proteção, o pudor e o ornamento. Vestir-se constitui um ato profundamente social, que tem sentido apenas ao inserir-se numa dialética entre indivíduos dentro de uma coletividade. Se, para Trubetzkoy, as diferenças de ordem individual no uso de uma certa peça se referiam a fenómenos de *vestuário-parole*, enquanto a diferença entre a peça das raparigas e das mulheres casadas se referia a fenómenos de *traje-langue*, segundo Barthes há que ter sempre em conta a possibilidade de considerar o vestuário como *real* através do esquema de um regime semiótico de funcionamento, quer da língua, quer da roupa. Portanto, ele considera entre os fenómenos de vestuário elementos como as dimensões individuais da peça, o grau de uso, de desordem e sujidade, as carências parciais e as carências do uso (como botões não alinhados, mangas não vestidas, etc.), as peças improvisadas, as cores (exceto as de circunstância, como no caso do luto) e os gestos típicos de quem veste. Dentro dos fenómenos de traje, propostos por Barthes, encontram-se formas, substâncias e cores rituais, usos fixos, ou seja, aqueles sistemas regulados por incongruências ou incompatibilidades, sendo o ponto limite representado pelo traje reconstituído para fins significativos, como no caso do teatro e do cinema.

34. Il grado di integrazione dell'individuo nella società in cui vive.

35. Il vestito è una sorta di modello sociale, uno specchio dei comportamenti collettivi prevedibili, ed è proprio a questo livello che esso diviene significante.

Systeme de la Mode faz também uma breve referência ao ensaio de Bogatyrev sobre o traje popular, referenciando Trubetzkoy. Prosseguindo a propósito da vantagem analítica que a moda tratada pela revista oferece, a respeito do vestuário real, Barthes escreve:

O vestuário real tem finalidades práticas (proteção, pudor, adorno); estas finalidades desaparecem do vestuário “representado”, que já não serve para proteger, cobrir, adornar, mas, de facto, serve para significar a proteção, o pudor e o adorno (...); só o vestuário escrito não tem nenhuma função prática nem estética: está construído para uma significação.³⁶ (2009: 10-11).

Em relação à arbitrariedade, Barthes contesta a afirmação de Saussure ao falar da arbitrariedade da moda, referindo que a diferença ilimitada da linguagem se encontra limitada às “condições ditadas pelo corpo humano.”³⁷ (2009: 94). Pelo contrário, para o autor, o que é relativamente arbitrário é o signo da moda, pois, “elabora-se a cada ano, não pelos utentes, mas por um grupo restrito que é o *fashion-group*. A moda não desenvolve, muda: o seu léxico é novo a cada ano.”³⁸ (Barthes, 2009: 217). No entanto, é precisamente esta arbitrariedade restrita a um grupo que leva Barthes a considerar a moda como instituição tirânica (2009: 218), porque faz do significado de Moda, a própria moda e do signo da moda, um signo tautológico: o vestido *à moda*.

No primeiro capítulo desta tese tratou-se amplamente da importância de Roland Barthes em termos de uso de vocábulos e distinção de conceitos. Para concluir, o que interessa sublinhar é a sua posição em relação ao que, a partir dos anos 80, será definido como “corpo revestido”. Numa entrevista que dá vida ao ensaio “Encore le Corps” (a entrevista é de 1978, a transcrição

36. L'indumento reale è gravato da finalità pratiche (protezione, pudore, ornamento); queste finalità scompaiono dall'indumento 'rappresentato', che non serve più a proteggere, coprire, ornare, ma al più a significare la protezione, il pudore o l'ornamento [...]; solo l'indumento scritto non ha nessuna funzione pratica né estetica: è interamente costruito in vista di una significazione.

37. Condizioni dettate dal corpo umano.

38. Viene elaborato ogni anno, non dalla massa degli utenti ma da una istanza ristretta che è il *fashion-group*. La moda non evolve, cambia: il suo lessico è nuovo ogni anno.

de 1982) Roland Barthes fala da importância do *corpo vestido*. Afirma que não é possível falar do corpo humano sem se colocar a questão da roupa, sendo que é esta que torna o corpo significativo. Nas sociedades antigas, continua o entrevistado, a profissão estava associada à roupa, a roupa era integrada no corpo, não existia nudez, ou, pelo menos, não era mostrada e não era percebida, não era vista nem reproduzida: tratava-se de um corpo totalmente exteriorizado.

Hoje em dia parece inverosímil uma impossibilidade de interiorização do próprio corpo, pois, através da reproduzibilidade técnica (fotografia e imagens em movimento) é possível tomar consciência, não só da relação entre nós e o nosso corpo, mas também da relação entre o nosso corpo e os outros. Roland Barthes fala de uma espécie de *narcisismo da espécie* na vontade que o indivíduo tem em mostrar o corpo (referindo-se às fotografias) ao outro. Um narcisismo que, misturado com o erotismo, “assimila toda a espécie humana que através de um certo tipo de fotografia procura uma aparência perfeita de corpos imortais” (Barthes, 2006: 142).

À pergunta “o que é que podemos definir como *corpo-espetáculo*?” o autor fala de uma divisão entre este e o corpo que trabalha: o primeiro existe quando a sociedade organiza circunstâncias em que o próprio corpo se oferece perante um público como num verdadeiro espetáculo, enquanto o segundo faz parte do dia a dia, em que o corpo existe só em função da sua atividade. Este último é o *corpo ativo* ou *transitivo*, porque a atividade de trabalho consiste sempre na transformação da natureza. O corpo-espetáculo, continua Barthes, tem tendência a regredir e a localizar-se. Regredir, porque o traje da festa, que, por exemplo, se pode associar a uma espécie de espetáculo do corpo, se usa mais esporadicamente; localizar-se, porque existem momentos criados de propósito, como, por exemplo, no teatro e no cinema, em que o corpo interpreta uma *mise-en-scène* com conotações eróticas com tendência para a nudez.

A nudez, por sua vez, traz consigo um novo conceito de corpo, o *corpo moderno*, que, juntamente com a imortalidade, forma uma oposição entre

corpo jovem e corpo velho, sendo que a tendência da sociedade é a de tolerar corpos jovens e efetuar uma remoção social dos corpos velhos. “Cada vez que a técnica cultural toma posse do corpo, quer se trate de publicidade, de cinema ou de fotografia, o que vai ser posto em cena, o que é prometido, é sempre um corpo jovem, como se se tratasse de ver o homem como um ser imortal.”³⁹ (Barthes, 2006: 145). Roland Barthes pressente nisso um cancelamento geral da morte na sociedade. Apagando-a e censurando-a, torna-se possível removê-la e privá-la da sua simbologia até se tornar mais difícil dialetizá-la.

Além da breve definição onde tratou de vestuário para teatro e cinema como de “representações para fins significativos”, Roland Barthes, em *Il senso della moda* fala de *corpo-espetáculo* relacionado com *corpo que trabalha*, afirmando que “o corpo está sempre numa condição de espetáculo perante o outro e também perante si próprio.”⁴⁰ (Barthes, 2009: 142). As sociedades sempre tiveram a necessidade de dividir o uso do corpo em duas instâncias separadas, pois, se por um lado, os momentos em que o corpo se mostrava ao público eram raros (cerimónias, festas e danças ritualizadas), por outro, existia o quotidiano do corpo que trabalha, definido por Barthes também como *corpo ativo*, porque “o trabalho consiste sempre, afinal de contas, em transformar a natureza.”⁴¹ (Barthes, 2009: 143). Para Barthes, portanto, o corpo-espetáculo só existe em função do outro, uma espécie de distinção entre o ato de se ver, o ato de ser visto e o sucessivo ato de se vestir.

O conceito de *corpo-espetáculo* parece estar ligado ao conceito de “representação por fins significativos” que o autor já tinha associado aos fenómenos de vestuário para cinema e teatro. Barthes, ao descrever a despersonalização de um fenómeno por ele chamado *danza-folla*⁴², afirma: “O sujeito desfaz-se como indivíduo, mas, ao mesmo tempo, a sua solidão cresce. Eis

39. Ogni volta che la tecnica culturale s'impadronisce del corpo, si tratti della pubblicità, del cinema o della fotografia, quel che viene messo in scena, cio che viene promesso é sempre un corpo giovane, come se si trattasse di vedere l'uomo solo sotto le spoglie di un essere immortale.

40. Il corpo è sempre in una condizione di spettacolo davanti all'altro o anche davanti a se stesso.

41. Il lavoro consiste sempre, in fin dei conti, nel trasformare la natura.

42. Em português, *dança-multidão*.

o paradoxo: a sua própria solidão cresce e este fica perdido numa espécie de nós, de coletividade.”⁴³ (Barthes, 2006: 144). Esta representação, operada para dar forma a uma significação (para o cinema e para o teatro), faz com que o indivíduo fique integrado num conceito de *nós* que o despersonaliza, deixando-o, por um lado, perdido na sua solidão e, por outro, completamente inserido na coletividade. O ator já não existe enquanto indivíduo, começa a existir enquanto personagem, ficando completamente absorvido pela história narrada pelo realizador. Esta absorção por parte do corpo do ator tem alguns pontos em comum com o *corpo-espetáculo*. De facto, se por um lado, o ator se impõe como ativo porque é graças a ele que se constrói uma história ou, nas palavras de Barthes, “transforma-se a natureza” (2009; 143), por outro, no entanto, é passivo, pois não é real, tem um início e um fim, e só existe, não em função de si mesmo, mas para um fim significativo. Talvez a partir daqui se possa iniciar uma lenta aproximação ao conceito contemporâneo de *corpo revestido*.

7. Patrizia Calefato e o “corpo revestido” no cinema

Se com Roland Barthes se afinaram os conhecimentos sobre a moda como discurso social, introduzindo o conceito de *corpo vestido*, do qual derivam outros conceitos (*corpo-espetáculo*, *corpo jovem...*), chega-se finalmente ao conceito contemporâneo que dele advém e que será desenvolvido no trabalho de outra linguista, Patrizia Calefato. Desde finais dos anos 80⁴⁴ que a investigadora e professora italiana tem vindo a desenvolver a teoria do *corpo revestido* ligada aos estudos sobre *Fashion Theory*, no âmbito da chamada *mass-moda* e da *performance* do corpo.

O corpo é o espaço de inscrição da cultura: a cultura inscreve-se através da linguagem, porque o corpo é também uma entidade cultural. Através do corpo é possível vestir-se: sem o corpo nenhum sistema-moda poderia existir, porque não poderia haver moda, nem roupa, nem *performance* ou gestualidade.

43. Il soggetto si disfa in quanto individuo, ma nello stesso tempo accresce la sua solitudine. Ecco il paradosso: accresce la propria solitudine e si perde in una specie di noi, di collettività.

44. O primeiro texto sobre o tema é de 1986, “Il corpo rivestito”.

A roupa reveste: na iteração, o sentido de uma revocação a sucessivas e infinitas superfícies, como também a um princípio de indeterminação que regula as leis da indumentária, faz com que o ponto limite do corpo revestido não seja o corpo nu, mas a repetição dos revestimentos.⁴⁵ (Calefato, 1986: 8).

“A roupa não se pode separar do corpo, que não é só o seu suporte: na interação entre traje e roupa, o corpo revestido é a unidade estrutural da comunicação social. O corpo revestido hoje é um corpo totalmente comunicável.”⁴⁶ (Calefato, 2002: 26). A partir do texto de 1986, Calefato explica como o discurso do corpo na cultura contemporânea, na maioria das vezes, significa tratar de “uma imagem fechada, asséptica, do corpo, que se torna o lugar da oposição binária saúde-doença ou o seu centro de irradiação de cargas vitais, fundamentalmente de origem sexual.”⁴⁷ (Calefato, 1986: 7).

Quando se fala de moda fala-se necessariamente do corpo ou corpos que a moda reveste, porque o *corpo revestido* é um sujeito em processo, que se constrói através do seu aspeto visível, do seu estar no mundo, do seu estilo aparente. Nesta aceção, o corpo é entendido como *performance*, ou seja, como construção sempre aberta à identidade material, como dimensão mundana da subjetividade. “No cinema, mais do que no teatro e na fotografia, o corpo revestido é o sujeito fundamental, a ação resume-se toda aí, para além da escolha do vestuário de cena, precisamente no processo de representação dos corpos.”⁴⁸ (Calefato, 2007: 14).

Trata-se de um discurso diferente sobre o corpo que tenta excluir os extremos, “pronunciando o corpo” através das suas máscaras. Pode tentar-se

45. L'abito riveste: nella iterazione, il senso di un richiamo a successive e infinite superfici, nonché a un principio d'indeterminazione che regola le leggi vestimentarie, che fa sì che il punto limite del corpo rivestito non sia il corpo nudo, ma il ripetersi dei rivestimenti.

46. Il vestito non può scindersi dal corpo, che non ne è semplicemente il supporto: nell'interazione tra costume e abbigliamento, il corpo rivestito è l'unità strutturale della comunicazione sociale. Il corpo rivestito oggi è un corpo totalmente comunicabile.

47. Un'immagine chiusa, asettica del corpo, diventato o la sede dell'opposizione binaria salute-malattia o il suo centro d'irradiazione di cariche vitali, di natura fundamentalmente sessuale.

48. Nel cinema, più che nel teatro e più che nella stessa fotografia, il corpo rivestito è il soggetto fondamentale, l'azione è tutta lì, anche al di là della scelta dei costumi di scena, proprio nella procedura della rappresentazione dei corpi.

“pronunciar o corpo” nas suas aberturas infinitas com outros corpos e com o mundo, dando-lhe “uma valência relativa à cultura dentro da qual estas imagens se situam.”⁴⁹ (Calefato, 1986: 8).

O corpo estrutura-se desta forma na sequência das aparências, nunca máscara só, nunca só nudez: ao invés, metamorfose. A mudança constante que a roupa doa ao corpo vem do lado da carnavalização, da alternância, da imprecisão dos caracteres, contaminadas pela tipificação e individuação próprias da moda.⁵⁰ (Calefato, 1986: 8).

Ao afirmar que a roupa é a forma de uma relação do corpo com o mundo e com outros corpos, Calefato também se refere ao binómio traje/moda, onde se, para o primeiro, a relação com o mundo é estática, sempre a mesma e repetitiva, para a segunda trata-se de uma relação acelerada que tem mais a ver com um tempo utópico de que com um ciclo temporal.

Os lugares da cultura determinam a moda, ou as modas, antes que a pesquisa estilística elabore a própria mercadoria como signo de luxo: cada moda tem dentro de si uma narrativa cultural, uma história que explica costumes e determina os seus ritmos. A moda em si constrói significados e figuras do imaginário (mitos) reproduzidos na esfera social e torna-as naturais e eternas. Ainda em relação a este binómio, a autora afirma que um dos limites do traje tradicional é a diferença entre masculino e feminino, barreira sexual que a moda tenta romper. Mais, continua a autora, “a moda é o feminino do corpo. Cada indivíduo que a segue é um pouco mulher, e o corpo à moda, seja de homem, seja de mulher, tem de feminino o desencanto da superfície e a ironia das formas.”⁵¹ (Calefato, 1986: 11). Roland Barthes já tinha discutido amplamente a diferenciação dos sexos, anunciando que estava a acontecer “uma espécie de perda da diferença sexual” e que “o corpo vestido

49. Una valenza relativa alla cultura entro la quale queste immagini si situano.

50. Il corpo si struttura così nel succedersi delle sue apparenze, mai soltanto maschera, mai nudità da scorticato: piuttosto metamorfosi. La mutevolezza perenne che l'abito regala al corpo è dalla parte della carnevizzazione, dell'alternanza, dell'imprecisione dei caratteri, contaminate con la tipizzazione e l'individuazione proprie della moda.

51. La moda è il femminile del corpo. Ogni individuo che la segue è un poco donna, e il corpo alla moda, sia d'uomo che di donna, ha di quello femminile il disincanto della superficie e l'ironia delle forme.

renuncia à diferença, mas, ao mesmo tempo, pode dizer-se que se liberta e que o corpo se liberta da roupa.” (Barthes, 2006: 140).

Em meados dos anos 1970, certas pesquisas feministas focam a sua atenção na construção cinematográfica do corpo feminino como objecto inteiramente preso dentro de uma visão patriarcal das relações humanas e de poder. A este propósito, Laura Mulvey, num ensaio de 1974 (traduzido para italiano em 1978), separa o homem da mulher no dispositivo cinematográfico, definindo o primeiro como olho que olha e a segunda como o espetáculo a ser olhado ou, mais especificamente, como a *performance* a olhar.

A figura masculina não pode carregar o peso da objetivação sexual. O homem encontra-se relutante em fixar o olhar no seu semelhante exibicionista. Portanto, a cisão entre espetáculo e narração valida o papel masculino de personagem ativo que deixa progredir o enredo, deixa que as coisas aconteçam. O homem controla a fantasia fílmica e sobressai como representante do poder segundo um outro sentido: como suporte do olhar do espectador.⁵² (Mulvey: 1978).

Segundo Patrizia Calefato, graças a estas pesquisas, de alguma maneira pioneiras, pôde constituir-se uma base teórica sobre a qual, durante os anos 1980 do século passado, se foi implantando uma análise da corporeidade cinematográfica que começava também a abranger a roupa de cena, decisiva na construção do masculino e do feminino. Por isso, o corpo revestido é o território físico-cultural onde se realiza a *performance* visível e sensível da nossa identidade exterior.

Neste contexto, o que torna o pensamento de Calefato próximo ao de Barthes é, de facto, esta vontade de não querer tratar a moda como um objeto em si, mas tentar interpretá-la e contextualizá-la através dos dispositivos que a difundem. Se Roland Barthes decidiu ocupar-se da moda descrita, Calefato

52. La figura maschile non può portare il fardello dell'oggettivazione sessuale. L'uomo è riluttante a fissare lo sguardo sul suo simile esibizionista. Quindi la scissione tra spettacolo e narrazione convalida il ruolo maschile di personaggio attivo che fa progredire la vicenda, fa accadere le cose. L'uomo controlla la fantasia fílmica ed emerge come rappresentante del potere anche in un senso ulteriore: come supporto dello sguardo dello spettatore.

também passou por isso e muitos dos seus textos tratam da moda e do corpo revestido nos meios de comunicação.

Os meios de comunicação, o cinema antes de todos, são já um grande depósito cultural e motor do imaginário social e agem em estreita sinergia com a moda. Novas teorias crescem em relação ao sentir o revestimento do corpo como um travestismo que permite não aderir aos estereótipos sociais ou sexuais, mas sim realizar *performances* que provocam prazer. (Calefato, 2002).

O corpo vestido tornou-se *revestido* principalmente, porque, à luz das novas teorias *fashion*, é impossível não encontrar nele um signo. No texto-tecido cultural expressam-se traços individuais e sociais que vão buscar elementos como o género, o gosto, a etnicidade, a sexualidade, a pertença a um grupo social ou a transgressão. Começam aqui as ligações entre a teoria do corpo revestido do ecrã bidimensional e a realidade tridimensional dos corpos vestidos.

Em *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (2007), juntamente com a investigadora Antonella Giannone, Calefato liga, de forma linear, o conceito de *performance* ao de prática vestimentária. A ideia seria falar de *performance* em vez de *representação*, incluindo, assim, a figura teatral do *performer* com o resultado de ser o vocábulo mais adequado no âmbito dos *Fashion Studies*, pois “transporta de maneira decisiva a atenção sobre a implicação corpórea de quem a atua.”⁵³ (Giannone/Calefato, 2007:13).

A *performance* acontece através da articulação do corpo a vários níveis distintos, onde o corpo é simultaneamente material, significante e significado. Cada *performance* implica a presença de um público, intérprete e construtor. E as práticas vestimentárias podem e devem ser consideradas *performance*, porque “a roupa é um aspeto fundamental nos processos de socialização de qualquer ser humano em qualquer cultura.”⁵⁴ (Giannone/Calefato, 2007:14).

53. Convoglia l'attenzione in maniera decisiva sul coinvolgimento corporeo di chi la esegue.

54. L'abito è un aspetto fondamentale nei processi di socializzazione di qualunque essere umano in qualsiasi cultura.

Através dos signos indumentários, os seres humanos não se limitam a segmentar a própria realidade social, mas definem-se continuamente a si próprios como parte dessa realidade. Maturam o que as autoras definem como uma espécie de “teatralidade pragmática”. É precisamente a partir deste último conceito que a pesquisa relacionada com as práticas vestimentárias (ou indumentárias) reais se cruza com as práticas expressamente ligadas à ficção. Quer seja a ficção teatral, cinematográfica, publicitária ou de outro gênero, o que se pretende sublinhar, seguindo o pensamento de Calefato, é a importância de um diálogo contínuo e necessário entre o uso real da roupa e o uso pensado do vestuário para a ficção.

A partir do desenvolvimento do conceito de *corpo revestido*, Patrizia Calefato aprofunda um modelo de análise que inclui o vestuário cinematográfico. Começando por uma divisão em três níveis criada juntamente com Antonella Giannone (2007:17), de facto, está-se perante uma hipotética base de análises completas e satisfatórias do vestuário cinematográfico nas sequências fílmicas.

O vestuário cinematográfico adquire significado principalmente em três níveis que podemos identificar como nível fílmico, nível cinematográfico e nível extra-cinematográfico. A maneira como o vestuário funciona dentro de um texto fílmico é o nível menos explorado.⁵⁵ (Giannone/Calefato, 2007: 17).

Se é através do vestuário que as imagens em movimento “adquirem devagar a espessura de um mundo possível”⁵⁶ (Giannone/Calefato, 2007:19), também é verdade que as práticas vestimentárias do dia a dia estão profundamente mergulhadas em cinema e, citando as autoras, “de facto, o cinema é parte da nossa cultura vestimentária”.⁵⁷ Já que os três níveis serão o ponto central da

55. I costumi cinematografici acquistano senso principalmente su tre livelli che potremmo generalmente identificare come livello fílmico, livello cinematografico e livello extra-cinematografico. Il loro funzionamento all'interno di un testo fílmico resta il livello meno esplorato.

56. Acquistano pian piano lo spessore di un mondo possibile.

57. Il cinema è di fatto parte della nostra cultura vestimentaria.

metodologia deste trabalho, deixar-se-á o respetivo aprofundamento para o capítulo 4.

O que interessa sublinhar é a bagagem cultural que lhes deu vida: aliás, começando com a pergunta, como se divide em três níveis a análise do vestuário cinematográfico? Deste ponto de vista, o trabalho de Calefato deriva do contrato fiduciário de Greimas e do conceito de verosimilhança, que é a base do bom funcionamento deste tipo de vestuário. Quando o espectador sente como *natural* o vestuário cinematográfico presente no filme, isto pode acontecer porque o seu “acreditar precisa de estar ancorado aos signos, como a roupa de cena, que tornam o texto filmico coerente e ao mesmo tempo saibam falar em vez dos movimentos de câmara ou dos diálogos entre personagens.”⁵⁸ (Calefato, 1999: 88). Depois da presença dos signos fílmicos, neste caso o vestuário, acrescenta-se o *sentido comum*, definido pela própria Calefato como “um conjunto de crenças e formas da sensibilidade construídas na comunicação entendida como espaço, onde são postos em comum os significados e os valores sociais.”⁵⁹ (1999: 88).

O que interessa não é tanto a adesão do corpo revestido em filme a um modelo estabelecido pelo real, mas antes o grau de verosimilhança que estes signos conseguem fixar sobre o corpo e o possível contrato fiduciário que se realiza entre o filme e o espectador.

De acordo com Greimas, por contrato fiduciário entendemos uma espécie de um acordo implícito entre os dois atuantes na estrutura da comunicação, enunciador e enunciatário, que não são necessariamente duas pessoas físicas, mas duas posições, duas figuras no e do discurso.⁶⁰ (1999: 89).

58. Ha la necessità di ancorarsi a segni, come i costumi di scena, che rendano coerente il testo filmico e allo stesso tempo sappiano parlare anche al posto dei movimenti della macchina da presa o dei dialoghi tra i personaggi.

59. Un insieme di credenze e di forme della sensibilità costruite nella comunicazione intesa come lo spazio in cui vengono messi in comune dei significati e dei valori sociali.

60. Per contratto di veridizione intendiamo con Greimas, una sorta di accordo implícito tra i due attori della struttura della comunicazione, enunciatore ed enunciatario, che non sono necessariamente due persone fisiche ma piuttosto due posizioni, due figure nel e del discorso.

O resultado será que uma determinada peça ou acessório de uma personagem irá aparecer crível aos olhos do espectador, por um lado, porque os seus conhecimentos pessoais e anteriores sobre o assunto não deixá-lo satisfeito e, por outro, sobretudo quando “as imagens conseguem atestar de credível no plano textual e intertextual aquela determinada peça de roupa.”⁶¹ (1999: 89). A verosimilhança transforma-se, assim, em verdade/realidade e o corpo revestido irá tornar-se credível no ecrã, assim como irá revelar-se *socialmente verdadeiro*.

A este propósito, uma consideração de Calefato sobre Jacques Aumont vincula a importância da forma sobre a substância: de facto, o teórico francês atribui ao cinema uma capacidade de invenção que se realiza, não só sobre o plano da narração, mas também sobre o plano das formas, através de elementos aparentemente insignificantes, como, neste caso, poderia aparecer o vestuário de cena. Retomando este conceito, segundo Calefato, a narração fica, então, em contraposição ao terreno plástico das imagens, ao plano da representação humana e, por último, também ao plano das formas.

A análise do significado fílmico e do papel do vestuário cinematográfico vai além de uma suposta e rigorosa separação entre um código cinematográfico interior ao filme e um código extra-cinematográfico relativo à dimensão da realidade: de facto, o vestuário de cinema carrega-se de significados interiores ao texto fílmico enquanto tal – sentido de ordem narrativa, histórica, temporal, espacial – mas, ao mesmo tempo, assume-os como uma contaminação entre a realização do filme e a sua comunicação – interpretação que vê ambos os momentos como essenciais na constituição da complexa textualidade fílmica. Neste sentido, o nível expressivo, onde está incluída a representação dos corpos através da aparência exterior, e o nível relativo ao conteúdo do filme estão rigorosamente conexos.⁶² (Calefato, 2002).

61. Le immagini riescono ad attestare come credibile sul piano testuale e intertestuale quel dato costume.

62. L'analisi del ruolo e del senso fílmico dei costumi va oltre una presunta rigida separazione tra un codice cinematografico interno al film e un codice extra-cinematografico relativo alla dimensione della realtà: il costume, infatti, si carica certo dei sensi interni al testo fílmico in quanto tale – senso di ordine narrativo, storico, temporale, spaziale – ma li assume al tempo stesso in una contaminazione tra

Torna-se evidente o quanto a pesquisa de Calefato é importante para a perspectiva deste trabalho, em relação ao vestuário cinematográfico no filme. Esta tipologia de estudos, que provém da linguística, representa, por isso, um ótimo ponto de partida e pode tornar-se uma metodologia.

Muitos textos organizados por Calefato tentam pôr em prática estes enunciados estreitamente ligados ao conceito de *corpo revestido*, propondo os mesmos como base metodológica para uma análise do vestuário cinematográfico em filmes diferentes. O texto *Moda e Cinema* de 1999, por exemplo, depois de uma cuidadosa introdução ao conceito central, tenta desenvolver a teoria do revestimento aplicando-a a filmes de géneros diferentes com resultados sempre diferentes, dependendo, não do vestuário, mas sim do género cinematográfico e da sua relativa representação visual. O cinema age sobre o corpo revestido fazendo sobressair estes significados, pondo-os em primeiro plano através da técnica fílmica.

8. Estudos em Portugal

No prefácio do texto de Eduardo de Noronha, “História do traje desde os tempos mais remotos até à Idade Média”, de 1911, pode ler-se:

Todas as nações civilizadas, que dispõem de ampla instrução pública, possuem obras mais ou menos desenvolvidas sobre a indumentária ou história do vestuário, uniformes, armaria, cerâmica, mobiliário, meios de transporte, ourivesaria, carpintaria, etc. As tentativas feitas em Portugal e, se não estamos em erro, no Brasil, neste género, têm sido tão pequenas e tão isoladas que, quase se pode afirmar, não contam nenhum trabalho completo.

Seria prolixo demonstrar quanto é necessária às pessoas que se dedicam às Bellas Artes; ao operariado de diversas indústrias, gráficas ou não; aos artistas de teatro; aos que exercem a sua actividade de espírito

la realizzazione del film e la sua comunicazione – interpretazione, che vede entrambi i momenti come essenziali nella costituzione della complessa testualità fílmica. In questo senso, il livello espressivo, in cui è compresa la rappresentazione dei corpi attraverso la loro apparenza esteriore, e quello relativo al contenuto del film sono strettamente connessi.

na literatura, em geral, e na dramaturgia, em particular; aos escritores militares; aos jornalistas; aos críticos de arte; e até às crianças. (Noronha, 1911: 4).

Em 2010, após exatamente um século, em *O Papel da Segunda Pele*, de Vera Castro, pode ler-se:

No princípio deste trabalho estava a ideia de abordar o figurino como matéria sobre a qual pouco se escreve. Existem livros focados em criadores ou em percursos de grupos de teatro, mas o figurino, em si, parece não ter suscitado, até agora, interesse para ser eleito como matéria a tratar.

A diferença entre os dois textos é que o primeiro tratava do vestuário de uma maneira geral, enquanto o segundo se centrava no vestuário teatral e cinematográfico. Mas, de facto, a substância não muda: quem resolve abordar esta matéria, investigando roupa real ou fictícia, percursos históricos ou entrevistas, acaba por enfrentar o pouco ou nulo material bibliográfico existente em Portugal.

Em 1996, a Cinemateca Portuguesa, partindo das mesmas considerações, organizou uma retrospectiva sobre o diretor artístico Jasmim:

Ciclos consagrados a realizadores e actores tem sido – e, se Deus quiser, continuarão a ser – o pão nosso de cada dia da Cinemateca Portuguesa. Ciclos consagrados a argumentistas, directores de fotografia, músicos, tem havido alguns mas não tantos como, em meu entender e por minha culpa, seriam desejáveis. Doutros homens ou doutras mulheres que, necessariamente, imprimem carácter a um filme, mesmo que o filme o tenha independentemente deles, quase nada temos feito. (...) E, se a memória não me falha, nunca um responsável pelo som, um cenógrafo ou um figurinista português foi homenageado nesta casa ou nesta sala. (J.B.C., 1996: 5).

Em 2010, no mesmo local, foi organizada a exposição de desenhos de cenários e de figurinos com o título *Traços que Desenham os Filmes* e onde era

possível ler: “o cinema produz imensos objetos interessantes, mesmo que por vezes o seu significado pareça não ultrapassar a imediata condição de material de trabalho.”

Tirando algumas considerações reunidas em textos sobre filmes portugueses (sinopses, críticas de jornais, folhas da cinemateca...) ou em rascunhos guardados durante aulas ou projeções comentadas, a bibliografia sobre o figurino de cinema fica por aqui. Poder-se-ia pensar que é pouco, mas considerando a cinematografia portuguesa como uma cinematografia *menor*, este material pode ser encarado como um bom começo. Talvez o figurino de cinema não seja um assunto muito debatido, mas, pensando na sua ligação com outras artes, como por exemplo, a pintura ou o teatro, o material bibliográfico já não é assim tão escasso.

Em meados dos anos 1990, a professora Maria José Palla desenvolveu uma tese de doutoramento sobre a significação do traje no teatro de Gil Vicente e, seguidamente, escreveu vários textos sobre a importância do vestuário na pintura religiosa portuguesa. Tratam-se de testemunhos importantes dentro do mundo académico, que provam que o presente trabalho não vai ficar isolado e que outros investigadores, embora poucos, talvez tenham encontrado algum interesse no estudo do vestuário e das suas aplicações. A bibliografia de Maria José Palla conduziu a outros textos sobre moda em geral, mas efetivamente nada existe sobre vestuário de teatro, cinema ou arte em Portugal.

Segundo a distinção moda/traje marcada pelo estruturalismo, Palla enuncia os tratos típicos do traje:

Ao cobrir o corpo, o vestuário codifica uma representação da aparência, marcada pelos imperativos de uma época e de uma sociedade. O traje comporta-se como uma instituição, na história concreta dos povos, uma forma de vestir não morre facilmente; quando adquire direito de cidadania sobre um dado tempo e espaço, exprime qualquer coisa de muito mais profundo do que uma simples fantasia artificial. (M.J.Palla, 1999: 27).

A questão “uma forma de vestir não morre facilmente” revela ser muito pertinente e o facto de que a autora a aplicou a pinturas portuguesas será um auxílio para esta análise.

Se, por um lado, “a linguagem do traje não serve apenas para transmitir dados práticos, serve da mesma forma para identificar conceitos ideológicos e exprimi-los numa sociedade determinada” (M.J.Palla, 1999: 27), por outro, é verdade que esta afirmação adquire validade porque está ligada ao conceito de “vestuário imagem”, segundo a divisão já tratada por Roland Barthes. De facto, na diferença com o vestuário real, o vestuário imagem perde os seus aspetos práticos, avançando ao encontro da sua representação. Fala-se, portanto, de um vestuário criado para transmitir uma simbologia, um vestuário que “enquanto elemento figurativo, entra em relação com outros elementos pictóricos para integrar a unidade de uma obra.” (1999: 27). Mas, é ao falar do próprio estudo do traje na pintura que a autora se aproxima de questões mais pertinentes: “A matéria, a forma, a cor e o uso, vão prestar-se ao jogo do pintor que as manipula, as valoriza, as reveste de um sentido, segundo a necessidade do seu desejo.” (1999: 27). Partindo do pressuposto de que tudo depende do pintor e do uso que ele quer fazer desta *segunda pele*, a autora define a análise do vestuário dentro de uma pintura como uma situação ambígua. “Por um lado, é um elemento reconhecível, susceptível de ser reconhecido. Por outro, constitui uma máscara social, e assim o pintor pode usá-lo para encenar o corpo.” (1999: 27).

Assim, como Roland Barthes falou de *corpo-espetáculo* e Patrizia Calefato de *corpo revestido*, Palla fala de *corpo encenado*, expressão que capta toda a força da pertinência no uso da palavra *performance* neste estudo. “Objecto do quotidiano ou de excepção, o que é afinal o traje? Algo que age de uma certa maneira de fora para dentro. Mas também algo que revela a alma através do corpo, uma projecção de dentro para fora.” (M.J.Palla, 1997: 262).

9. Conclusões

A função deste capítulo é acompanhar as análises de sequências filmadas, tentando não esquecer, de acordo com Calefato, quais os elementos que for-

maram, ao longo dos anos, a estrutura da *Fashion Theory*. Ao enumerar esta lista variada, chegou-se ao contacto com autores que trataram de assuntos como moda e traje em contextos específicos e sobretudo através de ferramentas diferentes. Passando da sociologia à semiótica e da antropologia aos estudos culturais, na medida em que a conceitualização foi útil para o desenvolvimento posterior da *Fashion Theory*.

Alguns autores são referenciados com mais frequência do que outros, pois, deve ter-se em conta que um enquadramento de tipo teórico junta sempre elementos tão variados que seria impossível utilizá-los todos. De resto, esta investigação pretende reduzir o dispersivo perímetro da *Fashion Theory* através de uma análise de filmes bem específicos, usando o ponto de vista do *corpo revestido*, ora como objeto importante no interior do enquadramento, ora como início do desenvolvimento de reflexões mais alargadas do filme, em particular, ao género da etnoficção, em geral.

Por estas razões, o trabalho inicial realizado por Calefato mostrou-se particularmente importante, e com o qual a linguista tentou salientar em autores definidos o processo de constituição do conceito moderno de *Fashion Theory*. Optou por chamar-se *Fashion Theory* a tudo aquilo que tivesse a ver com o revestimento do corpo, desde os fenómenos da moda até ao traje popular, tudo o que possua algum significado que se afasta do simples revestimento como decoração. Além da função decorativa, também importante, existe e sempre existiu um contexto que torna o revestimento do corpo num objeto interessante. O corpo revestido pode ainda contar com o facto de existir em função de um elemento, o próprio corpo, em perene movimento, em contínua mudança e ocupado com atividades que têm a ver, ora com a cultura, ora com a sociedade, ora ainda com a própria individualidade. Por isso, ao decidir analisar-se o corpo revestido no seu contexto fílmico, tornou-se necessário enfrentar o vazio que rodeia este assunto e os grandes buracos teóricos por ele gerados.

DEFINIÇÃO DO OBJETO

1. Introdução à etnoficção

Ao reunir as pesquisas feitas ao longo destes anos e, na tentativa de unificar numa só definição de género cinematográfico as três trilógicas analisadas nesta tese, começou por esclarecer-se algumas dúvidas em relação ao material investigado. Por um lado, é um dado adquirido que *websites* como a *Wikipedia.com* não podem ser citados como fonte única e solução para questões, já que a busca de respostas no vasto universo da internet pode dar forma a outras questões que, ao desviar-se da discussão central, podem gerar confusão na busca de uma resolução. Porém, por outro lado, em relação à especificidade do conceito de *etnoficção* e a sua definição do ponto de vista cinematográfico, a realidade é que as primeiras respostas foram encontradas na internet. Pensa-se, de facto, que, no momento em que se decide trabalhar com um género cinematográfico que possui referências sólidas tão limitadas, um dos poucos percursos viáveis é reunir o máximo de informação possível para depois conjugar peças na fragmentação conceitual que cada filme pode propor sobre o assunto.

Considerando que o conceito de *etnoficção* vem da disciplina da *antropologia visual*¹, há ainda a acrescentar que só há poucos anos começou a ser usado no âmbito cinematográfico, tendo sido reconhecido como género. Durante uma entrevista com a realizadora e antropóloga Catarina Alves Costa, a dúvida em relação ao uso do próprio termo no âmbito cinematográfico foi esclareci-

1. Desde 1992, existe em Portugal o NAV, Núcleo de Antropologia Visual (http://ceas.iscte.pt/gr_avisual.php).

da. A partir desta, pode assumir-se uma distinção baseada no uso feito pela própria antropologia como ponto de referência.

A antropologia visual é uma área dentro da antropologia que tem a sua especificidade, as suas discussões próprias e, portanto, quando nós, os antropólogos, falamos em etnoficção, se calhar, não estamos a referir-nos à mesma coisa do que, por exemplo, uma pessoa de *Cultural Studies* ou de *Film Studies* usaria. Talvez não seja a mesma coisa. (C. Alves Costa em Cucinotta, 2014).

Por exemplo, uma das primeiras definições interessantes propostas afirma que a *etnoficção*² é o género cinematográfico que tem como objeto de estudo um grupo de pessoas que formam uma comunidade. Partindo daqui, de uma forma geral, na análise dos conteúdos o objeto de estudo pode ser individuado no homem que, vivendo numa comunidade, aceita/adota certas regras e abandona outras. Mas, enquanto objeto de estudo, ainda podem abranger-se as suas relações e ligações com outros homens, com os membros da mesma comunidade ou com os indivíduos alheios a esta.

Para possuir as características que o definam como obra de etnoficção, um filme deve focar a sua atenção sobre dois eixos principais: por um lado, os comportamentos individuais que põem em destaque a personalidade subjetiva e, por outro, o ímpeto por parte da comunidade para que tal não destabilize os equilíbrios interiores desta. Apesar do objeto filmado ser importante, o elemento que mais contribui para transfigurar um filme etnográfico numa etnoficção é a metodologia com que se aborda a própria filmagem, isto é, além dos conteúdos, também as formas são fundamentais. De facto, é difícil considerar que um filme consiga equilibrar-se numa sintonia completa entre as formas do documentário e da ficção sem nunca se desequilibrar, ora de um lado, usando o próprio documentário como metodologia, ora do outro, forçando a mão com a ficção, usada paradoxalmente como espelho da realidade. Porém, a parte por ventura mais interessante desta nova conceitualização está ínsita no deslize em que “o documentário

2. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Etnoficção>

“mascara-se de ficção e a ficção mascara-se de documentário para fingir que é ficção, e vice-versa”. (Pimentel, em Cucinotta, 2014).

Numa perspetiva de análise das formas, enquanto o documentário seria utilizado para contextualizar as personagens no espaço e no tempo, a ficção é usada para transmitir uma ideia ainda mais concreta da realidade, uma destilação da mesma, procurando, através de histórias reconstruídas, aproveitar ao máximo os elementos salientes da mesma. Se, com o documentário, se pretende explorar a comunidade, é com a ficção que de uma certa forma se tenta uma reordenação dos factos, uma reconstrução dos gestos pessoais do homem e da sua vontade individual.

Na etnoficção, portanto, a missão etnográfica e a missão cinematográfica podem misturar-se na passagem entre documentário e ficção, entre a realidade como testemunha histórica e o drama hiper-realista como universo plausível e construído, que evolui em paralelo com a realidade. O hiper-realismo transborda naturalmente na presença do realizador, que se manifesta nas motivações dos movimentos de câmara, enquanto os protagonistas tentam representar o que de saliente existe na própria comunidade. Segundo Manuel Mozos, assiste-se a uma espécie de *encenação do real* onde “a colocação da câmara já condiciona a realidade no sentido lato. O facto de, num ambiente, se colocar a câmara num determinado ponto, isso já marca um olhar, que é o do realizador. Em princípio é ele que opta por esse enquadramento, por aquilo que ele quer mostrar.” (Mozos, em Cucinotta, 2014). Para que esta representação dos elementos salientes se torne o mais clara possível, a metodologia usada é híbrida, entre o documentário étnico e a ficção: metodologia esta que se quer colocar exatamente no centro entre os dois atores individuados: o indivíduo e a comunidade. Numa primeira análise da união entre forma e conteúdo, considera-se a ficção como a metodologia usada na investigação etnográfica sobre o homem e, consequentemente, a importância deste é visível, tanto na construção dos planos, como na *mise-en-scène*.

Recentemente, a reflexão sobre o cinema tem problematizado a oposição entre o documental e o ficcional. Tratando-se a etnoficção de uma tentativa de produzir uma fabulação para contar uma história, apesar de verdadeira e de enveredar pela criação de personagens com funções narrativas específicas, pode afastar um pouco a questão da sua hibridez total. Nas trilogias sobre as quais se debruça esta tese, por exemplo, ora o documentário, ora a ficção, são utilizados pelos autores como ferramentas para elaborar um discurso totalmente pessoal sobre as comunidades focadas.

O *fazer surgir* a ficção no íntimo da etnicidade tem origens profundas, mas ramificações muito distintas, admitindo que o próprio vocábulo *etnoficção* não existe no dicionário português. De facto, parece não ter tradução para outras línguas, senão em inglês com o termo *ethnofiction*, mas tem conceitos associados a outras denominações que facilitam a sua compreensão. Contudo, o que não deve fazer-se é dispersar energias a tentar encontrar uma só definição deste género cinematográfico, pois parece evidente que, na realidade, o termo se refere a várias definições que estão mais ou menos ligadas a correntes artísticas ou a realizadores individuais. De acordo com as declarações de Ricardo Costa³, pode esboçar-se um breve percurso histórico do nascimento do termo:

A etnoficção é um conceito definido por Jean Rouch, entre 1988/89, nas sessões que ele fazia regularmente no Museu do Homem, em Paris. Todos os sábados de manhã, ele projetava um filme, seguido de debate e de conversa sobre os aspectos teóricos daquilo que era exibido. Precisando ainda mais essa questão, a palavra etnoficção surge da boca de um colaborador de Jean Rouch, Brice Ahounou, antropólogo e jornalista africano, assistente de Jean Rouch nas atividades do Comité du Film Ethnographique. (R. Costa, em Cucinotta, 2014).

3. As declarações de Ricardo Costa são totalmente informais, tratando-se de estudos pessoais do próprio realizador sobre o conceito. Porém, as mesmas são divulgadas por Johannes Sjoberg nas suas aulas de Screen Studies: <http://www.manchester.ac.uk/research/Johannes.Sjoberg/research>

2. A verdade como imitação da realidade

Ao falar em conceitos como *verdade* e *realidade* não é possível evitar citar, pelo menos, alguns dos suportes que foram preciosos neste percurso à procura da definição de *etnoficção*. Não se tratando de uma tese sobre conceitos filosóficos, desde logo é preciso separar o conceito de verdade assim como se apresenta dentro do estudo das artes, do conceito de verdade assim como é entendido dentro da linguagem do cinema. Ainda assim, para o objetivo desta tese, é preciso acrescentar como estes conceitos viabilizam uma ligação entre o uso do vestuário no cinema e o género da etnoficção. Ou seja, a contextualização dos conceitos de verdade e realidade está dependente do cruzamento entre documentário e ficção no dispositivo fílmico, assim como também abrange o uso do vestuário como objetivação da realidade imaginada.

De acordo com Tomasino (1977), o vestuário cinematográfico é investigado como um elemento que, dentro do enquadramento, tenta reconstruir uma espécie de verosimilhança da ação: no *Timeu* de Platão (360 a.C./2003), citado por Tomasino como imprescindível fonte filosófica, também se declara que nada no mundo das artes é real, porque tudo é uma imitação das ideias. Na dissertação acerca da representação dos objetos, os antigos gregos compreenderam logo que esta pode ser bastante diferente de acordo com o artista que a interpreta, ou seja, o conceito de verdade é subjetivo dependendo da forma como é apresentado. De acordo com Gualandi (2001:15,), já o filósofo Sócrates tinha ampliado as possibilidades da “*mimesis*, concedendo ao artista a faculdade de escolher entre muitos modelos diferentes e de selecionar os elementos melhores em cada um deles para ultrapassar a mutação e as imperfeições inevitáveis da realidade sensível.”⁴ Este conceito foi melhor expressado por Aristóteles no texto *Poética* (330 a.C./1998), onde resume o trabalho de imitação do artista a três modos possíveis: das coisas como são, de como elas se apresentam ou de como deveriam ser. Seguindo este fio de pensamento, Filóstrato (III séc. d.C./1978) acrescenta o elemento

4. Concedendo all'artista la facultá di scegliere fra piú modelli diversi e di selezionare gli elementi migliori di ciascuno di essi, per superare la mutevolezza e le inevitabili imperfezioni della realtà sensibile.

da *imaginação* como parte integrante e fundamental no trabalho de imitação do artista, o qual pode criar imagens de coisas e de factos de que nunca fruiu, mas sobre as quais pode ter formado uma ideia própria a partir da observação da realidade.

Pintura, escultura, poesia, dança e música eram as cinco artes que os antigos gregos achavam capitais e às quais se aplicava o conceito de *mimesis* como princípio indispensável para a sua atuação prática. Porém, o arquiteto Vitruvius (15 d.C./1997), ao introduzir a cenografia (em grego *skenographia*, literalmente “pintura da tela”) como outra expressão da imitação da realidade, dá forma a uma das primeiras dúvidas relativamente à troca de ideias entre o mundo real e o mundo representado.

Se, por um lado, nas paredes das casas romanas estavam presentes elementos do teatro, tais como, por exemplo, a máscara, por outro, as cenografias teatrais eram pintadas com elementos do mundo real, tal como paisagens, construções em perspetiva, etc.. De acordo com Gualandi, sabe-se que, durante o período romano, era costume adornar as paredes das casas nobres com pinturas, seguindo o exemplo das cenografias teatrais. Porém, desconhece-se como essa prática teve início, se “o gosto, o avanço das paredes e a criação de um espaço imaginário além dos limites do espaço real se teria difundido autonomamente, e as cenografias forneceram aos pintores motivos decorativos e construções prospetivas já amplamente experimentadas.”⁵ (2001:91). Este primeiro cruzamento entre o mundo das artes, neste caso a pintura, e o mundo do espetáculo, o teatro na época romana, gera algum fascínio relativamente ao conceito de imitação da realidade e a sua origem: uma autêntica mistura entre os dois mundos que faz com que não se consiga claramente discernir quem iniciou e quem imitou.

Se a imitação da realidade é uma representação da vida e, segundo Filostrato, juntando o elemento da *imaginação*, é possível chegar a um conceito aproximado de realidade ficcionada (ou encenada) que, até hoje, constrói a base de

5. Il gusto e lo sfondamento delle pareti e la creazione di uno spazio immaginario oltre i limiti dello spazio reale si sia diffuso autonomamente, e le scenografie non abbiano fatto altro che fornire ai pittori motivi decorativi e costruzioni prospettiche già ampiamente sperimentate.

qualquer outra conceitualização. Por isso, ao falar de conceitos como verdade, realidade e autenticidade não pode esquecer-se quais foram as primeiras reflexões sobre o assunto. De acordo com Tomasino e os seus estudos aplicados ao vestuário cinematográfico, deve sempre ter-se em consideração o conceito primordial de *Timeu* de Platão para chegar às primeiras formas de imitação recíproca entre formas das artes e formas do espetáculo.

3. A verdade da etnoficção

Edgar Morin (em Fofi, Morandini, Volpi, vol.3, 1988: 343), referindo-se ao conceito de *cinema vérité*, afirmou que o que é necessário é um tipo de cinema que possua uma autenticidade total, que consiga superar a oposição entre cinema de ficção e cinema documentarista: verdadeiro como um documentário, mas com conteúdos de filme de ficção, ou seja, com o conteúdo da vida subjetiva. Fernão Pessoa Ramos (2008), argumentando sobre a questão da ética do documentário, deixa logo para trás conceitos como *verdade, objetividade, realidade*, para ter “espaço para trabalhar com as características e a história do documentário enquanto forma narrativa particular” (2008: 33). Os *conceitos-mala*, por ele assim designados, são retirados do campo do documentário para simplificar a sua própria definição. “O corpo a corpo com o mundo – através da mediação da câmara, conforme se abre para o espectador e é por ele determinado – sempre foi uma questão premente para o documentário.” (2008: 33). E se, na maioria dos casos, o espectador sabe com pré-aviso que o que está a ver é uma ficção ou um documentário, é só em função desse saber que estabelece a sua relação com a narrativa.

No entanto, Fernão Ramos também relata casos onde as fronteiras entre verdade e ficção não são assim tão bem demarcadas e, referindo-se aos *mockumentaries* norte-americanos, afirma que, acima de tudo, a coisa mais importante é a liberdade do artista para trabalhar “embaralhando fronteiras” (2008: 25). Porém, as fronteiras existem e devem ser trabalhadas a partir das diferenças entre os campos do documental e da ficção. É possível concordar com Fernão Ramos na primeira e mais marcante diferença entre o estilo documentário e o estilo ficção, quando este afirma que o primeiro é

definido pela *intenção* do seu autor de produzir uma obra social. O autor faz ainda uma lista interessante e bastante completa dos procedimentos que, segundo ele, pertencem ao documentário, embora não de forma exclusiva. O autor destaca, entre outros, alguns dos elementos próprios da narrativa documentária: a presença de locução ou voz-off, a presença de entrevistas ou testemunhos, a utilização de imagens de arquivo, a rara utilização de atores profissionais, a “intensidade particular da dimensão da tomada”, a câmara à mão, a imagem tremida, a improvisação, a utilização de guiões abertos e a ênfase na indeterminação dos planos.

Na procura da ficção no documentário encontram-se muitos destes elementos, variáveis segundo a vontade do realizador que os adota e segundo os fins para os quais são empregues. Porém, a estes procedimentos documentais é necessário adicionar também os que vêm da ficção e que, de acordo com Fernão Ramos, são por ele fixados “a partir da estrutura narrativa construída nos anos 1910, centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens.” (2008: 25). Na ficção, o autor destaca: uma estrutura em trama articulada em “reviravoltas e reconhecimentos”, uma estrutura espaçotemporal escandida por planos e uma estrutura de narração da trama que consente eliminar a voz-off através da montagem paralela, do campo/contracampo e dos *raccords*.

Para terminar, Fernão Ramos encontra também elementos estilísticos que são comuns aos dois géneros cinematográficos: a encenação, o *raccord* e o uso de personagens. A *encenação* é indicada como um elemento típico da ficção, mas também é usada no documentário justamente desde os seus primórdios, segundo Grierson⁶. “Querer negar estatuto documentário a uma narrativa, alegando existência de encenação, é desconhecer a tradição documentária.” (2008: 26). Este tipo de encenação tem a ver sobretudo com as consequências produzidas pelos movimentos de câmara e as escolhas estilísticas reveladas através da articulação dos planos, da utilização intensa

6. Nesta tese decidiu-se não analisar em profundidade o trabalho de Grierson, pois a única afirmação que pode tornar-se útil é a de “documentário como tratamento criativo da realidade”.

da contraposição campo/contracampo e dos cortes em planos ponto de vista. Portanto, uma encenação que se afasta do conceito de ficção.

No que toca ao *raccord*, é fácil intuir o quão importante pode ser a sua utilização no que respeita ao olhar, à direção e aos movimentos. Quer se trate de uma obra de ficção ou documental, o seu uso é fundamental para seguir um fio condutor narrativo do início ao fim. Outro campo comum, de acordo com Fernão Ramos, é a utilização de *personagens*: “documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo” e, a partir dessa consideração, o próprio autor confirma o que será talvez um dos elementos mais marcantes da delimitação entre documentário e ficção.

Já a ficção trabalha com personagens como entes que levam adiante a ação ficcional, temperando-os com verosimilhança. (...) Podemos mesmo dizer que o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo. Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. (2008: 26).

De acordo com esta pesquisa, pode afirmar-se que, se o documentário aparece “quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”, a etnoficção pode surgir como materialização das personagens na comunidade. Tudo é mostrado para que o espectador entenda o quão importante é o conceito de comunidade para o indivíduo. Quando Fernão Ramos, ao descrever o documentário, fala de *universo mostrado*, o mesmo é representado na etnoficção pelo conjunto de pessoas que formam a vila, a aldeia, o grupo social ou o bairro, isto é, encontra uma possível representação na comunidade filmada.

Parece ser deveras pertinente o facto de Fernão Ramos colocar o corpo como foco da sua pesquisa das diferenças entre os dois géneros. Esta investigação também pretende indicar que o corpo está posicionado exatamente no

centro entre documentário etnográfico e ficção graças a esta corporização encarnada pelo ator. Por isso, quando o autor brasileiro refere “trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo”, essa definição sugere uma ida ao encontro do *corpo revestido*, no sentido de um revestimento que arrasta consigo outros significados que, se por um lado pertencem ao enredo fílmico, por outro encaminham para percursos paralelos a este.

É inevitável concluir que a verdade na etnoficção tem a sua raiz na intenção documental por parte do realizador de filmar o corpo revestido e que, portanto, tem o seu foco na maneira como ele é captado. Mais do que uma *verdade descoberta*, neste género cinematográfico pode afirmar-se que se trata de *uma procura da verdade*. Uma procura constante que tenta encontrar o equilíbrio entre o ponto de vista do realizador e uma verosimilhança reconstruída através das imagens em movimento. O cinema, por seu lado, coloca-se exatamente no meio entre estas duas perspetivas e, perante a procura do equilíbrio, responde com um desequilíbrio próprio da sua linguagem.

4. Definições do mesmo conceito

Se as leituras avulsas foram úteis numa fase de investigação preliminar do conceito, a seguir foram pesquisados textos, ensaios e análises de críticos e autores que se debruçaram especificamente sobre o assunto. Além do já citado Fernão Ramos que, na sua procura da verdade na ficção e no documentário, tenta ir ao encontro de um conceito de verosimilhança, a investigadora brasileira Ferraz também se debruçou sobre *etnoficção* e a sua definição com resultados bastante relevantes.

Ana Lucía Marques Camargo Ferraz, no seu ensaio (2009), afirma que o conceito de etnoficção é referido na obra de Jean Rouch, que diz que “recorrendo à ficção produz fábulas com os sujeitos que estuda” (2009: 3), e acrescenta que “uma vez que não existe linguagem sem recurso à metáfora, reconhecemos que definir a realidade é sempre um ensaio, uma tentativa” (2009: 4). Segundo a autora, Edgar Morin, em 1956, em *Le cinema ou l’homme imaginaire* (1982), é um dos primeiros autores que coloca, do ponto de

vista das ciências humanas e sociais, a reflexão em torno da imagem cinematográfica, que mobiliza a esfera do “realmente imaginado”. De facto, desta perspectiva, a etnoficção desvenda ao espectador o que os lugares escolhidos para serem filmados simbolizam para o realizador. O ensaio acaba com um trabalho prático de filmagem de uma ficção numa companhia de circo-teatro, onde os protagonistas são os próprios artistas. A particularidade do trabalho foi pedir aos artistas a criação de um duplo, através do qual a autora afirma ter criado um distanciamento reflexivo do indivíduo sobre si mesmo.

Se o ensaio serve para ilustrar este trabalho, é importante a maneira como, na introdução à preparação, a autora convida o espectador, ou o leitor, a não pensar no que está a ver como um objeto vinculado ao binómio verdadeiro/falso, porque já o uso da “ficção supõe a não pertinência do julgamento em termos de veracidade. Na *ficção artística* visamos alcançar universos simbólicos que mobilizam universais.” (Ferraz, 2009: 3). A autora, portanto, justifica o uso da ficção, pois, o objeto que daí resultará é um objeto artístico que provém de uma linguagem que utiliza metáforas, chegando a uma definição da etnoficção como *metáfora* da realidade.

Quando Ana Ferraz começa a sua narração da construção da etnoficção, o primeiro problema que se lhe coloca é sobre como usar os corpos sem perder a ideia de metáfora que já havia explicado no início do ensaio. “Na fronteira entre a antropologia, o cinema e os debates no campo das artes cénicas, encontramos questões comuns: a criação de formas expressivas que se materializam “em corpos e pessoas” e a dificuldade de narrá-las.” (2009: 13). De acordo com Fernão Ramos, trata-se de concretizar as asserções do mundo num corpo só, de resumir a realidade num filme só. A este propósito, ao escrever sobre o filme *Índia*, de Jean Renoir, André Bazin disse para “deixar com que a realidade tome forma”. Torna-se pertinente também citar João Mário Grilo nas aulas de *Filmologia* do Ano Académico 2009/2010, em que o professor afirmou que “a realidade é uma experiência do real” e a sua conseqüente evolução seria a construção de uma “teia de personagens para criar a percepção da realidade” (aula de 18 Novembro

2009). Comparando as comunidades das etnoficções analisadas com as personagens de *Índia*, encontram-se pelo menos duas semelhanças: a primeira é que “se existe algo da Índia que está no filme, é a Índia toda mas não toda a Índia,” porque, e passando assim à segunda semelhança, o que se vê é “um filme experimental de um cineasta que vai a primeira vez à Índia à procura da sua Índia e do seu filme.” (Grilo).

Em 2006, no desenvolvimento de outro trabalho de campo, o investigador dinamarquês Johannes Sjöberg fez uma interessante distinção entre documentário etnográfico e etnoficção num ensaio, afirmando que, enquanto que o primeiro “tenta mostrar a vida de outras culturas do ponto de vista das pessoas filmadas”⁷, no segundo “o cineasta usa drama e ficção para tentar compreender e mostrar as mesmas coisas que o documentário”⁸. Nesta sua análise, o autor acrescenta que uma das coisas que marcam a diferença em relação a um simples documentário é que o realizador de uma etnoficção tem de se colocar como observador daquela realidade, durante um largo período de tempo, fazendo perguntas acerca do dia a dia das pessoas que quer filmar. Sjöberg continua, afirmando que, no documentário, “o cineasta faz isso para explicar a vida das pessoas filmadas, de forma a que o público possa entendê-la da melhor maneira possível, mesmo que o modo de vida desse mesmo público seja diferente da cultura das pessoas filmadas”⁹. Pelo contrário, numa primeira fase de filmagem de uma etnoficção, o realizador terá uma atitude diferente, primeiro perguntando às pessoas se desejam ser atores num filme e, a seguir, “é-lhes pedido que representem cenas da sua própria vida e de outras histórias que relatem o seu modo de vida.”¹⁰

Através do seu trabalho de campo, que consistiu em filmar uma etnoficção sobre um bairro de São Paulo, o investigador encontra na atitude do realiza-

7. Tries to show life in other cultures from the filmed people's own point of view.

8. The filmmaker uses drama and fiction to try to understand and show the same things as the documentary.

9. The filmmaker does this to explain the filmed people's life in a way that would make the audience understand them better, even if the audience's way of living is very different from the filmed people's culture.

10. They would be asked to act out scenes from their own life and other stories relating their way of living.

dor o elemento que faz a diferença entre os dois géneros. De certa forma, ele não pode limitar-se a filmar uma dada realidade para a dar a conhecer aos espectadores, mas tem de pedir ajuda aos seus protagonistas, numa espécie de reconstrução dos factos relevantes daquela comunidade. A investigação de Johannes Sjöberg parece ser pertinente para começar a colocar alguns limites entre os dois géneros, etnoficção e documentário, porém, acaba por não fornecer respostas sobre a utilidade do uso de um ou de outro género. À pergunta “Poderá a etnoficção revelar algo que o documentário etnográfico não pode?”¹¹, feita por Sjöberg, tentará dar-se uma resposta, ainda que inicial.

A singularidade de Sjöberg está em começar a usar a etnoficção como uma metodologia de trabalho e acabar por fazer desta um género cinematográfico bem distinto do documentário. Considerando a atitude reflexiva de uma obra documentarista, realmente não se encontra esse elemento num trabalho de etnoficção. A reconstrução dos factos salientes de uma comunidade, as personagens inventadas para reforçar a verosimilhança das coisas e, por último, a colaboração entre o realizador e os atores, não podem ser pensados como elementos documentaristas, mas sim como elementos que, ao ser usados como metodologia num documentário, acabam por misturar-se com o próprio género, formando um híbrido, talvez ainda mais interessante. Se a Antropologia Visual usa o termo etnoficção no sentido proposto por Jean Rouch, como metodologia, uma forma de trabalhar no documentário, investigadores de outras áreas podem e devem usar o termo com a aceção de género em si. Por isso, voltando a falar de ficção dentro do documentário, quando Fernão Ramos afirma que este se sustenta sobre as pernas do *estilo* e da *intenção*, está já a introduzir dois conceitos que fazem parte da faceta ficcional do objeto e que, por causa disso, revelam desde o início, para além da sua natureza híbrida, também a presença densa de um realizador.

Também Bill Nichols (2005), em *Introdução ao Documentário*, ao fazer uma lista de seis variantes que, a seu ver, completam esta nova maneira de fazer

11. Could the ethnofiction reveal something that the ethnographic documentary couldn't?

filmes, fala de alguma ficção ínsita no género cinematográfico: o modo poético, o modo expositivo, o modo observativo, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performativo. Na explicação das seis modalidades documentárias, o autor encontra pequenas intromissões da ficção, a qual se insinua, por exemplo, quer com a presença do realizador, quer com a montagem que desvela uma falsa realidade. Vale a pena fazer uma reflexão acerca dos elementos que Nichols relata ao longo do sexto capítulo do seu livro, porque todas possuem características da ficção no documentário e, de certa maneira, vão contribuindo para a elaboração de um conceito de etnoficção.

Enquanto que na enunciação do *documentário poético* o autor não relata qualquer elemento ficcional, quando começa a explicar o que é um *documentário expositivo*, cedo alerta que um elemento-chave como o *comentário* em voz-off necessita de imagens como “comprovação ou demonstração do que é dito” (2005: 144) e, ao fazer isso, generaliza a argumentação em vez de “construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo”. Manuela Penafria (1999) afirma que este modo é usado por Grierson e pela sua escola, uma vez que, “se apresentar uma solução para um problema era o ponto de vista adotado, a criatividade tinha como função encontrar forma de evitar mostrar que essa solução era a de quem patrocinava os filmes.” (Penafria, 1999:59).

Ao expor as peculiaridades do *documentário observativo*, Nichols faz uma comparação com os neorrealistas italianos, uma vez que “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida” (Nichols, 2005: 148), mas, o ato de observar também remete para uma certa intromissão não-admitida ou indireta por parte do realizador, que, se por um lado, nada requer aos atuantes senão viver a vida, por outro, na escolha das pessoas, está ínsita a sua participação. Para concluir, apesar de se querer disfarçar a presença da câmara, deve lembrar-se que ela está presente no momento em que o facto, imediato, íntimo e pessoal, ocorre. “Um exemplo mais complexo é o acontecimento encenado para ser parte do registo histórico” que, ao querer encontrar uma verosimilhança com a realidade, para lá chegar tem de produzir alguma ficção. O seu expoente máximo é Friedrich Wiseman.

O *modo participativo* tem a ver com a metodologia das ciências sociais e, apesar de defender que “os documentaristas também vão ao campo” (2005: 153), o que quer passar é a sensação de como é “estar em uma determinada situação”, tendo em conta a presença iminente do realizador, que até então tinha estado ausente. “Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmara. (...) Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.” (2005: 155). Citando este excerto, seria lógico pensar que Bill Nichols tivesse finalmente encontrado uma forma pura de documentário com o modo participativo mas, mais adiante, o autor, ao comentar uma sequência de *Crónica de um Verão*, de Rouch e Morin, admite uma certa intromissão/intervenção por parte dos realizadores para que a ação aconteça no momento em que a câmara está a filmar. “Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido.” Ação justificada depois com a presença, e não ausência disfarçada, dos próprios. De qualquer forma, trata-se de ficção, de um conceito de *fazer surgir*, que será mencionado mais detalhadamente a seguir. Jean Rouch é um dos realizadores que mais usaria esta modalidade, pondo-se em contraste com o documentário observativo de Wiseman, do qual o francês não percebe a ausência. Segundo Rouch, o realizador ou documentarista “tem a oportunidade de se manifestar, podendo ser provocador, mentor ou participante no tema do filme.” (Penafria, 1999: 67).

No *modo reflexivo*, o autor encontra uma espécie de desvelamento do dispositivo que faz com que, através das imagens, o espectador consiga refletir sobre o próprio género com o uso de técnicas que chocam, efeitos alienantes e o chamado fenómeno de estranhamento. Dziga Vertov é o nome de referência enquanto precursor da reflexividade, na opinião de Penafria.

O *modo performativo* não mostra o realizador diante da câmara, mas encontra-o através da sua sensibilidade, que fica enquanto testemunho da sua presença. “Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso da maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa.” (Nichols, 2005: 171).

O documentário performativo não se foca completamente no quadro histórico, tendo como um dos seus objetivos principais a evocação da ideia do que poderia ter sido a vida do espectador ao passar por aquela experiência. Também exorta a ter uma consciência moral através da memória de atos absolutamente inconcebíveis “que se opõem a toda a razão e a toda a ordem narrativa” (2005: 174). Se o realizador não está presente, nem fisicamente, nem através de comentário, é a força das imagens escolhidas que comunica a *performance* evocada.

Para concluir, atente-se a outro texto de Bill Nichols (1991) onde o autor se debruça, mais uma vez, sobre a questão da ficção no documentário, dando várias explicações do fenómeno. Este começa por dizer que existe alguma diferença entre o realismo do documentário e o realismo da ficção, porque cada um dos géneros possui características e necessidades diferentes. “Na ficção, o realismo serve para fazer um mundo plausível parecer real; no documentário, o realismo serve para tornar persuasivo um argumento acerca do mundo histórico. O realismo na ficção é um estilo modesto, que diminui a ênfase no processo da sua própria construção.”¹² (B. Nichols, 1991: 165). Para uma análise eficaz de filmes de etnoficção é de particular importância um estudo das constantes, mais do que das variáveis, estas últimas existindo apenas em função das primeiras.

Refletindo um pouco sobre a estrutura da obra, mais do que sobre os seus conteúdos, de acordo com Lévi-Strauss¹³, o que é inconsciente não são os conteúdos, mas as formas, ou seja, a função simbólica. “(...) O que induz ou deveria induzir a descrever de maneira nova o imaginário colectivo, não através dos seus temas, mas através das suas formas e funções, ou para expressar isso de forma mais clara: através dos seus significantes mais do que através dos seus significados.” O objeto deve ser analisado, não pelo conteúdo, mas pela forma como é apresentado.

12. In fiction, realism serves to make a plausible world seem real; in documentary, realism serves to make an argument about the historical world persuasive. Realism in fiction is a self-effacing style, one that deemphasizes the process of its construction.

13. Citação em Barthes R., *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.

A observação de Lévi-Strauss esclarece bem em que direção tais constantes devem ser pesquisadas. Estas não se apresentam na substância que constitui o concreto em particular, mas somente nos aspetos da forma. A singular predisposição para a hibridez do género cinematográfico da etnoficção faz com que, se por um lado, existe um conhecimento prático do lugar e dos seus atos folclóricos, por outro, existe também a sua (re)elaboração cinematográfica. Se *a realidade é uma experiência do real*, então, um filme de etnoficção tem em si o valor que aquele lugar representa para o realizador que o filma. A perspectiva do autor coloca o espectador diante da sua realidade, diante do que aquele lugar é para si.

De acordo com J. L. Comolli (1969), na distinção entre ficção e documentário num mesmo filme, não deve perder-se de vista que um ou outro são os responsáveis por uma realidade fílmica, que também pode ser uma “irrealidade fílmica”. Por isso, mais que procurar verdade e falsidade nas suas naturezas cinematográficas, o que é interessante para o autor é o efeito que elas produzem, a impressão que originam, e não uma dependência recíproca, “mais precisamente na sua reciprocidade, na sua relação, nos seus valores de contraste e de troca.” (1969).

5. Jean Rouch

A definição de *etnoficção* que parece mais apropriada e abrangente foi avançada por Jean Rouch, talvez o personagem-chave que conseguiu elaborar um modelo conceptual importante através do seu trabalho. É a partir da década de 50 do século XX que a ele se deve uma constante pesquisa sobre a metodologia da ficção dentro do cinema etnográfico e sobre a introdução desta como prática da antropologia visual. “O conceito de etnoficção tem referência na obra de Jean Rouch, antropólogo e cineasta francês que tem uma produção fílmica expressiva, mobilizando o recurso à ficção de diversos modos.” (Ferraz, 2009: 3).

Colocar Jean Rouch na primeira linha do discurso sobre a conceitualização da etnoficção poderá parecer supérfluo, mas é só através de uma metodologia prática desenvolvida por ele que se conseguiu criar uma terminologia

adequada. Deixando de lado o aparecimento do termo em si em finais dos anos 80 do século passado, já especificado no início deste capítulo, o enfoque recairá um pouco mais na sua conceptualização. Um artigo de Ricardo Costa, de 2000,¹⁴ tenta traduzir em palavras o que as imagens de alguns filmes de Rouch transmitem:

Ao tirar o cinema da mala da etnologia, Jean Rouch não resistiu aos seus sortilégios, pondo-se a ver de ambos os lados do espelho. (...) É ousado nesta busca do imprevisito, que nele se torna um culto. É cauteloso ao evitar a intromissão de parasitas, de elementos estranhos à realidade que pretende “fazer surgir”. Isso mesmo: fazer surgir, mais que “revelar”.

Esta citação remete para o que Bill Nichols afirmou em relação a algumas sequências de *Crónica de um Verão*, sendo que o ato de *fazer surgir* pertence à ficção.

Revela a palavra sim, mas como a raposa, ficcionando ao sabor do acontecimento, no seio da verdade onde se movem os atores que com ela “criam” a história: provocando a aparição, tal como fazem os adivinhos. “Ficções etnográficas”, chama-lhes ele, ficções “que se tornam realidade”, drama ou comédia: *Moi un Noir, Jaguar, La Pyramide Humaine* (1959) *Cocorico, Monsieur Poulet* (1975).

Ao falar de ficções etnográficas, não pode deixar de se pensar nas definições de *etnoficção*, constatando o facto de que o termo foi designado pela primeira vez por Jean Rouch, que decidiu juntar as duas palavras para apresentar a metodologia usada nos seus filmes. “Feitas as contas, não se percebe muito bem que ficções ele acha puras ou etnográficas porque baralha os géneros e porque, para ele, tudo o que tem a ver com o Homem é, de uma maneira ou de outra, etnografia ou antropologia.”

Esta citação começa com o conceito de “fazer surgir”, passando pela explicação do termo “ficções etnográficas”, e acabando por explicar o quanto este mesmo conceito pode ser subjetivo, pois o autor tem sempre o direito de

14. <http://bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.html>

misturar os gêneros como lhe convém. Com outras palavras, Fernão Ramos terá dito o mesmo ao explicar o que ele define como *conceitos-mala*, sendo que o autor brasileiro também colocava em primazia a liberdade do artista para trabalhar “embaralhando fronteiras” (Fernão Ramos, 2008: 25).

De volta a Jean Rouch, com *Les Maîtres Fous*, *Moi un Noir* e *Chronique d'un Été*, filmes realizados entre 1954 e 1961, o realizador francês subverte, de certa forma, o cinema etnográfico, inventando estas ficções etnográficas. Ao fazê-lo, modifica a concepção de narrativa documental, integrando-lhe uma dimensão poética e imaginária. Rouch falava em *cine-prazer* a propósito dos seus filmes, ele próprio tão interessado, quer como ator a fazê-los, ou como espectador a vê-los, reduzindo assim a distância entre quem concebe, quem representa e quem vê: realizador, ator e espectador. Segundo Alves Costa:

O que o Jean Rouch quis claramente dizer quando defendeu a existência da etnoficção, é que há os filmes documentais que ele faz, a que chama filme etnográfico, depois ele tem também as ficções, que também fez, nomeadamente no seu início de vida, e as etnoficções que são filmes construídos em colaboração com os personagens dos seus filmes, em que eles é que vão criar personagens, eles é que vão criar histórias, eles é que vão contar histórias, que são muitas vezes histórias que lhes aconteceram, mas que, ou por estarem no passado, ou por não poderem ser filmadas, se podem recriar. (C. Alves Costa em Cucinotta, 2014).

Portanto, para Rouch, a ficção, o documentário e a etnoficção são coisas distintas logo à partida, sobretudo porque “na medida em que ela (a etnoficção) é feita em colaboração com os personagens, são eles que decidem o que é que se vai filmar. As próprias metodologias que o Rouch usa são metodologias das pessoas.” (C. Alves Costa em Cucinotta, 2014). Por outras palavras, ao recorrer aos potenciais narrativos do cinema, o próprio filme etnográfico acaba por beneficiar da ficção como meio na produção compartilhada de conhecimento. Em particular, quando se fala em *metodologias das pessoas*, é preciso retomar uma ideia diferente de pré-produção, onde já desde o início

o realizador interage a tal ponto com os atores que acaba por filmar o que eles mandam: Catarina Alves Costa, em particular, menciona sistemas de adivinhação por conchas, uma ferramenta muito usada em África na vida quotidiana e à qual Rouch se serviu para filmar. Mas, já em 1971, durante uma entrevista ao cineasta¹⁵, à pergunta “Como define então a etnografia?”, o próprio respondeu que “é o estudo de uma cultura que não é a nossa”, (AAVV, 1976: 27) e continua, afirmando que “o observador exterior vê coisas de que o observador local nem sempre se apercebe e é certo que essa distância permite uma maior objetividade.” (1976: 28).

A partir daí, considerando a etnoficção como um ramo do *cinéma vérité*¹⁶, segundo as palavras do Professor Rondolino, “trata-se de usar o cinema para documentar uma determinada realidade sem inúteis prazeres formais, com a finalidade de dar uma representação fiel e objetiva daquela realidade. É claro que esta objetividade de facto não existe¹⁷. (Rondolino, 2000: 516). J. L. Comolli evidencia como os termos *ficcional* e *documental* nem sempre são antinómicos, mas permeáveis um ao outro. “Tudo o que o filme mostra é ficção, ficção da ficção ou ficção do documento.” (Comolli, 1969: 26). Nas palavras de Ana Ferraz, “recorrendo à ficção, produz fábulas com os sujeitos que estuda.” (Ferraz, 2009: 3).

O trabalho etnográfico de Rouch emancipa-se da observação terra a terra e passa a interessar-se pelas produções do imaginário (Colleyn, 2005: 175), assim “como Flaherty, cuja abordagem estava em descobrir toda a dimensão dramática da vida dos homens filmados a fim de exprimi-la cinematograficamente.” (Ferraz, 2009: 4). A etnoficção pode ser vista como uma maneira de pensar, como uma ideologia nas suas diferentes formas e diferentes endereços, quer metodológicos, quer práticos, sobretudo se a

15. “Impressões de África”, in *Cinema 71*, nº 160, Novembro de 1971, artigo contido em *Ciclo Jean Rouch*.

16. O termo francês *cinéma vérité* é usado pelo próprio Rouch e por outros como omni-compreensivo das várias tendências do documentário contemporâneo, entre as quais a etnoficção. Relembra a *Kinopravda* de Dziga Vertov, mas, de facto, retoma, sintetizando e atualizando o mesmo com as novas técnicas da cine-câmara ligeira e do gravador portátil, conceito informador de toda a escola documentarista mundial, de Robert Flaherty a John Grierson.

17. Si tratta di usare il cinema per documentare una determinata realtà senza inutili compiacimenti formali, con il preciso scopo di dare di quella medesima realtà una rappresentazione la più fedele e obiettiva possibile. È chiaro che questa obiettività di fatto non esiste.

verdade não se apresenta como um objetivo a alcançar, mas sim como um caminho a percorrer. A câmara de Rouch torna-se instrumento terapêutico e é usada, não tanto para curar um caso clínico, como para desbloquear uma situação, para aprofundar uma temática ou para iniciar um discurso crítico sobre uma determinada realidade. Por isso, falando de *Jaguar*, uma das suas obras mais importantes, e sobre a importância da ficção, o próprio Rouch declarou:

Creio que, no caso do documentário social, a única maneira de fazer algo não aborrecido é o recurso à ficção. Penso que só a ficção pode dar um testemunho rico sobre a vida social; com duas condições: tem de ser feita de uma maneira sincera e em colaboração com os que a atuam, com a condição de que se conheçam perfeitamente os fenómenos que se querem descrever¹⁸. (Rouch em E. Fulchignoni, 1989).

Deleuze, comentando a *etnoficção* de Rouch, afirmou que “a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou.” (Deleuze, 2007: 184). É preciso que a personagem seja real para afirmar a ficção como potência e não como modelo: “é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda como real e não como fictícia. A personagem está sempre tornando-se outra e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo.” (Deleuze, 2007: 185). O filósofo já tinha apresentado o conceito de *interpretação criativa da realidade* no seu *Imagem-Movimento* (1984), quando, ao distinguir entre o grande documentário de Flaherty e o documentário de Grierson e Rotha, afirmava que:

(...) em vez de partir de uma abrangência, de um meio cujo comportamento dos homens se deduzia naturalmente, era preciso partir dos comportamentos, para induzir-lhes a situação social que não era dada

18. Credo che nel caso del documentario sociale, la sola maniera per fare qualcosa che non sia noioso è di ricorrere alla finzione. Io penso che soltanto la finzione possa dare una testimonianza veramente ricca della vita sociale; a due condizioni: che venga fatta in maniera sincera, che la finzione sia fatta in collaborazione con coloro che la recitano a condizione che si conoscano perfettamente i fenomeni che si vogliono descrivere.

como um em si, mas que ela própria apontava para lutas e comportamentos continuamente em ação ou em transformação. (1984: 220).

Esta prática ficcional, usada como metodologia no documentário, será depois retomada pelo cinema direto e pelo cinema-verdade, com as palavras de Deleuze “noutras condições”.

Prosseguindo este percurso começado por Rouch, outro autor do *cinéma vérité*, o canadiano Pierre Perrault, por exemplo, usava a câmara para ter um contacto direto com a realidade do dia a dia, para se libertar da escrita, fixar o efémero, duplicar a memória e prolongar a visão. “Aí, o cinema torna-se meio direto de conhecimento e mais uma vez a verdade está na origem, não como fim de se alcançar, mas como atitude perante o real.”¹⁹ (Rondolino, 2000: 517).

De acordo com Comolli, é necessário observar “a função do documentário para com a ficção e vice-versa” (1969: 27) como uma das prioridades neste estudo de um género cinematográfico entre documentário e ficção. Na aplicação da teoria à cinematografia portuguesa, não deve esquecer-se que as diferentes práticas do cinema direto, ou cinema-verdade, servem indistintamente para registar ficções ou documentários, portanto, quer o documentário, quer a ficção, podem ser usados como dispositivos para criar um efeito de realidade ou verosimilhança sempre que for preciso, a partir das intenções do autor.

Ao tornar um pouco menos complexas estas práticas híbridas, ao utilizar o termo *etnoficção* como género cinematográfico é preciso lembrar que cada filme de qualquer género possui o valor de transportar consigo elementos que fazem parte, quer da imaginação, quer da realidade.

Acho que há esta validade no cinema, de poder abrir muitas portas, e servem precisamente para retratar e poder estudar-se o modo de vida de uma época, de uma localidade, seja uma grande cidade, seja uma

19. Allora il cinema diventa un mezzo diretto di conoscenza e ancora una volta la verità sta all'origine, non come fine da raggiungere ma come atteggiamento da assumere di fronte al reale.

povoação pesqueira, seja uma povoação rural. (...) Há realizadores que têm isso como objetivo e é óbvio que vamos encontrar essa relação etnográfica, mas eu julgo que em qualquer filme podemos retirar sempre qualquer coisa. (M. Mozos em Cucinotta, 2014).

6. Etnoficção na sua variante portuguesa

Em termos históricos, desde os anos trinta do século passado, já a partir dos trabalhos documentais de Robert Flaherty, surgiram em Portugal representações cinematográficas de realidades locais. Se no cinema português existem algumas etnoficções que, se não aparentemente todas diferentes umas das outras, são pelo menos diferentes de um realizador para outro, pois, o género apenas pode existir se for encarado como uma evidência fundamental o facto de que cada realizador trabalha com as suas próprias metodologias, talvez tentando afastar-se de definições restritivas. Também será uma evidência o facto de que a etnoficção, utilizada até agora como uma metodologia, só há poucos anos começou a distinguir-se como um género distinto do próprio documentário.

Pode identificar-se a primeira etnoficção portuguesa em *Maria do Mar*, de Leitão de Barros, estreada em 1930 e filmada na Nazaré em meados de 1928, continuando com *Ala Arriba!*, de 1942, do mesmo realizador, e, com um salto de vinte anos, *O Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira. A partir destas primeiras experiências entre documentário e ficção, ainda não é possível dizer-se o que pode ser chamado de etnoficção, porém, não são poucos os realizadores portugueses que se debruçaram sobre o assunto. Encontram-se pontos em comum, desde António Reis e Margarida Cordeiro, passando por António Campos, Ricardo Costa, Catarina Alves Costa e, por último, Pedro Costa, sendo que todos trabalharam no género de uma maneira diferente e personalizada. A partir daqui, de facto, parece evidenciar-se na etnoficção portuguesa uma nítida diferença entre quem recorre aos dois géneros como dispositivos e quem os usa integrando-lhes uma função, quer de documentar lugares e pessoas reais, quer de encenar factos que lhes pertencem, como se fosse uma tomada de consciência da parte da câma-

ra sobre o poder de ver as qualidades dos seres e das coisas para além da possibilidade do olho humano. Quando Rouch usava a palavra *magia* para descrever o seu modo de filmar, talvez falasse desta distinção em particular.

As criaturas de Rouch já nos são familiares desde o início, mas todavia colocam-se no passado, vivem no presente, mas situam-se na origem de tudo; não param de nos fascinar, porque para além das aparências do visível, ficam inacessíveis.²⁰ (Fulchignoni, 1989).

Ao longo desta investigação, foram encontradas várias maneiras de trabalhar o tema. Por exemplo, em *Leitão de Barros* e nas suas sequências folclóricas, assim como nas da dupla Reis/Cordeiro, em António Campos e nas suas encenações, em Manoel de Oliveira e na sua sábia montagem alternada entre o presente ficcionado e o passado encenado de *Acto da Primavera*, para acabar com os habitantes das Fontainhas de Pedro Costa, filmados entre documentário e ficção num ambiente quase místico. Mas, é graças a estas divergências de fundo que se chega à conclusão de que o género da etnoficção está em constante mudança, numa contínua descoberta de si próprio, e talvez por isso não seja possível encontrar uma só definição, tentando abrir novas hipóteses de inclusão de novos conceitos e pensamentos.

O conceito de *etnoficção*, que o próprio Rouch identificou na sua obra, deixa aberta uma questão fundamental que é a do autor, porque, apesar de se falar em *Shared Anthropology* (Sjöberg, 2006), como também em *cinema participativo* (Bill Nichols, 2005), como bases da etnoficção, a presença maciça do autor torna a obra fílmica desequilibrada, com uma desvantagem maior do lado do documentário. Não pode surpreender o facto de que em Portugal o que ganhou a denominação de *etnoficção*, de facto, se afaste bastante da sua natureza real e das suas raízes em Rouch. Contudo, quem confere denominações fá-lo com o claro intuito de poder usar palavras para esclarecer conceitos complexos.

20. Le creature di Rouch già in apertura ci sono familiari e tuttavia si collocano nella notte dei tempi, vivono nel presente ma si situano all'origine di tutto; non smettono di affascinarci poiché, sotto le apparenze del visibile, restano in realtà inaccessibili.

Pensando, por exemplo, em Leitão de Barros e na sua decisão de querer filmar os pescadores da Nazaré em finais dos anos 1920, este estava muito longe de uma consciente conceptualização de um novo género cinematográfico. Porém, simultaneamente, tinha sentido a necessidade de se afastar da capital para encontrar o que, na sua opinião, podiam ser as raízes do seu país, para as mostrar depois a quem as estava a esquecer ou simplesmente não tinha maneira de as conhecer. Foi um gesto bastante moderno, pensando em todas as ficções ambientadas em Lisboa que literalmente “inundavam” as salas de cinema naquela época. Porém, está presente, como não podia deixar de ser, um certo *colonialismo* por parte de Leitão de Barros em querer filmar “os pobres”, os povos que não têm maneira de se fixar a si próprios na memória coletiva, uma espécie de gesto heróico que, se por um lado nada tinha de pessoal, por outro foi decidido em função do puro “cine-prazer”.

Ainda que o termo e a conceptualização apareçam por volta dos anos 1950 com o trabalho de Rouch, em Portugal, já a partir do cinema mudo se podem encontrar as primeiras etnoficções que, numa primeira análise aprofundada, transmitem elementos de diferenciação entre esta primeira fase do género cinematográfico e o seu seguinte desenvolvimento após Jean Rouch. O próprio Leitão de Barros afirma, em 1960, em relação a *Maria do Mar*, que deu “um sentido mais pitoresco, mais português, do que o ritmo trágico e patético da alma eslava” (Pina, 1977: 32). Considerando que Flaherty ficou conhecido por ter inaugurado um tipo de documentário poético com foco na relação entre o homem e a natureza, esta afirmação do realizador e cine-jornalista português ganha alguma consistência. Pelo que escreve Pina, se, por um lado, o seu ponto de referência eram os filmes russos da vanguarda, por outro, a vontade de lhes doar uma alma portuguesa local, através da introdução do *pitresco*, pôde fazer disso uma espécie de intuição da etnoficção. O termo *pitresco*, antes de estar ligado ao género cinematográfico da ficção, sem dúvida, relembra também o conceito de *imaginação* assim como foi apresentado pelo filósofo grego Filostrato. Aquele “fazer surgir”, mais do que o “revelar” que Ricardo Costa individuou em Rouch, anos antes tinha

sido definido por Leitão de Barros como *pitoresco*. Uma vez que Leitão de Barros se autodefine criador deste sentido, o documentário feito do “revelar” uma coisa que já existe deixa espaço à ficção, ao “fazer surgir” qualquer coisa que necessita de uma direção para sobressair, de um orientador e de uma determinada metodologia de trabalho. Um percurso do *revelar ao fazer surgir*, do pitoresco e do poético, fácil de encontrar em qualquer uma das etnoficções a analisar.

Ao colocar a trilogia de Leitão de Barros como abertura do conceito de etnoficção, o filme *Acto da Primavera*, de 1963, representa de alguma forma o princípio de uma segunda vaga de etnoficção, próxima de um modo inovador de fazer cinema que tem a ver também com as mudanças que ocorreram na sociedade e nos meios de produção daqueles anos. Em pleno regime fascista, a partir dos anos 60, com o aparecimento da nova vaga de movimentos vanguardistas chamada Novo Cinema Português, o ponto de vista sobre o cinema vai mudando, porque conquista uma inclinação, ainda vigente hoje em dia, de que o cinema nacional tem de ser de autor e não de regime ou meramente comercial.

Acto da Primavera, a partir do texto medieval de Francisco Vaz de Guimarães, narra a celebração popular da Paixão de Cristo na festa tradicional pascoal da aldeia transmontana da Curalha. Manoel de Oliveira teve como assistente de realização o poeta António Reis e Paulo Rocha como selecionador das sequências de atualidade incluídas no filme. A obra é marcada pelo gesto teatral e, nas palavras de Matos-Cruz (1999), apresenta “a atmosfera duma comunidade que, para além das fainas e dos ritmos quotidianos, se transfigura em seus rituais ingénuos mas sinceros.” O filme mostra claramente como Manoel de Oliveira se tornou ainda mais radical que os novos cineastas, “transformando por dentro a linguagem cinematográfica e levando ao cúmulo da dramatização o conteúdo humano dos seus filmes, a frustração, a impotência, a espiritualização, ou a imaterialização, se me permitirem, da carne.” (Luís de Pina, 1986). Daqui em diante, o cinema de Manoel de Oliveira abandonaria a ideia de ser uma arte do movimento, passando, de acordo com Pina, “de um processo audiovisual de fixar o teatro”

(1986). Acerca da forma como a representação foi filmada por Oliveira, um elemento é assinalado por Catarina Alves Costa como *contrafação evidente* em relação ao texto e à maneira de falar dos atores. A análise nasce de um comentário de João César Monteiro, que aponta o dedo à total mistura entre ficção e documentário, que, se por um lado, quer mostrar o povo a representar, por outro, fá-lo com uma carga “erudita ou pseudo-erudita”. Coloca-se a questão se a ideia de fazer um filme sobre uma peça teatral não terá já em si alguma “carga pseudo-erudita”, que pouco tem a ver com um povo e as suas tradições, mas que terá muito a ver com o que Oliveira queria mostrar do seu aperfeiçoamento, ou seja, uma nova maneira de fazer cinema.

Voltando a Pina (1986), o “*Acto da Primavera* precede *Il vangelo secondo San Matteo*, de Pasolini, e os italianos perceberam desde cedo os seus méritos e o seu carácter precursor, dando-lhe a Medalha de Ouro do *Festival de Siena*, em 1964.” Na análise do filme compreende-se como se fortalece a necessidade de dividir o que é filmado da forma como é filmado, o objeto do sujeito. Por isso, se a “carga pseudo-erudita” é injustificada quando aplicada ao povo da Curialha, pelo contrário, esta revela-se justificada, legitimada e imprescindível quando aplicada ao percurso da etnoficção que a cinematografia portuguesa tomava naqueles tempos com a estreia deste filme. Excetuando a *Trilogia do Mar* que, de certa forma, emerge como “prematura” ou “pioneira” do género, depois de *Acto da Primavera* quem toma consciência desta nova forma de filmar é António Reis, juntamente com a mulher e cineasta Margarida Cordeiro.

Na *Trilogia de Trás-os-Montes* as diferenças relativamente a *Leitão de Barros* são notáveis: parece que a lição de Jean Rouch já não é uma ideia tão inconsciente e quase anacrónica, mas uma linha de pensamento presente e atual. A trilogia começa em 1976 e acaba em 1989. O próprio Rouch²¹ também tinha elogiado o trabalho de Reis e Cordeiro, definindo-o como “essa comunhão difícil entre os homens, as paisagens, as estações” (“*cette communion difficile entre les hommes, les paysages, les saisons*”) e ainda, referindo as

21. Tratam-se de breves excertos da carta que Jean Rouch escreveu ao diretor do Centro Português de Cinema em 1976.

sensações que o filme lhe tinha provocado, distinguiu uma espécie de novo caminho feito por “um poeta absurdo”²², que era na sua opinião António Reis, em que aparecem os fantasmas de um mito sem dúvida essencial já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer²³. (Rouch, em AAVV 1997: 187). As poucas palavras de Rouch referem-se, não à trilogia inteira, mas à visão do filme *Trás-os-Montes* e passam exatamente a sua ideia sobre o uso da câmara como instrumento terapêutico, bem longe do conceito da vida captada casualmente.

Provocando os seus protagonistas, o próprio Rouch conseguia criar personagens no mesmo momento em que lhes dava a possibilidade de se realizar como homens, fora dos impedimentos psicológicos e morais da sua vida social e comunitária. A necessidade de efabulação fluía livremente em ficção étnica. De facto, Leitão de Barros fechou a sua trilogia com uma espasmódica procura da ficção mais como drama pessoal do que como aspeto social da coletividade. Reis e Cordeiro, pelo contrário, encontrarão o elemento chave ou, nas palavras de Rouch, o instrumento terapêutico, na aproximação repetida entre homem, paisagem e estações, quase a querer, ora amalgamá-los para criar uma dependência uns dos outros, ora aproximá-los do puro gosto estético e das afinidades cromáticas entre si.

Desde logo, é possível encontrar um elemento importante que pode não conjugar tão pacificamente o conceito de etnoficção, assim como foi posto em prática por Jean Rouch, com o trabalho sobre *Trás-os-Montes* de Reis e Cordeiro. Se Rouch criava as suas etnoficções sobre comunidades das quais não fazia parte, mas com as quais entrava em contacto para conseguir alcançar alguma objetividade no trabalho final, não pode dizer-se que esta seja a base da *Trilogia de Trás-os-Montes*. Sabe-se que a comunidade que os dois realizadores filmaram é a comunidade onde Margarida Cordeiro nasceu e onde António Reis viveu boa parte da sua vida. Não se trata de um dado insignificante, porque a partir deste conhecimento pessoal da comu-

22. Un poète déraisonnable.

23. Les fantômes d'un mythe sans doute essentiel puisque nous le reconnaissons avant même de le connaître.

nidade gerou-se um grande problema conceptual, que levou, certamente, à infeliz receção do primeiro filme da trilogia.

Catarina Alves Costa (2012) refere o problema conceitual que foi gerir a má receção do filme *Trás-os-Montes* pelos habitantes dos lugares onde foi filmado. De acordo com a investigadora e cineasta, a péssima receção do filme teve a ver com o conceito de realidade completamente subjetivo e, de certa forma, manipulado por Reis e Cordeiro: uma espécie de “tratamento criativo da realidade”, segundo Grierson. Ao longo da sua tese, Alves Costa distingue o cinema de António Campos do de Reis/Cordeiro pelo uso indistinto do documentário e da ficção feito pela dupla, diferente do de Campos, uma vez que este usava os dois de maneira separada, sem misturas nem confusões. Traçando algumas diferenças entre o cinema de António Campos e o de Reis e Cordeiro, Alves Costa nota que, enquanto que o primeiro trabalhava dentro de duas categorias diferenciadas, o documentário e a ficção, no casal Reis “esta categorização deixa de fazer sentido e as fronteiras entre os dois géneros cinematográficos desvanecem-se.” (Alves Costa, 2012: 260).

No entanto, o próprio Reis se considera um cineasta de ficção. (...) A propósito de *Trás-os-Montes*, Luís de Pina afirma que os realizadores não nos deram uma realidade direta das coisas vistas pela sua câmara, um documentário, digamos, mas uma realidade construída em termos de poesia. (Alves Costa, 2012: 263).

Chega-se, assim, a António Campos, outra figura que, no início dos anos 60 do século passado, se debruçou sobre a questão etnográfica do documentário. Tal como Leitão de Barros, Campos também decidiu filmar comunidades piscatórias e rurais numa altura em que isso suscitava pouco interesse, porque se tratava de deslocar o interesse do centro de uma grande cidade como Lisboa para os arredores, para as margens, ou, nas palavras de Augusto Seabra, “não estou a falar de margens no sentido mais urbano, margens fora dos grandes centros urbanos, de comunidades.”

Durante a conversa com Catarina Alves Costa (Cucinotta, 2014), a propósito do conceito geral de etnoficção associado às trilogias analisadas, a investi-

gadora afirmou que, quer seja Leitão de Barros, quer Reis e Cordeiro, todos usaram o documentário e a ficção como dispositivos. Assim como Pedro Costa, todos eles recorrem ao documentário como um dispositivo da linguagem cinematográfica dentro da ficção. Esta é uma ideia que se desenvolve ao contrário, pois parte do pressuposto que todos estes realizadores fazem ficção e só usam o documentário como um dispositivo, entre outros, para chegar à sua própria verdade. Nomeadamente, encontram-se também elementos em comum com o trabalho que Pedro Costa realizou na sua própria trilogia, a última a ser analisada.

Numa longa entrevista, onde o realizador descreve a sua relação afetiva com António Reis, seu professor na Escola de Cinema, em relação ao que tinha aprendido sobre *raccord*, Pedro Costa afirma:

O Reis era muito autor, e um autor é uma pessoa forte; mas, apesar de tudo, ele dizia, ou pelo menos deixava subentendido, que esse momento, o do *raccord*, é o único em que te podes diluir, enquanto ser, com a matéria. – Diluir no sentido de fundir? – Exatamente. Na ligação entre planos podes fundir-te com as personagens ou as coisas, podes esconder-te, ou seja, integrar-te melhor. (...) Cada vez mais os meus filmes se aproximam do documentário quase puro ou então o seu absoluto contrário, em que efetuo uma reordenação de um real ao qual me aproximei numa perspectiva de grande abstração. Prefiro descobrir as histórias à medida que vou filmando. (Costa, em AAVV 1997: 66).

Uma intervenção de Rondolino é útil para compreender esta afinidade conceptual, ao fazer notar os casos em que a câmara é usada “não como simples reproduzidor de realidade, mas revelador, ou seja agente provocador”²⁴. (Rondolino, 2000: 517). Poderá chamar-se a isto uma variante da etnoficção?

7. Conclusões

Não é fácil falar de um grupo de filmes sem sentir a necessidade de os agrupar num género cinematográfico comum e nesta tese isso também não é

24. Non come semplice riproduttore della realtà, ma rivelatore, cio è appunto agente provocatore.

exceção. As três trilógicas que serão analisadas, ao evidenciar pontos em comum, como, por exemplo, no objeto que se filma e nas intenções do realizador, acabam também por ser distintas umas das outras. Não só por uma questão histórica, considerando que o primeiro filme analisado, de Leitão de Barros, é de 1927 e o último, de Pedro Costa, é de 2007, mas também por questões estilísticas que têm a ver com a inclinação que cada autor dá ao seu filme. Porém, neste caso em particular, onde se decidiu analisar só uma componente do filme, a do vestuário, tornou-se indispensável a utilização de termos específicos que não deixassem a pesquisa muito em aberto.

Decidiu prosseguir-se com o conceito de *etnoficção* no cinema português porque, até agora, é um termo que consegue enquadrar-se bem nos conceitos que vêm da *Fashion Theory* e do corpo revestido; porque na palavra *etno* consegue encontrar-se alguma relação com os trajes que serão discutidos e porque a segunda palavra, *ficção*, consegue dar a ideia de uma obra fílmica manipulada na sua procura da verdade e na sua apresentação visual do *vestuário cinematográfico*. Assim, o objetivo não é inventar um género que não existe, mas antes tentar explicar um percurso possível do documentário usado como dispositivo e da ficção usada como metodologia na explicação de factos da vida humana através de imagens em movimento.

Por isso, para adiantar uma definição pessoal do termo *etnoficção* aplicado ao cinema, torna-se necessário referir os filósofos gregos e o conceito de realidade imaginada, continuando com o conceito de Camargo Ferraz de obra artística, onde a ficção no documentário é justificada por ser uma forma de arte e, finalmente, tomando a afirmação de Leitão de Barros acerca do sentido pitoresco como aplicação da personalidade individual de um autor a uma comunidade. Jean Rouch, que muito fez pela antropologia visual, acaba por ficar como uma referência imprescindível da qual não se pode nem se deve abdicar, sendo que o que fica como mais importante neste conjunto todo é a colocação do corpo revestido.

METODOLOGIA USADA

1. Introdução aos três níveis de análise

De acordo com Giannone e Calefato, a análise do vestuário cinematográfico requer uma interpretação que se subdivide em três níveis:

O vestuário cinematográfico adquire significado principalmente sobre três níveis que podemos identificar como nível fílmico, nível cinematográfico e nível extracinematográfico. O funcionamento deles no texto fílmico é o nível menos investigado.¹ (Giannone/Calefato, 2007: 17).

Em linhas gerais, o *nível cinematográfico* representa a relação entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bidimensional do ecrã: há peças que funcionam na vida real, mas que não se ajustam bem às regras e estética do ecrã, onde tudo fica diferente, desde as cores até à textura. O *nível extracinematográfico* representa talvez o oposto, porque o vestuário cinematográfico também transmite ao espectador uma reelaboração da realidade através de estereótipos e identidades visuais que ele próprio cria. De certa forma, as imagens cinematográficas trazem para o mundo real *modelos* reproduzíveis graças à roupa.

Por fim, o *nível fílmico* é o mais complexo e é onde o vestuário ganha importância, porque faz parte da estreita ligação entre ator e personagem: o que o ator quer transmitir ao espectador tem um começo exterior no

1. I costumi cinematografici acquistano senso principalmente su tre livelli che potremmo generalmente identificare come livello fílmico, livello cinematografico e livello extracinematográfico. Il loro funzionamento all'interno di un testo fílmico resta il livello meno esplorato.

seu revestimento. O vestuário pode, neste sentido, representar uma voz fundamental do *contrato de veridicção de Greimas*² (1985) que cada filme estipula com o seu espectador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram com base numa coerência estabelecida por contrato. Greimas escreve: “O discurso é o lugar frágil onde estão inscritas e são lidas a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; (...) equilíbrio mais ou menos estável que vem de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. Este tácito compromisso é chamado de contrato fiduciário.”³ (1985: 45). O nível filmico é também importante, pois, na maioria dos casos, é criador de linhas narrativas paralelas e invisíveis ao enredo principal.

Dentro das etnoficções selecionadas, o protagonista escolhido para ser analisado é a comunidade. Ao focar a atenção na presença do indivíduo no enquadramento, pode assistir-se a como as suas ações se refletem e desenvolvem ao longo de um percurso prolongado, como no caso das trilógias. Tendo em conta que nem todos os filmes que serão analisados pertencem, de facto, ao género da etnoficção, a escolha de um percurso como este, feito de trilógias, leva a uma abordagem diferente em cada filme. E é isso que interessa: ao analisar trilógias, está-se perante uma busca de um estilo próprio, que pode ter começo num género a que se convencionou chamar de etnoficção, mas que, de facto, nunca é linear.

Cada trilogia analisada conduz a um itinerário relacionado com o vestuário, que tem pontos em comum com a representação de comunidades. Vários temas irão ganhar forma e definir-se ao observar estas sequências de uma perspectiva diferente, um ponto de vista tendo como referência a *Fashion Theory*: a desidentificação do indivíduo; o visual da mulher nas comunidades fechadas; a diferenciação de classes que utiliza a roupa como símbolo; as funções mágicas do fato tradicional; a farda como elemento da cidade nos

2. Ensaio “Le contract de veridition”, de Greimas, 1985.

3. Il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; [...] equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di contratto di veridizione.

subúrbios; a comunidade multiétnica que se manifesta na ausência de uma identidade coletiva comum. Estes são alguns dos temas que irão concluir esta investigação sobre cinema e vestuário.

Se, por um lado, a *Fashion Theory* se revela útil para a desfragmentação das sequências do seu contexto original a fim de isolar o papel do vestuário, por outro, as ferramentas de análise de filmes também serão de grande utilidade para a compreensão do papel da câmara nas várias transformações que ocorrem na passagem do real para o ecrã fictício. Ao falar de câmara, refere-se também a presença do autor, a forma pessoal como cada realizador olha para um corpo revestido ou para um conjunto de corpos e os seus revestimentos. Pode parecer banal, mas é preciso lembrar que, em primeiro lugar, é graças ao cinema que se efetua a mudança da roupa real para o vestuário fictício, e é também o cinema que converte o vestuário num elemento dramático de comunicação na obra fílmica.

O corpo, na sua passagem de *corpo vestido* a *corpo revestido*, deve a sua metamorfose à linguagem cinematográfica, elemento imprescindível para esta transmutação. Pode afirmar-se que sem o dispositivo cinematográfico não há corpo revestido, não há dramaticidade ou narração impressas no vestuário, pois, sem cinema não existe vestuário cinematográfico. De acordo com Simmel, considerou-se a questão indivíduo/comunidade como a mais importante para esta pesquisa e, conseqüentemente, tentou partir-se dessa referência para o desenvolvimento de uma metodologia adequada às necessidades deste projeto.

2. Nível extracinematográfico

Nesta investigação, o nível extracinematográfico é o menos relevante, sendo, no entanto, uma camada importante e influente, sobretudo se o objeto de análise for um género cinematográfico pouco introspetivo, como, por exemplo, a comédia, o drama ou o musical. Identificou-se o nível extracinematográfico como um processo que, através do filme, cria modelos reproduzíveis na vida real quotidiana. Nas palavras de Giannone e Calefato:

De impacto certo, no sentido comum, nas modas, nas reelaborações culturais, são os rastros que determinadas peças deixam atrás, quando, por uma série de circunstâncias, criam verdadeiros estilos, tornando-se identidades visuais, ícones citados por outros *media*, desde a moda até a publicidade, ou pelo próprio cinema.⁴ (Giannone/Calefato, 2007: 17).

A passagem do ecrã fictício à vida real tem mais relevância no contexto de outros géneros cinematográficos que aqui não serão analisados, e cujos enredos têm como foco central, não a comunidade como é evidenciada na etnoficção, mas sim o indivíduo como tipo, como estereótipo de um estilo de vida, muitas vezes concebido para ser imitado.

Em certos géneros cinematográficos em particular, com o intuito de confundir a personagem com o ator, criam-se várias opções de vestuário que concretizam na realidade as ideias propostas num filme: uma espécie de verosimilhança prolongada do cinema para a vida real. Pensa-se, por exemplo, na criação de mitos cinematográficos, como Marilyn Monroe, Marlon Brando ou James Dean, os quais, além de demonstrar um talento particular para a representação, tiveram de exibir também um estilo público conscientemente desenvolvido para os servir na vida real, a fim de diminuir a descontinuidade entre esta e as suas vidas fictícias. Esta hipótese possui várias implicações, quer do ponto de vista do indivíduo, quer do ponto de vista do vestuário, porque, se o *corpo revestido* revela a intenção de transferir informações pessoais, culturais e interiores, para o exterior e para a sociedade, a imitação de um estilo proposto por um ator é em si também um gesto muito significativo. Um gesto que revela o quão influente é o cinema perante escolhas pessoais, como as de vestuário, mas também um gesto que revela o poder do próprio vestuário cinematográfico. “Muitas vezes, só nestes casos acontece a confrontação consciente do vestuário cinematográfico

4. Di sicuro impatto, nel senso comune, nelle mode, nelle rielaborazioni culturali, appaiono gli strascichi che determinati costumi ci lasciano dietro, quando, per una série di circostanze, danno vita a veri e propri stili, diventando identità visuali, icone citate da altri media, dalla moda alla pubblicità, o dal cinema stesso.

e apercebemo-nos de que as personagens de determinado filme se vestiam de determinada forma.”⁵ (Giannone/Calefato, 2007: 17).

A questão da imitação de uma peça de vestuário cinematográfico na vida real tem a ver com um estilo particular presente dentro de um determinado filme; é um fenómeno que nos últimos anos tem ganho força principalmente no âmbito da moda, numa visão do vestuário ligada às mudanças vestimentárias, mais do que no âmbito do traje, que faz referencia à imanência do vestuário.

Ao nível extracinematográfico, a análise do vestuário de um filme também é importante quando, querendo representar uma certa atitude ou uma certa época se decide usar como referência uma sequência conhecida de um filme, onde o elemento de destaque que estabelece a primeira ligação é a própria imitação do vestuário cinematográfico. Para reproduzir uma atitude particular, ou simplesmente para imitar um estilo que evoca uma determinada personalidade, é sempre preciso começar pelo vestuário: pensa-se no blusão de cabedal de James Dean ou no vestido branco de Marilyn Monroe⁶, ou, em Portugal, no xaile preto das fadistas representadas através de Amália Rodrigues. Tudo acessórios que, de alguma forma, remetem para estilos de vida particulares, assim como para películas conhecidas.

O nível extracinematográfico é ainda uma ferramenta importante para entender as mudanças visuais que se atuam dentro da sociedade, dentro de uma particular faixa etária, ou ainda numa zona geográfica limitada. Este nível diz muito sobre os gostos das pessoas e sobre a maneira de exteriorizarem uma admiração ou uma predileção. O que acontece é que a percepção da existência de um vestuário para cinema só é entendida conscientemente no ato da sua imitação na vida real, porque, de acordo com Gaines e Herzog, “a receção do vestuário ao longo do visionamento do filme é, em geral, um

5. Spesso é solo in questi casi che ci si confronta consciamente con il costume, che ci si rende conto che i personaggi di quel dato film erano vestiti in un determinato modo.

6. Uma análise deste tipo de vestuário cinematográfico foi apresentada na Conferência NECS 2012 com o título “Constructing Memory Through the Actor”. Disponível em: https://www.academia.edu/5734402/Constructing_memory_through_the_actor.

processo incôscio”⁷ (1990: 180), uma vez que, durante o filme, as peças aparecem com naturalidade, como se se tratasse de vestuário real.

Este intercâmbio de informações entre as peças mostradas no ecrã e a vida real não para de se incrementar a si própria, tendo em conta que os dois mundos, o da moda e o do cinema, estão profundamente interligados, assim como acontecera nos primórdios das artes com a pintura e a cenografia: um mundo impacta o outro e vice-versa. Acerca da masculinidade nos anos 50 do século passado, a investigadora Colaiacomo afirma:

Foi naquela altura que foram fixadas as tipologias de personalidades masculinas que nos acompanhariam ao longo de meio século sucessivo e que hoje podem ser reconstruídas, sobretudo através do cinema. Basta pensar em certas imagens dos heróis do consumismo, como James Dean, Marlon Brando, ou Silvana Mangano.⁸ (Colaiacomo, 2007: 53).

De facto, numa análise do vestuário através deste nível não pode evitar referir-se a publicidade e os anúncios como referências marcantes na troca de informações entre vestuário cinematográfico e mundo real. Pensando no cinema como um mundo fictício, pode traduzir-se a passagem de personagens cinematográficos para a publicidade, tal como a tendência de um gosto comunitário por peças de roupa específicas. Ou seja, se um particular vestuário de James Dean foi entendido na vida real como exemplo de rebeldia, o uso que a publicidade faz dessa imagem e do imaginário associado tem mais a ver com a vida real do que com o cinema. Ou seja, mais com o nível extracinematográfico e com o significado que lhe foi atribuído para além do seu contexto original do que, por exemplo, com o nível filmico do seu papel no enredo do filme.

Voltando à utilidade deste nível para esta investigação e refletindo um pouco mais sobre as trilogias escolhidas, pode talvez apontar-se para determinadas

7. La ricezione dei costumi durante la visione di un film é piú che altro un processo incôscio.

8. Fu próprio in quegli anni che si fissarono alcune delle tipologie di personalità maschile che ci avrebbero accompagnato nel mezzo secolo successivo, come oggi possiamo ricostruire soprattutto attraverso il cinema. Basta pensare a certe immagini di eroi del consumo, quali James Dean, Marlon Brando, o anche Silvana Mangano.

sequências de etnoficção que traduziram o poder fílmico em extracinematográfico. Sabe-se, por exemplo, que as camisolas dos pescadores da Póvoa de Varzim presentes em *Ala Arriba!* se tornaram uma tendência da moda entre as comunidades *punk* de Londres nos anos 80 do século passado: não há ainda informações concretas sobre o fenómeno, apenas algum conhecimento direto por parte de alguns nativos povoenses. Porém, esta tese não aprofundará essa questão.

Ao traduzir em imagens estereotipadas algumas sequências destas trilogias está-se já a operar no campo extracinematográfico puro. Por exemplo, pensando em cada trilogia como um conjunto de ideias que têm a ver com o mar (Leitão de Barros), com a montanha (Reis e Cordeiro) e com os subúrbios (Pedro Costa), pode depois juntar-se a estas paisagens citadas nos próprios títulos os protagonistas no auge do drama do enredo fílmico. Neste sentido, é muito interessante também o estudo dos cartazes dos vários filmes, pois aí já se atua uma passagem, ao nível extracinematográfico, entre o filme em si e o público que este eventualmente pode captar.

Pensando no mar, por exemplo, a sequência mais forte da trilogia inteira, que ao longo dos anos pode ter ganho algum poder extracinematográfico, a sequência do salvamento de *Maria do Mar*, permanece uma espécie de ícone de um tipo de cinema mudo português que evoca as ações românticas de uma época anterior ligada ao passado piscatório da nação inteira. No caso dessa sequência, o que sobressai, mais do que a presença do vestuário, é a ausência deste, encarnado na nudez da protagonista. Infelizmente não foi possível encontrar o cartaz desse filme, talvez porque não foi conservado ou porque não foi sequer fabricado, como também não existe o cartaz de *Nazaré, Praia de Pescadores*. Mas, o último filme da trilogia tem um cartaz com o seguinte título: “Uma multidão desconhecida vive a história de Ala-Arriba.” Ilustrado com quatro fotografias – três mostrando os homens protagonistas vestidos com os trajes típicos da Póvoa de Varzim e uma mostrando Julha vestida com um véu branco a cobrir a cabeça e uma cruz de Cristo a descer do pescoço ao peito, claramente a querer combinar um pouco a tradição com a religião, exatamente como ocorre no enredo do filme.

Considerando a montanha, talvez a sequência mais evocativa e com algum potencial extracinematográfico seja o primeiro plano de *Ana*, vestida com uma típica capa mirandesa no seu longo caminho pelas colinas. Por ser um trajeto bastante trágico e por condensar em si muitos dos tratos transmontanos, é uma das imagens que, ao pensar nesta trilogia, recorda o quanto a comunidade pode passar ao indivíduo em termos de cultura e afetividade. De facto, isso não se encontra no cartaz de *Ana*, que é composto por um detalhe da cara da idosa e mostra poucos elementos acessórios, como os brincos e um colar. Esta é uma imagem que remete para alguma dignidade em relação ao temperamento daquela mulher, porque recorda alguma elegância na pose e nos acessórios escolhidos, assim como afasta a imagem pública e tradicional da mulher transmontana para dirigir a atenção a uma mulher simples. O cartaz de *Trás-os-Montes* mostra a imagem de uma criança de manga curta com a seguinte legenda: “Interpretado pelos habitantes de Trás-os-Montes.” Concentrado mais na forma do que no conteúdo, ou seja, no facto de que se trata de um filme baseado na realidade. Ao contrário do cartaz de *Rosa de Areia*, que apenas transmite, através da redundância de elementos ficcionados e encenados, que se trata de uma ficção, uma reflexão.

Pensando nos subúrbios, a escolha de uma imagem evocatória ficaria sempre dividida entre Ventura e Vanda como figuras emblemáticas, não só das Fontainhas, mas também do cinema do próprio realizador. Por isso, neste último caso, é exemplar o estudo dos cartazes dos dois filmes, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, que revocam estas duas presenças que, de alguma forma, resumem e condensam a comunidade inteira, como aconteceu na trilogia precedente. No caso de Vanda, a evocação é feita através de um grande plano do rosto a sair de uma nuvem de fumo, enquanto Ventura figura de pé ao lado de uma poltrona vermelha, numa pose declaradamente ficcionada. O caso de *Ossos* remete diretamente para o enredo do filme através da imagem de Tina com o bebé nos braços.

3. Nível cinematográfico

Este nível está relacionado com a ligação entre o uso do vestuário no ecrã e o uso das peças na vida real, mas, ao contrário do extracinematográfico, a troca de informação acontece inversamente e as informações que interessam são de ordem mais prática. Distinto dos outros dois, este nível tem mais a ver com o trabalho de pré-produção, claramente ligado ao trabalho prático de um figurinista de cinema. “O vestuário cinematográfico é um tipo de vestuário peculiar. Distingue-se do vestuário real, ao qual fica todavia ligado através de uma relação semiótica de tipo icónico. Assemelha-se à roupa verdadeira por certos traços e distingue-se por outros”⁹ (Giannone/Calefato, 2007:17). Ou seja, como deve um figurinista selecionar o vestuário para o filme que está a preparar? Tendo em conta que a escolha é muito extensa, poderá, de facto, efetuar uma seleção, tendo o cuidado de fazer também uma análise extracinematográfica das peças, ou seja, se irá ou não implementar alguma *tipificação* das personagens. Um bom profissional saberá com antecedência que tipo de material escolher, segundo a estação em que se vai filmar, e que silhueta será adequada ao corpo do ator em relação ao seu físico e ao do personagem que este vai representar.

Mas, a segunda fase, a cinematográfica, desenrola-se no momento em que as peças são escolhidas e vestidas por um corpo e vão entrar em cena, criando uma relação dialética entre a realidade e a ficção, entre o uso real das peças de vestuário e o uso cinematográfico das mesmas. “O cinema pede, de facto, muitas vezes, alguns artifícios para poder obter o efeito de realidade pretendido.”¹⁰ (Giannone/Calefato, 2007:18). Ao falar de peças filmadas do ponto de vista cinematográfico, fala-se, não só de tecidos e materiais têxteis, porque “o meio potencia as possibilidades expressivas destas peças quando comparadas com as peças reais graças às técnicas de colocação no quadro do vestuário, aos eixos por onde é filmado, à luz que tem o poder de exaltar a

9. I costumi sono un particolare tipo di abbigliamento. Si distinguono dall'abbigliamento reale, cui sono tuttavia legati da un rapporto semiótico di tipo icónico. Somigliano agli abiti veri per alcuni tratti e se ne distinguono per altri.

10. Il cinema richiede infatti molto spesso degli artifici per poter poi ottenere l'effetto di realtà ricercato.

plasticidade e as formas.”¹¹ (Giannone/Calefato, 2007: 18). Tal como acontece à realidade, que, ao ser reconstruída dentro de uma etnoficção, deixa de ser a realidade A para se transformar na realidade B, também em relação ao vestuário acontece um processo paralelo. O cinema age sobre e transforma o vestuário de forma a poder denominá-lo como “peças filmadas”, de acordo com Roland Barthes, que falava em “peças escritas ou fotografadas em relação às reais, entendendo nas primeiras este fazer parte de um sistema de significados, ter o status de signos.”¹² (Giannone/Calefato, 2007: 18). Ao nível cinematográfico é, portanto, muito importante o trabalho em conjunto entre figurinista e realizador, mas sobretudo o testemunho do trabalho do figurinista.

Falando de Leitão de Barros em específico, no genérico do filme *Ala Arriba!* aparece a figura de um *caracterizador* de nome António Villar, figura esta que talvez se possa relacionar com o trabalho de maquilhagem e decoração do corpo. João Bénard da Costa relata (1991: 59) que Leitão de Barros era casado com Maria Helena Roque Gameiro, filha do pintor Roque Gameiro, a qual tratou do guarda-roupa de alguns filmes do marido, em particular a versão sonora de 1935 d’ *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porém, em relação à *Trilogia do Mar* não foi possível localizar muitas informações sobre a organização do guarda-roupa, pelo menos dos últimos dois filmes, nos quais seria de supor que tivesse havido alguma preparação.

Em relação à *Trilogia de Trás-os-Montes*, todos os testemunhos de trabalho com o vestuário nos filmes de Reis e Cordeiro apontam para um interesse maior da parte de Margarida Cordeiro, quer na escolha das peças e dos tecidos, quer no seu uso dentro do enquadramento. A ideia sempre foi a de partir das tradições, usando a memória como ferramenta visual incontornável, por isso, o percurso dentro desta trilogia parece interessante ao nível

11. Il médium potenzia le possibilità espressive di questi abiti rispetto a quelli reali grazie a vere e proprie tecniche di messa in quadro del costume, alle angolazioni da cui viene ripreso, alle luce che hanno il potere di esaltarne la plasticità e le forme.

12. Di abiti scritti o fotografati rispetto a quelli reali, intendendo per i primi due proprio il loro essere parte di un sistema di senso, l’essere dotati dello status di segni.

cinematográfico, não tanto pelo uso das peças em si, mas na ligação destas com a memória, a tradição, a ficção e o documentário.

No trabalho relatado por Margarida Cordeiro transparece logo uma intenção *cinematográfica* rica em significados que quase se pode confundir com o nível filmico, pois os tecidos e as peças remetem, por um lado, para uma realidade que existe ou existiu, mas, por outro, para significados fílmicos paralelos à narração do filme. A tradição não é visível apenas nas peças escolhidas que revestem os corpos, porque muitos objetos que não têm função de vestuário estão presentes nos filmes e fazem referência ao mundo do traje: uma velhinha a fazer funcionar um velho tear em Trás-os-Montes, outra a fazer croché em *Ana*, entre outros. No conceito de *complexificação da realidade* citado por Margarida Cordeiro (AAVV, 1997: 15) pode também incluir-se o ponto de vista deste trabalho relativamente à análise do vestuário, pois, nesta trilogia peculiar, fica-se completamente envolvido entre os dois níveis, o cinematográfico e o filmico, às vezes sem conseguir distinguir um do outro.

Em relação à *Trilogia das Fontainhas*, se o primeiro filme conta com a participação de Zé Branco como diretora artística e de Isabel Favila como responsável pelo guarda-roupa, os restantes dois filmes não possuem créditos de guarda-roupa, adereços ou direção artística em geral. Entende-se esta ausência como uma relação muito estreita entre o realizador e as próprias personagens, porque, se por um lado, se poderia pensar que eles estão vestidos como na vida real, por outro, sabe-se que isto não é possível, pois não seria verdadeiro. Ao nível cinematográfico, o trabalho de Pedro Costa em torno do vestuário dos seus protagonistas, Vanda e Ventura em primeiro lugar, tem a ver sobretudo com o facto de se ter entendido que, ao vestir um corpo, não se está só a decorar um plano, mas também a dar alguma continuidade à linguagem cinematográfica. Ou seja, o vestuário torna-se cinematográfico no momento em que, para além dos materiais têxteis, lhe é adicionada também a luz, a angulação, a pose e os gestos (vestir e despir, entre outros). Este conceito será aprofundado no último capítulo, a partir

das reflexões de Giuliana Bruno (2014) acerca da importância do vestuário no filme e no cinema em geral.

4. Nível fílmico

Ao longo deste estudo, e em concordância com Giannone e Calefato, concluiu-se que o nível fílmico é o menos explorado, tirando algumas exceções que têm a ver com o conceito de género e de feminilidade. De facto, segundo as autoras (2007: 19), durante os anos setenta do século passado, algumas investigações feministas incrementaram o aparecimento de análises fílmicas acerca do vestuário com a finalidade de compreender o corpo feminino na construção cinematográfica. O que daí resultou foi uma visão do corpo feminino “como objeto inteiramente preso numa visão patriarcal das relações humanas e de poder.”¹³ (2007: 19), citando Laura Mulvey (1978) e Jane Gaines (1990), pioneiras na exploração de uma base teórica do vestuário cinematográfico como elemento dramático capaz de construir algum significado importante para o filme.

Graças a estes estudos, durante os anos 80, quando se falava de *corporeidade cinematográfica* falava-se também de vestuário, aplicando diferentes teorias à análise da roupa e estabelecendo uma primeira contextualização do tema. De acordo com as autoras, ao analisar, por exemplo, a distância entre o ser mulher e a interpretação de uma mulher no ecrã segundo as necessidades da sociedade, ao tratar de assuntos como o da feminilidade o vestuário tinha um papel importante, quer de barreira, quer de travestismo, mas também de complicação de um papel simples e de transformação interior ao longo da história narrada: “O próprio vestuário torna-se ferramenta de mediação entre o ser mulher e o parecer mulher no filme *mainstream* de Hollywood, faz de filtro. (...) A este propósito, os estudos sobre personagens interpretadas por Marlene Dietrich são um exemplo pragmático da feminilidade como mascarada.”¹⁴ (Giannone/Calefato, 2007: 20). Infelizmente, estes

13. Quale oggetto interamente intrappolato in una visione patriarcale delle relazioni umane e dei rapporti di potere.

14. Proprio i costumi si fanno strumento di mediazione tra l'essere e l'apparire donna nel film mainstream hollywoodiano, fungono da filtro. (...) A questo proposito gli studi sui personaggi interpretati da Marlene Dietrich sono un esempio pragmático della femminilità come mascherata.

estudos foram conduzidos para fortalecer uma determinada investigação explorativa sobre o corpo feminino e, por isso, restringiram-se ao papel do vestuário cinematográfico na construção de imagens de mulheres.

Ainda assim, o vestuário cinematográfico é dos sistemas menos analisados na teoria, a nível fílmico. Considerando que um fundamento essencial na construção de figuras cinematográficas é o bom funcionamento do vestuário, pode entender-se o quão este elemento tem sido subvalorizado. Trata-se de um elemento-chave na leitura da fruição cinematográfica, porque, a nível inconsciente, o que é simplesmente chamado *roupa* consegue operar uma síntese entre as características interiores da personagem e as características físicas dificilmente transformáveis do ator que a está a interpretar. O lado performativo do vestuário cinematográfico é assim explicado: se o espectador consegue acreditar que um ator conhecido através de outros *media*, com uma existência para além do filme imediato, também possa ser aquela personagem, parte integrante de um mundo paralelo, o do filme, do qual passa a fazer parte, então, isto acontece também graças ao seu vestuário, na medida em que contribui para permitir uma passagem da vida real à ficção, tornando a ficção credível.

Neste sentido, será novamente de reiterar que o vestuário representa uma voz fundamental no *contrato de veridicção de Greimas* (1985) que cada filme estipula com o espectador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram, com base numa coerência estabelecida por contrato. É devido ao contrato de veridicção que o espectador suspende a sua incredulidade, assumindo como um facto verdadeiro o que o realizador lhe está a contar. Esta suspensão surge durante as primeiras passagens através da descrição dos lugares, dos personagens e das suas personalidades e mantém-se estável ao longo da narração. É também através do contrato de veridicção que são expressas as regras que servem de estrutura ao mundo possível criado no ecrã cinematográfico. Se, por um lado, o espectador suspende a sua incredulidade em relação às sequências filmadas, é também porque o realizador, por seu turno, se preocupa em deixar bem claro em que tipo de ambiente se desenrola a narração, tentando conjugar ator, lugar

e acontecimento. Trata-se de uma espécie de passagem de testemunho entre o realizador e o espectador que culmina na escolha de um vestuário apropriado e que também faz com que o género cinematográfico escolhido não seja casual. Na etnoficção, no documentário em geral e no documentário etnográfico em específico, o contrato de veridicção surge com uma espontaneidade bastante maior, pois trata-se, não de um vestuário do dia a dia, mas de trajes populares saturados de significados próprios. Juntando ao traje popular os elementos relacionados com o lugar, torna-se evidente uma vontade por parte do realizador de que o espectador acredite que o que está a ver é, de facto, real, verdadeiro e existente.

De acordo com Catarina Alves Costa, se “a relação *indexical* com o mundo está como provada na inscrição dos nomes das localidades reais onde se filmou”, a importante carga que estas escolhas trazem para o filme representa “uma espécie de garante do seu aspeto documental” (2012: 257). A antropóloga referia-se aos filmes *Trás-os-Montes* e *Ana* de Reis e Cordeiro, mas, em geral, ao falar de etnoficção, o tipo de contrato de veridicção que surge é deste género. De facto, encontra-se esta garantia em muitas etnoficções desde a abertura do filme, como se se tratasse de uma indução à credibilidade do filme e ao trabalho do realizador¹⁵.

Através de uma análise fílmica do vestuário cinematográfico vai-se notando como este é um dos elementos-chave para a compreensão da relação de confiança entre o realizador e o espectador. Relação esta que, na sua análise, pode contar com o auxílio de outras ferramentas a fim de esclarecer a posição interessante do vestuário dentro da etnoficção. Ou seja, uma análise fílmica do vestuário tenta dar-lhe o seu justo valor a partir do enquadramento da câmara até chegar às suas possíveis ligações com outros conceitos. Portanto, é dever desta investigação tentar fazer uma primeira ponte entre *Fashion Theory* e etnoficção, propondo, para cada sequência, leituras sem-

15. Este tema foi apresentado durante o *Congresso da American University* em Roma, em 2011, com o título “How do the costumes make the difference in Ethnofiction films: fishermen communities in Sicily and in Portugal”. Disponível em: https://www.academia.edu/10349832/How_do_the_costumes_make_the_difference_in_Ethno-fiction_films

pre diferentes, a partir da semiótica, da linguística e dos estudos culturais, aplicando-os ao cinema.

5. Conclusões

Ao afirmar que o vestuário é um sistema pouco analisado na teoria a nível fílmico, não podem ficar esquecidos os poucos autores que lhe dedicaram textos, ensaios e capítulos em livros, e que representaram um ponto de referência na abordagem a esta nova metodologia.

Em relação aos estudos italianos, refere-se o trabalho de Patrizia Calefato e da sua equipa de investigadores, liderada por Antonella Giannone. Ainda Paola Colaiacomo, com o seu texto sobre vestuário nos filmes de Pierpaolo Pasolini, e Ugo Volli, que aproximou o mundo da semiótica ao da moda.

Em relação aos autores britânicos, devem citar-se as professoras de *Film Studies* Pam Cook, Stella Bruzzi e Sarah Street que, como Calefato, tentaram aproximar o cinema aos estudos da moda através da análise fílmica do vestuário cinematográfico. Várias foram também as teses de doutoramento de colegas britânicos consultadas, entre as quais as de Jennie Cousins e Tamar Jeffers sobre vestuário cinematográfico de época.

Em relação aos autores brasileiros, partindo de Kathia Castilho, que investiga a moda como linguagem, existem uma série de outros investigadores que se debruçaram sobre o assunto *moda*, mas que, de facto, pouco se interessaram acerca das suas ligações com o cinema. Escolheu citar-se Janice Ghisleri por ter um ensaio sobre figurinos de teatro.

O foco de atenção é uma análise de tipo fílmico, guardando outros textos que têm como tema geral o figurino, o vestuário ou a moda para a bibliografia final ou para as notas ao longo do trabalho. De facto, Itália, Inglaterra e Brasil foram os pontos de partida e o percurso começa tendo em conta as metodologias já utilizadas por outros, tentando construir, passo a passo, uma metodologia pessoal de cruzamento entre a *Fashion Theory* e a Etnoficção no cinema português.

Parte II

A Análise dos Filmes

A TRILOGIA DO MAR, DE LEITÃO DE BARROS

1. Introdução à análise dos filmes

Os filmes que compõem a primeira trilogia são: *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1927), *Maria do Mar* (1929) e *Ala Arriba!* (1942).

De acordo com Baldini (2006), Kant sublinhou o movimento descendente da moda, quando esta é adotada pelos estratos inferiores da sociedade depois de ter esgotado a sua presença nos estratos superiores: aparece nos pobres quando já a burguesia se libertou de determinada moda. O texto ao qual Baldini faz referência é “Antropologia Pragmática”, escrito por Immanuel Kant em 1798. Uma das hipóteses suscitadas é a de que Leitão de Barros, ao sentir-se esgotado com as imagens do novo, da cidade, da moda lisboeta, da sociedade burguesa, decidiu-se por um gesto diferente, decisivo e ao mesmo tempo moderno, com um repentino retorno às raízes.

Os filmes que compõem a *Trilogia do Mar* não podem ser agrupados todos dentro do género da etnoficção da mesma maneira, pois cada um possui uma atitude diferente na sua relação com o documentário e com a ficção. Desde 1927, ano de estreia da primeira curta da trilogia, até 1942, ano do último filme, nota-se uma orientação que vai do documentário para a ficção e que tem o seu equilíbrio perfeito em *Maria do Mar*.

Se *Nazaré*, *Praia de Pescadores* foi concebido como um documentário turístico sobre os usos e costumes dos habitantes da aldeia da Nazaré, em *Maria do Mar* o cruzamento entre documentário e narração fictícia é

muito mais visível. Quando se fala de etnoficção na *Trilogia do Mar*, a longa-metragem muda de 1930 é o exemplo perfeito do cruzamento entre sequências completamente documentaristas que mostram a parte pública da vida dos pescadores, por um lado, e sequências narrativas que fundamentam o privado através de uma tentativa de ficcionar os factos para lhes dar um enquadramento espacial e temporal¹.

No início do século passado, altura em que foi filmado *Maria do Mar*, identificado como a primeira obra de etnoficção nacional, a novidade fundamental consistiu no gesto do realizador de deixar a cidade para ir à descoberta das origens de Portugal através dos habitantes da Nazaré, os seus usos e costumes. Se, por um lado, o cinematógrafo era definido como uma das maravilhas do modernismo tecnológico criando uma linguagem diferente através de novos estilos e experimentações visuais, por outro, a etnoficção fez com que a novidade se resumisse à descoberta de um mundo antigo. O impulso que levou Leitão de Barros a ir para a Nazaré filmar a vida do dia a dia foi o de captar esse mundo que talvez estivesse a desaparecer. É possível que o gesto tivesse sido inconsciente, pois, certamente o autor não teria a mínima noção de que, além de uma etnoficção pioneira, estaria a realizar um dos filmes mais marcantes do cinema mudo português.

Do ponto de vista deste trabalho, este gesto foi extremamente importante, pois, enquanto a moda se afirmava como fenómeno de massas no mundo industrializado (por exemplo, nos anos 1920 do século passado era inaugurada na Europa a primeira revista de moda masculina), o que Leitão de Barros escolheu fazer foi ir à descoberta do traje, com tudo o que este representava, em lugares onde a moda ainda nem tinha aparecido. Assim nasce o primeiro cruzamento interessante entre cinema e corpo revestido, pois, se o cinema era visto como uma novidade, tal como a moda, no momento da interseção com o género etnoficcional este fez um percurso inverso, indo ao

1. Tratou-se a questão do público e do privado durante o Colóquio *Público e Privado, o Deslizar de uma Fronteira*, organizado em 2011 pelo CEC da FLUL. O artigo “Quando filmar o vestuário é tornar público o privado: exemplos portugueses”, foi publicado em Negro, F., orgs (2012).

encontro da renovação artística através do antigo, apresentado pelo traje da comunidade fechada dos pescadores da Nazaré.

De outra forma, a análise fílmica do vestuário de *Ala Arriba!* conduz à conclusão de que este cruzamento desenvolveu a sua transformação em drama ficcionado. A análise do vestuário de *Ala Arriba!* irá revelar nitidamente elementos inventados e sequências ficcionais que uma etnoficção normal não deveria possuir, deslocando o eixo do cruzamento para uma evidente inclinação para a ficção e para o drama. Isto não acontece, por exemplo, em *Maria do Mar*, onde todo o aparato cinematográfico conduz nitidamente para uma etnoficção onde, apesar de haver personagens e factos específicos, o verdadeiro protagonista é a comunidade de pescadores, assim como a aldeia não é apenas um *décor*, mas o único sítio onde os factos podiam ter acontecido.

Nazaré, Praia de Pescadores foi apresentado um ano depois da sua rotação, em 1928, mostrando como “a tendência iniciada em *Os Lobos* estava certa: é o povo, integrado na realidade do seu viver quotidiano, que terá de ser o intérprete das nossas fitas, sem convencionalismos nem falsos conflitos, sem estilização nem folclorismo.” (Pina, 1977: 32). Estas palavras de Pina podem parecer hoje um pouco exageradas, pois, falar de *fitas* e associá-las à ausência de estilização e folclore parece pouco realista e verídico. Comparando esta primeira curta-metragem com a longa de 1930, acontece que “o aparente desregramento das imagens deste documentário (...) iria ser corrigido, já em 1930, com a história de fundo de *Maria do Mar*.” (Pina, 1977: 32).

Em 1923, foi o realizador francês Roger Lion a descobrir a Nazaré através das filmagens da longa-metragem *Os Olhos da Alma*, drama que mistura a burguesia lisboeta com o povo nazareno, numa intriga de amor que iria inspirar os filmes posteriores de Leitão de Barros. Muitos são os elementos presentes no filme de Lion que se reencontram na trilogia, a começar pela narração de uma história de amor, as cenas de tempestade (em *Maria do Mar* e *Ala Arriba!*) e, em geral, a ideia de filmar uma comunidade de pescadores em conjunto, de forma a constituir dela um corpo único. A ideia

inovadora de Leitão de Barros foi filmar a comunidade no seu dia a dia, tentando imprimir no ecrã o cenário, o vestuário e as façanhas naturais dos habitantes da vila. Ao contrário do filme de Roger Lion, Leitão de Barros deixou cair completamente as ligações com o mundo da cidade, soltando o espaço e o tempo, sujeitando as ações a um único padrão, o mar. Enquanto Lisboa, com os seus acontecimentos, atribuía um ritmo inquieto à narração de *Os Olhos da Alma*, graças também a uma hábil montagem que alternava imagens da cidade com sequências da vida na Nazaré, Barros desiste do frenesim lisboeta e resolve não misturar a beleza nazarena ou poveira quase selvagem com a corrupção da capital.

2. Nazaré, Praia de Pescadores

Através da análise do vestuário de algumas sequências e com o auxílio de ferramentas teóricas tentar-se-á demonstrar como, numa obra definida como documental, o resultado não é o de total ausência de elementos como a narração, a estilização e o folclore.

“De manhãzinha, as ruas são painéis medievais...”



Figura 1 - (1927) *Nazaré, praia de pescadores*, De manhãzinha as ruas, são painéis medievais..., Leitão de Barros

“Desde pequeninos, eles e elas se vestem como os pais...”



Figura 2 - (1927) *Nazaré, praia de pescadores*, Desde pequeninos, eles e elas se vestem como os pais..., Leitão de Barros

“Há silhuetas que lembram figuras fenícias...”



Figura 3 - (1927) *Nazaré, praia de pescadores*, Há silhuetas que lembram figuras fenícias..., Leitão de Barros

“Durante os ócios, os amores passam...”



Figura 4 - (1927) *Nazaré, praia de pescadores*, Durante os ócios, os amores passam..., Leitão de Barros

Estas são algumas das legendas escolhidas que aparecem no intervalo das sequências sobreviventes do filme. Curiosamente, ilustram detalhadamente o percurso que o próprio filme faz do documentário à ficção, passando de uma simples obra documentarista sobre os usos e costumes da Nazaré para uma primeira parte ficcionada de uma trilogia sobre o mar e os pescadores portugueses.

Curiosamente, todas as sequências que sucedem às legendas têm tanto a ver com o uso do vestuário como elemento dramático dentro do quadro cinematográfico como com a gradual transição entre documentário e ficção.

Os *painéis medievais* de que fala a primeira legenda representam a primeira imagem em movimento do povo nazareno filmada por Leitão de Barros. O elemento que sobressai é, de facto, o vestuário: a um primeiro nível cinematográfico trata-se de um traje folclórico, escuro, igual para adultos e crianças, como vem explicado na segunda legenda. A primeira versão consiste num xaile comprido assente por um chapéu, que pode levar ou não uma flor, e a segunda versão, calções, camisa e um gorro típico. Coloca-se a questão do que seria esta primeira sequência se os habitantes da Nazaré não estivessem vestidos todos com o mesmo traje, porque, de facto, o que este primeiro quadro transmite ao espectador é o significado de comunidade, uma clara identificação do indivíduo na sociedade.

Como já foi dito, segundo Simmel, a moda abrange em si dois elementos contrastantes, pois, por um lado, deixa que o indivíduo se mostre como um ser único, mas, por outro, classifica-o como pertencente a um grupo. O indivíduo consegue descobrir a sua identidade através da pertença a um grupo e, de seguida, através das máscaras que a sociedade lhe impõe. A Nazaré não é só mar e paisagem, mas também pessoas que, segundo determinadas regras, escolheram vestir-se de uma determinada maneira para criar um sentido de pertença a uma comunidade. Agamben, em *Nudez*, consegue captar o que estas sequências sugerem:

O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano.
Este reconhecimento é-lhe tão essencial que, de acordo com Hegel, cada

um está disposto, para obtê-lo, a pôr em jogo a própria vida. Não se trata simplesmente de satisfação ou de amor próprio: ao invés, é só através do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como pessoa.² (Agamben, 2009: 71).

Do ponto de vista extracinematográfico, ao analisar a sequência deve ter-se em consideração as afirmações de Simmel sobre a moda e sobre o vestuário em geral para entender o quanto as escolhas estilísticas do realizador conduzem à descoberta de uma comunidade que existe há muitos anos, senão séculos, e que, na sua própria essência, recupera os elementos para permanecer invariável. Mas, mesmo na invariabilidade existe um sentido de pertença, expressado pelos trajes populares.

Passando à análise da sequência seguinte (imagem 2), sobressai de imediato um pormenor interessante expresso pela semelhança, ou até igualdade, entre o vestuário dos adultos e das crianças. Este pormenor transmite muito sobre a comunidade e sobre a época em geral, pois, na maioria das vezes, a conformidade de vestuário entre faixas etárias diferentes é sinónimo de conformidade social. Do mesmo modo, existiram certos períodos históricos em que a infância não era tratada de forma distinta da idade adulta. Segundo uma análise de nível extracinematográfico, se o vestuário é uma espécie de espelho de uma maneira de pensar, o que aqui é apresentado é uma total amálgama entre a realidade adulta e infantil, ou seja, uma ausência de vestuário infantil. O facto surpreendente reside também no gesto de filmar este pormenor, dar-lhe importância ao ponto de lhe redigir uma legenda à parte. Uma legenda que informa que o vestuário das crianças imita o dos adultos, levando à dedução de que pouco importava ser criança naquela altura. A diferença evidente entre os indivíduos não consistia tanto na idade, mas na posição social de fazer parte de uma família com um barco próprio ou de ser um simples pescador. Pormenores que serão explicados nas duas longas-metragens seguintes.

2. Il desiderio di essere riconosciuto dagli altri é inseparabile dall'essere umano. Questo riconoscimento gli é, anzi, così essenziale, che, secondo Hegel, ciascuno é disposto per ottenerlo a mettere in gioco la propria vita. Non si tratta infatti, semplicemente di soddisfazione o di amor proprio: piuttosto é soltanto attraverso il riconoscimento degli altri che l'uomo può costituirsi come persona.

Segundo a análise funcionalista de Bogatyrev, a igualdade entre os dois tipos de vestuário, de adultos e crianças, tem a ver com a sua função prática. Na análise do traje da Eslováquia Morava, Bogatyrev verificava diferenças entre o vestuário dos adultos e o das crianças, coisa que aqui não acontece. Uma abordagem preliminar poderia sugerir que, na correspondência entre o vestuário nazareno de adultos e crianças, se trata de um simples elemento folclórico que inclui funções estéticas, porém, o uso que os adultos fazem dele tem a ver com uma função prática. A roupa, segundo a função prática de Bogatyrev, deve ser útil para cobrir o indivíduo do frio ou do calor e “adaptar-se às condições do trabalho rural” (1986).

O uso que o realizador faz do vestuário, neste caso, não passa de uma função puramente descritiva, às vezes um pouco redundante nas suas panorâmicas detalhadas, dos sapatos ao chapéu, quase a fazer uma equiparação entre estes corpos e as panorâmicas filmadas durante os primeiros minutos da curta-metragem. Talvez Leitão de Barros quisesse fazer isso mesmo: equiparar a beleza da natureza com a beleza e a particularidade dos corpos revestidos de trajes nazarenos.

A abordagem de Barros é útil no sentido em que a imitação entre adultos e crianças é demonstrada como uma das características predominantes daquela comunidade, pelo menos em 1927. “Segundo Gabriel Tarde, a moda é a imitação no espaço, ao passo que o traje é a imitação no tempo. Por outras palavras, a moda é a imitação dos contemporâneos e o traje a imitação dos antepassados.” (Baldini, 2005: 34). Esta forma de imitação, entre adultos e crianças, é um fenómeno que se situa exatamente no meio caminho entre o traje e a moda, porque o fenómeno que as crianças imitam não é apenas o traje dos antepassados (os adultos da Nazaré não podem ser classificados como tal), mas tem a ver também com uma certa imitação no espaço. Ou seja, o traje imitado é um traje antigo, mas a imitação tem a ver com as pessoas contemporâneas aos factos: aquela legenda está na realidade a falar de uma forma primordial de moda, em que as crianças são vestidas como os adultos e pelos adultos. Desta forma, o traje imitado perde a sua função prática para ganhar uma função estética, o da imitação como puro prazer.

Voltando ao início, é pertinente pensar que quem se deu conta disso e achou interessante imortalizá-lo em filme foi um realizador que veio da cidade, ou seja, de uma sociedade aberta onde o traje já tinha sido ultrapassado pela moda, evidenciando um cruzamento interessante. Seguindo esta divisão entre antepassados e contemporâneos, é de notar como, na legenda seguinte (figura 3), Leitão de Barros fala de um antigo povo de grandes navegadores e pescadores, através do qual reitera a sua ideia em relação a esta comunidade: uma ideia que aparentemente tem semelhanças com a ideia que Baldini propôs quanto ao traje (2005) e à sua diferença relativamente à moda.

Como já foi dito em 1976, se o traje é uma forma de imitação dos antepassados e a moda é uma “forma de imitação dos que estão próximos no espaço” (Tarde, 2012), todas as sociedades fechadas, ao contrário das sociedades abertas, deveriam ser imunes ao fenómeno da moda. Ou seja, o que Baldini chama de *modas fossilizadas* são o fenómeno que se verifica quando os membros de uma comunidade vestem roupas do mesmo género e penteiam os cabelos da mesma maneira durante séculos. As suas roupas e os seus cabelos seguem *modas imóveis*, ou melhor, *modas fossilizadas* (Baldini, 2005). É nos Fenícios que Leitão de Barros individua os antepassados em que os adultos, neste caso contemporâneos, se inspiram.

A nível fílmico é evidente que o vestuário filmado fez parte de um processo bem estruturado pelo realizador, que pensou em “quadros” que, por um lado, passassem a impressão de que o que se estava a filmar era verdadeiro porque existia, e, por outro, que esta realidade esteve sempre presente à espera que alguém a descobrisse. A própria Catarina Alves Costa, na sua tese, identificou este processo por quadros “como tendo origem nos anos 20 com Leitão de Barros e o primeiro Oliveira.” (2012: 271). “Trata-se de um tipo de representação que resgata o domínio simbólico, mágico e interior do povo.” Uma urgência que pode afirmar-se ter tido início com este documentário sobre a Nazaré e, em particular, com a montagem exímia das sequências acabadas de analisar.

Num primeiro momento, após a legenda, os citados *fenícios* apresentam-se nas silhuetas de mulheres que tapam o corpo com uma veste uniforme escura, da cabeça aos pés; veste esta que consegue esconder completamente o corpo e o rosto, deixando de fora só mãos e olhos. Este tipo de tratamento do corpo não está reservado às mulheres adultas, pois algo semelhante acontece também com as raparigas mais jovens, às quais só é permitido um sinal de vaidade no chapéu com uma grande flor lateral. Elas encontram-se vestidas com o mesmo pano escuro, mas têm o rosto descoberto e, na maioria das vezes, o olhar está direcionado para a câmara de filmar, que continua o seu deslize sobre estes corpos com ar documental, de cima para baixo ou vice-versa. Porém, o olhar direto transmite algum elemento de ficção, assim como algumas instruções que vêm de trás da objetiva.

O estilo com que Leitão de Barros quis cunhar a trilogia inteira delineia-se neste encontro entre documentário turístico e ficção, porque a pesquisa do lugar foi ao mesmo tempo uma pesquisa estilística e uma pesquisa do estilo, no sentido em que o enquadramento materializa o estilo tornando-o num objeto visual, uma forma absoluta que se vai soltando dos vínculos e das responsabilidades.

As sequências turísticas mostram corpos revestidos de cultura (homens e mulheres vestidos com fatos típicos), orgulhosos de serem filmados, em pose, muitas vezes a olhar para a câmara satisfeitos, sendo que a própria pose é um elemento plástico que tem em si fatores que pertencem à fotografia, à moda, ao cinema e à pesquisa antropológica. Inicia-se aqui a escolha da dilatação do tempo seguida de pausas descritivas que focalizam a atenção sobre um corpo, que o percorrem, restituindo ao espectador detalhes, fragmentos de vestuário e pele, pormenores de tecidos e formas. “A câmara quase desliza sobre o corpo, tornando-se, ou mão que acaricia, ou olho que foca e evidencia pormenores não visíveis no conjunto.” (Giannone/Calefato, 2007).

De facto, se até aqui se falou, sempre com alguma cautela, do cruzamento entre ficção e documentário, a partir da última legenda (imagem 4), a situa-

ção muda de registo: a diferença entre os dois géneros começa a esbater-se na sequência que mostra duas mulheres a passar à frente de um pescador, explicitada através do termo *os amores*. Sequência esta que parece ser concebida para dar um tom mais divertido à obra e que devia servir para mostrar, talvez, que a vida na Nazaré não era tão diferente da dos outros lugares de Portugal. Há amor entre as pessoas, há novela na aldeia e, portanto, há narração cinematográfica. Continua Giorgio Agamben:

Na sua origem, pessoa significa máscara, e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo vinha identificado por um nome que expressava a sua pertença a uma *gens*, a uma estirpe, mas esta era, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família patrícia guardava à entrada da própria casa. Daqui até fazer da pessoa a “personalidade” que define o lugar do indivíduo nos dramas e nos rituais da vida social, o passo é breve.³ (2009: 71).

Pode deduzir-se que, se por um lado, o recurso ao documentário é útil ao realizador para mostrar a sua representação da Nazaré, por outro, o recurso à ficção é-lhe indispensável para introduzir as pessoas e os factos dentro desse quadro. As duas técnicas são muitas vezes usadas como dispositivos, como ferramenta para tranquilizar o espectador de que o que vê não é de todo fruto da imaginação de quem o filmou. Portanto, se no início o documentário é usado para sigilar este acordo tácito entre espectador e realizador, no final, uma mudança de registo para a ficção não pode deixar de ser acolhida de maneira positiva ou de, por vezes, passar inobservada.

Se Alves Costa individua uma espécie de *garante* do aspeto documental na “inscrição dos nomes das localidades reais onde se filmou” (2012: 257), a esta garantia fílmica acresce-se aquela representada pelo traje, que reforça

3. Persona significa in origine maschera ed é attraverso la maschera che l'individuo acquista un ruolo e un'identità sociale. Così, a Roma, ogni individuo era identificato da un nome che esprimeva la sua appartenenza a una gens, a una stirpe, ma questa era, a sua volta, definita dalla maschera di cera dell'antenato che ogni famiglia patrizia custodiva nell'atrio della propria casa. Di qui a fare della persona la “personalità” che definisce il posto dell'individuo nei drammi e nei riti della vita sociale, il passo é breve.

a autenticidade dos indivíduos filmados e frisa a verdade dos factos. Pelo menos, é isto que o mecanismo induz a pensar: uma espécie de ida ao encontro do que é apelidado de “a verdade da ficção”.

Em *Lisboa, Crónica Anedótica de uma Cidade* Barros filma uma sequência semelhante que mantém a roupa e a dualidade entre traje e moda como centro, na cena do saloio e do manequim. O que é interessante nesta cena é a particularidade do homem ter chegado à cidade e ter sido atraído por um manequim vestido à moda da época, numa perfeita representação de dois mundos diferentes: a cidade e a província, a moda e o traje. O camponês chega à cidade e “parece não resistir a acariciar o modelo e, depois, levantar-lhe discretamente a roupa.” (Baptista, 2009: 122). Baptista fala aqui de um sentimento de gozo que quer ser transmitido pelo realizador e que, de certa forma, antecipa o humor das comédias portuguesas dos anos 30 e 40.

A moda representa para o saloio o que o traje da Nazaré representou para Leitão de Barros: uma novidade, a ideia do exótico, qualquer coisa de extravagante e, ao mesmo tempo, indefinido, um elemento desconhecido onde estão guardados muitos dos segredos da comunidade quando se filma a Nazaré, e da sociedade, quando é a cidade de Lisboa a ser filmada. Mas, como sempre, mais do que isso, por detrás do gesto do saloio está a própria escolha atuada pelo realizador de o querer filmar através do uso do documentário misturado com a ficção, com a intenção de mostrar o que são aqueles dois mundos para ele.

Enquanto que, ao filmar a Nazaré, Barros parece não precisar de introduzir um ator que marque a separação com aquela comunidade, pois ele próprio se sente nesse papel, quando filma Lisboa decide pôr a figura de um camponês na sua chegada à cidade. Consegue, assim, por um lado, passar ao espectador um sentimento de estranhamento e, por outro, usa o tal sentimento de “gozo”, colocando-se do lado oposto do camponês: ele, como cidadão da grande cidade, desfrutando da sua posição para encontrar pontos fracos numa pessoa que vem do campo.

Por isso, *Nazaré, Praia de Pescadores* parece ter um potencial de etnoficção que nem o próprio Barros conseguiu controlar. Se, por um lado, começa com imagens do mar, da paisagem natural e da aldeia, por outro, acaba por se deixar levar pela ficção e pela curiosidade de ir além do folclore ou de algum caso bizarro. Uma vontade de captar aqueles corpos quase em extinção. E, se é verdade que não há sequências narrativas explícitas nem é contada nenhuma história em particular, também é verdade que a ação de ficcionar os comportamentos normais do dia a dia para melhor mostrar a realidade está presente.

3. *Maria do Mar*

A vontade de ficcionar o real torna-se evidente com a rodagem de *Maria do Mar*, que se apresenta como uma etnoficção *perfeita*, pois possui todos os elementos que fazem pensar que se está a contar uma história verdadeira passada num determinado lugar e com pessoas reais como protagonistas. Os intervalos entre o documentário e a ficção estão bem equilibrados e, apesar da pouca experiência dos não-atores, os nazarenos retratam-se com alguma vaidade e ênfase, o que assenta bem na história e na paisagem.

O realizador concentra-se completamente na comunidade, mostrando-a como corpo social e cultural fora do tempo. Porém, recupera a ideia de Roger Lion de filmar uma tempestade com o mar como absoluto protagonista e homens e mulheres desesperados a lutar contra ele. No filme de Lion, a tempestade apresenta ao espectador uma Nazaré completamente caótica, com mulheres que gritam à beira-mar, descritas através da legenda como *fúrias desvairadas*. Depois de uma atenta comparação entre as duas sequências, a de 1923 tem muito em comum com a tempestade de *Maria do Mar*, pois, a ideia, em ambos os filmes, era mostrar como o mar era a única componente capaz de resolver os problemas terrenos entre os homens.

3a. O caso de Arrais

Esta espasmódica procura da ficção velada foi suportada pela técnica de misturar atores profissionais com nazarenos, dando um ar mais dramático à narração. No geral, a ideia não funcionou como devia e as revistas da época relatam bem o seu fracasso. As críticas negativas abateram-se sobretudo sobre a personagem de Arrais, representada por José Alves da Cunha, conceituado ator de teatro da época. Acerca da sua atuação gerou-se uma grande polémica, relatada em livros e revistas. Quando os críticos escreveram acerca do mau resultado, o ator respondeu atirando a responsabilidade para cima do realizador. Entre outros, Roberto Nobre escreveu que “nem o vento áspero da nortada, nem a amiga insistência de Leitão de Barros conseguiram desmanchar-lhe o bem composto penteado de banqueiro respeitável” (Nobre: 123) e “sempre que o realizador procurava dirigi-lo, ele repontava ‘Cuide o senhor de saber de cinema, que lá de representar sei eu.’” Por seu lado, o ator José Alves da Cunha respondeu às acusações escrevendo uma carta aberta na revista *Cinéfilo*⁴, onde criticava as opções do realizador em relação à sua personagem. Afirmou que Leitão de Barros não só não o deixou caracterizar *um tipo* como também atacou a escolha de ter de usar uma barba cheia. Ainda conseguiu criticar as escolhas do realizador em relação à própria técnica cinematográfica utilizada: “Na cena do suicídio, quando o Arrais corre para o mar agarrado pela filha e pela mulher, o Sr. Leitão de Barros não sabia ainda ao certo como colocar as figuras nem os agrupamentos do povo.” (Pág. 4). Para o ator, “no cinema tudo deve estar previsto, tudo deve estar matematicamente marcado.” Além disso, vindo do teatro, tinha uma concepção diferente relativamente à caracterização e à criação de tipos: se no teatro os atores se maquilhavam, e maquilham-se, sozinhos, no cinema, graças à potência da própria linguagem, isso não é indispensável.

4. Revista *Cinéfilo*, n.º 108, de 13 de Setembro 1930, págs. 3, 4 e 6.



Figura 5 - (1930) *Maria do Mar*, O suicídio do arrais 1, Leitão de Barros



Figura 5 - (1930) *Maria do Mar*, O suicídio do arrais 2, Leitão de Barros

Em termos de análise geral e puramente cinematográfica do acontecimento em si, esta tem sido, de facto, uma das grandes questões de conflito entre atores e realizadores. Porém, na maioria das vezes, acontecia que o realizador tinha completa confiança no ator e não dava importância ao exterior da personagem.

Existem realizadores que contratam atrizes conhecidas pela elegância, explicam-lhes o papel, e quando elas perguntam – Como hei-de me vestir? – respondem – Como quiser, nunca ousaria aconselhar sobre este ponto; tenho muito que aprender consigo. Conheço o seu alfaiate e tenho

confiança nele e em si. – Esta resposta é um concentrado de ignorância do ofício.⁵ (Verdone, 1986: 9).

Em relação a este caso específico, nunca se saberá qual a verdade por detrás da controvérsia, porém, percebe-se que qualquer coisa falhou: ou o realizador tinha uma ideia sobre a personagem que o ator não conseguiu ou não quis entender, ou então o conflito entre os dois transformou-se na total indiferença em relação à criação e ao consequente desenvolvimento da personagem de Arrais. João Bénard da Costa, no entanto, relativamente à cena tão criticada pelo ator, testemunha que se trata de uma das mais belas da história do cinema mudo português: “o suicídio de Alves da Cunha é outro momento poderoso, com os dois corpos femininos rastejantes junto a ele.” (CP, 2010). De facto, a “desorganização flagrante” (Cinéfilo, 108:4) que Alves da Cunha relatava foi talvez o que deu uma forma completamente diferente a esta obra. Foi o que a distanciou do resto das obras cinematográficas daquela época e foi o início de algum neorrealismo que se transformaria naquilo a que aqui se chama de etnoficção.

Mas, se por um lado, a construção da personagem falhou na sua integração visual no resto da população, a narração acerca da vida e do temperamento de Arrais foi eximamente filmada. “A primeira das muitas ousadias eróticas da obra (a cena motivou, à época, muitos reparos)” (J.B.Costa, 2010: 136) tem a ver com o gesto de Arrais ao apalpar o peito da filha: um gesto escandaloso que não deixa de ser testemunha do amor de um pai pela filha. A própria decisão de Arrais se suicidar possui toda a força que um homem com tanto poder tinha face a uma comunidade.

A importância de Arrais na Nazaré ficou ainda mais marcada quando, após a sua morte, uma sequência mostra o seu gorro, arrastado de volta pelo mar. Atenção, pois o mar não devolve um braço ou um dedo (talvez fosse macabro demais), ou vestígios de roupa em geral, mas sim o gorro, adereço

5. Vi sono registri che spesso ingaggiano attrici conosciute per la loro eleganza, spiegano loro la parte, e quando esse chiedono – Come devo vestirmi? – rispondo – Come volete, non oserei consigliarvi su questo punto; ho troppo da apprendere da voi. So chi è il vostro sarto, e mi fido di lui come di voi stessa. – Questa risposta è un vero concentrato di ignoranza del mestiere.

que conserva um significado particular e transmite a quem o vê a posição social e moral que Arrais havia desempenhado na vila. Quando o homem decide entrar no mar para se suicidar, de facto, toda a comunidade fica como que em contemplação deste grande gesto e não é por acaso que os homens tiram os gorros em sinal de respeito: o mesmo gorro que o mar irá devolver à comunidade.



Figura 7 - (1930) *Maria do Mar*, O gorro do arrais, Leitão de Barros

Uma reflexão interessante vem de Agamben, ao afirmar que a sociedade do início do século passado, perante a perda da sua própria gestualidade natural, tentou, com o cinema mudo, pela última vez, reapropriar-se do que perdera, registando ao mesmo tempo esta perda (Agamben, 1996). De facto, sendo o elemento do cinema o gesto e não a imagem, este (o cinema) pertence também à ordem da ética e da política e não só da estética. Com o aparecimento deste género de cinema, muito diferente na sua relação com os filmes da época, Agamben (2001) acrescenta a necessidade da descoberta em geral da parte da sociedade. Na etnoficção, em particular, a ideia de descoberta representa um regresso às raízes e a consequente reflexão sobre o que se está a perder que gera uma urgência e uma vontade de mostrar. E se o gesto indica algo que tapa a boca para impedir a palavra (Agamben, 1996), tal como a improvisação do ator não-profissional aparece para suprir a impossibilidade de falar, assim o vestuário tem a sua função de complemento do quadro através da estreita ligação que o corpo tem com o cinema. “Uma

peça, quando se torna signo de identificação de uma personagem, pode representar o mesmo na sua ausência.”⁶ (Calefato, 1999: 28).

Voltando ao gorro, perante o sacrifício extremo de Arrais, o gesto dos homens ao tirarem-no sofre uma transformação, é prolongado e tem o seu fim no gesto do mar que devolve o mesmo adereço, que pertence à comunidade. Na sequência do suicídio, o mar restitui o gorro à comunidade e, muito provavelmente, Leitão de Barros terá compreendido a importância do acessório ao dedicar-lhe um plano exclusivo, sem comentários nem cartões. Neste caso, trata-se da identidade da comunidade inteira que irá conseguir salvar-se através do sacrifício de Arrais: se ele decidiu sacrificar a sua vida, só o fez para bem da comunidade.

3b. O traje de Ilhoa

Pouco antes da famosa sequência do salvamento no mar, quando o filho de Ilhoa é chamado para a tropa, assiste-se à única cena em que o *elemento tempo* entra na comunidade nazarena, graças à presença do vestuário. O vestuário nazareno, até aí, foi mostrado isolado, sem termos de comparação, sem conseguir comunicar qualquer noção de tempo, sem expressar nada sobre o ano em que os factos se estão a passar, se foi no passado ou não. Mas, no momento em que Ilhoa entra no gabinete dos médicos legais, de repente, a discrepância entre a sua veste preta e os fatos e fardas dos funcionários da cidade transmite a diferença incontestável e maravilhosa da distância entre a comunidade nazarena e o resto do mundo.

Se, por um lado, a veste preta da idosa se assemelha a todas as outras que já foram mostradas ao longo do filme, quase a destinar o seu uso como se fosse uma farda, agora, perante as verdadeiras fardas dos militares, realiza-se uma inversão de significado, marcando a diferença ulterior entre a farda como revestimento social e a veste como invólucro cultural. O valor visual desta sequência desenvolve-se no momento em que a velha, agasalhada na sua veste preta, começa a parecer ridícula aos olhos dos funcionários vindos

6. Un costume, una volta divenuto segno di identificazione di un personaggio, é in grado di rappresentarlo in sua assenza.

da cidade e, claro, aos olhos do espectador. Quando os dois vestuários são postos em contraste chocam de uma maneira forte, marcando a enorme distância entre uma comunidade fechada como a da Nazaré e a comunidade aberta da cidade. Até àquele momento nada tinha perturbado a beleza visual dos pescadores da Nazaré e o espectador, por seu lado, estava prestes a habituar-se àquele vestuário bizarro como a um normalíssimo vestuário quotidiano daquela gente. Isto pôde acontecer porque o realizador não tinha feito, até aí, nenhuma comparação, ao contrário do que acontecera no filme de 1923 de Roger Lion, *Os Olhos da Alma*.

Mas, de facto, esta breve entrada em cena dos habitantes da cidade encaminha o espectador para um ponto de vista exterior à vila: de repente, tem-se a percepção de que este é um momento de pura ficção, particularmente pensando que, quer os funcionários, quer a velha Ilhoa, são atores. Afinal de contas, parece claro que a sequência está completamente ficcionada para determinar um ulterior enredo à história. Pôr em comparação dois tipos de vestuário, dois tipos de revestimentos, dará por si só mais significado a uma sequência fílmica?

Um dos aspetos interessantes da análise do vestuário num filme reside nesta maneira própria de antecipar ou demarcar os factos que o enredo vai desenrolando: no princípio, talvez se olhe para esta sequência como um parêntese que, de certa forma, parece não ter muito a ver com o resto da história. O vestuário confirma está confusão gerada por tal comparação. Mas, esta mistura de fardas com trajes, gorros e vestes, ao desaguar naturalmente na nudez da sequência seguinte, deixa uma mensagem essencial. “No âmbito das sociedades tradicionais, o ato de se vestir, de se mascarar, tatuar, adornar, o revestir do corpo em geral, pertence ao traje. No contexto da reprodução social da modernidade e, mais, no da reproduzibilidade em massa da nossa época, falamos de moda.”⁷ (Calefato, 1999: 46). De acordo com Calefato, está-se perante dois mundos diferentes: o do traje e o da

7. Nell'ambito delle società tradizionali, il vestire, il mascherarsi, il tatuarsi, l'adornarsi, complessivamente il “rivestirsi” del corpo, concerne il campo del “costume”. Nel contesto della riproduzione sociale della modernità e, a maggior ragione, in quello della riproducibilità di massa proprio della nostra época, parliamo invece di moda.

moda, com a conseqüente revelação de um ponto de vista que, apesar de ser dissimulado e quase impercetível, existe.

Trata-se do ponto de vista do realizador sobre os factos: através de enquadramentos fechados sobre o rosto quase encoberto de Ilhoa, de um lado, e sobre a cara com óculos de um dos funcionários, Leitão de Barros parece mostrar como a ingenuidade da velha é o arquétipo para um juízo geral sobre a comunidade. Parece mostrar como uma mulher tão forte dentro de uma comunidade fechada pode perder logo a sua força perante um elemento desconhecido que intimida, como é a sensibilidade de perder o filho por causa da convocatória para o serviço militar. Esta forma de a ver fragilizada choca com o resto das sequências que a mostraram sempre como uma mulher poderosa. Isto só pôde acontecer graças à comparação com homens ainda mais fortes que representam o Estado, o mundo exterior. De facto, ao representar o Estado, também representam o maior inimigo de uma comunidade fechada, ou seja, o evoluir dos tempos de uma comunidade aberta, encarnada pelos funcionários e suas gravatas. Através deles, pode adivinhar-se que a história contada não se passa, por exemplo, em meados de 1800, mas no início do século passado, pois o vestuário dos cidadãos confirma isso mesmo.

A personagem de Ilhoa talvez não consiga encarar o tempo que passa e que traz consigo o mudar das regras da civilização (neste caso, o serviço militar obrigatório), os factos modernos que não conhece e que não associa a nenhum poder.

Entre traje e moda existe, portanto, uma diferença estrutural relacionada com a temporalidade – estabilidade e imutabilidade no caso do traje, “vorticidade” no caso da moda – ou com a espacialidade, ainda que metafórica – mundo direito versus mundo ao contrário. A diferença concerne diretamente a função social que a peça reveste: o traje popular estabelece uma relação estreitíssima entre o indivíduo e a comunidade

de pertença, enquanto a roupa na moda é, por estatuto, cosmopolita.⁸ (Calefato, 1999: 48).

3c. O traje que esconde as mulheres

O traje de Ilhoa serve também para introduzir uma outra questão presente neste filme. Um olhar geral à comunidade de pescadores, de facto, desvela que existe uma vontade ínsita nas regras do vestuário nazareno em esconder a mulher e as suas formas físicas.

A melhor subversão talvez se baseie no desfigurar dos códigos em vez de destruí-los? “A mulher é maltratada, encaixotada, torcida, encapuzada, camuflada para apagar cada traço dos seus atrativos interiores (rosto, seios, sexo); produz-se [...] um corpo sem a parte da frente, uma aplicação monstruosa, uma coisa.” (Barthes, 2006: 129).

As mulheres da Nazaré não são mulheres, tal como não são indivíduos livres, mas uma representação da comunidade, um reflexo desta, e a prova visível está no vestuário preto que Leitão de Barros escolhe mostrar. As diferenças entre os movimentos de câmara que mostram espaços abertos e os que exibem partes de corpos demarcam o público e o privado, a pertença a uma comunidade e o indivíduo livre das regras da comunidade. Segundo a distinção feita por Bogatyrev, o vestuário dos homens da Nazaré pertence à ordem dos trajes do dia a dia, onde a função prática se evidencia mais dominante em relação às restantes. Conforme foi referido, “muitas vezes, a função prática também engloba dentro de si signos das diferenças económicas, entre agricultores ricos e pobres, e signos de pertença a classes diferentes, entre aristocratas e agricultores.” (cap. 2).

Além do traje piscatório de calções e camisa aos quadrados há ainda o gorro, que denota pertença à comunidade, e a falta de sapatos, pois, é evidente que, na sua função prática, os pescadores não precisam deles. Mas o que se reve-

8. Tra costume e moda esiste dunque una differenza strutturale relativa sia alla temporalità – stabilità e immutabilità nel caso del costume, ‘vorticosità’ nel caso della moda – sia alla spazialità, se pur metaforica – mondo ‘diritto’ versus mondo ‘capovolto’. La differenza riguarda direttamente la funzione sociale che l’indumento riveste: il costume popolare stabilisce un rapporto strettissimo tra l’individuo e la comunità di appartenenza, mentre l’abito alla moda è per statuto ‘cosmopolita’.

la muito interessante na análise do traje nazareno é, como já foi dito, a sua vertente feminina, composta por uma veste preta quase totalmente envolta por um xaile, também preto, que cobre cabeça, corpo e parte do rosto. Se ainda se consegue distinguir alguma diferença entre as mulheres adultas e as raparigas mais jovens, de facto, a maior diversidade nota-se quando uma personagem feminina passa de um espaço aberto a um fechado, da rua para a sua casa. O vestuário feminino muda em relação à importância que se dá ao binómio público/privado, quer no ambiente social da vila, quer no ambiente cinematográfico interior/exterior. As mulheres vão perdendo camadas de roupa ao entrar em casa, sobretudo chapéu e xaile, que, caindo, deixam finalmente ver as verdadeiras formas do corpo sem o esconder dentro da escuridão uniforme da cor preta.

Apesar de não estar a aplicar o conceito diretamente ao vestuário, quando Jakobson e Bogatyrev falaram de “censura preventiva da comunidade” (cap. 2), de facto, criaram uma introdução às várias funções do traje na comunidade. Se tudo, incluindo o vestuário antes de se desenvolver, é preventivamente censurado pela comunidade, o facto de as mulheres não mostrarem muitas partes do corpo em público pode ocorrer não só por uma função prática (poderia pensar-se que o frio não deixava outras hipóteses se não cobrirem-se), mas que as mulheres não se mostram porque a comunidade assim o quer. Quando Giorgio Agamben (2009) fala do conceito de nudez associa-o sempre ao conceito de desnudez ou de ausência de roupa. A meio da sua reflexão, o autor cita Walter Benjamin: “interroga-se acerca da relação entre véu e velado, aparência e essência da beleza. Na beleza, véu e velado, a casca e o seu objeto estão ligados por uma relação necessária definida como segredo. Belo é aquele objeto a que o véu é essencial.”⁹ (Agamben, 2009: 120). E continua, dizendo que “a aparência nela (na beleza) é mesmo isso: não a casca supérflua da coisa em si, mas o necessário das coisas para nós.”¹⁰

9. Si interroga sul rapporto fra velo e velato, apparenza ed essenza nella bellezza. Nella bellezza, velo e velato, l'involucro e il suo oggetto sono legati da un rapporto necessario che definisce segreto. Bello é, cioè, quell'oggetto a cui il velo é essenziale.

10. L'apparenza, in essa (nella bellezza) é proprio questo: non l'involucro supérfluo della cosa in sé, ma quello necessario delle cose per noi.

Reflexões úteis ao analisar sequências fílmicas onde aparecem trajes impostos pela comunidade: o conceito de *secreto*, de véu e velado, que desaguam no conceito maior de beleza absoluta, remetem para o papel de *objeto do desejo* que é o da mulher numa comunidade fechada. Objeto do desejo em dois níveis distintos: em primeiro lugar, frente ao homem nazareno, como já foi referido no painel “Durante os ócios os amores passam” da curta-metragem *Nazaré* e noutras sequências de *Maria do Mar*, e, em segundo lugar, diante do próprio realizador.

A ausência de roupa na sequência “O salvamento de Maria do Mar” sublinha, de facto, a importância da mesma num plano ético e moral. Se a ausência de roupa pode remeter para a perda temporária de identidade, a sua presença, imponente e volumosa, leva a pensar que o peso que a comunidade representa para os indivíduos é também imponente e violento. Assim, na lógica desta hipótese, quanto mais o traje cobre o corpo, mais a comunidade é opressiva.

Segundo a semióloga Maria Pia Pozzato (em Franci Muzzarelli, 2005), de facto, uma temática central em qualquer lógica de vestimenta é a da *visibilidade*. O traje que cobre o corpo, subtraindo-o à sua total e primitiva exibição, pode contudo deixá-lo transparecer. No momento exato em que introduz um valor de subtração do corpo ao olhar, a cultura do vestuário declina virtualmente todas as articulações desta dinâmica de ocultação/ostensão. Postulando vários regimes de ocultação do corpo, é fácil ver que estes variam de acordo com as zonas corporais de interesse: todo o corpo, as extremidades, o rosto, a testa, o cabelo, a boca, os olhos, o pescoço, o tronco. E não se trata apenas de uma questão quantitativa. Se a ocultação de todo o corpo, por exemplo, equivale a um ato de negação da representatividade pública da identidade feminina, as ocultações parciais do rosto parecem inspiradas por um ditado estético: alterar a fisionomia do rosto feminino de forma anti-sedutora. Ao esconder a testa, por exemplo, eliminam-se as feições e o efeito de *barreira* do olhar masculino sobre a mulher aumenta. A mesma coisa acontece cobrindo o cabelo, outro elemento de sedução, ou tornando invisíveis queixo e pescoço, que constituem o desenvolvimento na-

tural do rosto, induzindo o observador a dirigir o olhar para a parte baixa do corpo. Estas interessantes dinâmicas de revestimento do corpo encontram atualmente muitas expressões, sobretudo nos contextos das religiões do Médio Oriente ou em contextos onde a emancipação da mulher não é uma exigência totalmente compreendida, pois este tipo de sociedade é completamente dirigida por homens.

Voltando ao contexto da análise fílmica, é de sublinhar a maneira inovadora como Leitão de Barros aborda estes conceitos em relação ao revestimento do corpo. Atrás do género documentário, usado como dispositivo, este concebe uma série de ficções para (re)percorrer aqueles que são, na sua opinião, os costumes do povo nazareno, introduzindo ao mesmo tempo o seu cunho pessoal.

3d. O salvamento de Maria do Mar

A sequência que conclui os conceitos até agora mencionados é a famosa sequência do “Salvamento de Maria do Mar”. Neste segundo filme da *Trilogia do Mar*, assim como no último, como se verá mais adiante, as diferenças entre os movimentos de câmara que mostram espaços abertos e os que exibem partes de corpos nus salientam, por um lado, a pertença a uma comunidade e, por outro, o indivíduo livre das suas regras. No princípio da sequência veem-se dois grupos diferentes de banhistas, homens e mulheres, cada um com um vestuário próprio identificando a sua diversidade: no momento em que a câmara mostra em detalhe um seio de mulher parecem cair as regras da comunidade. Apagam-se as diferenças sociais no momento em que a câmara parece não estar só a querer mostrar o proibido, mas, de facto, a querer despir Maria do Mar da sua identidade.

Fica claro o intuito de enganar ou, pelo menos, de confundir o espectador, mostrando o gesto como uma casualidade, conferindo-lhe ainda mais força. Se tivesse acontecido casualmente, teria talvez sido eliminado durante a montagem. A intenção do realizador reside na sua vontade de mostrar uma mulher despida da sua roupa, assim como da sua identidade.

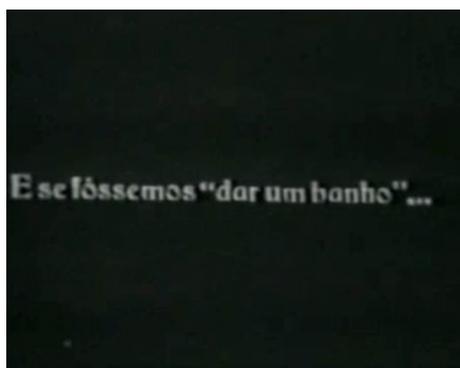


Figura 8 - (1930) *Maria do Mar*, E se fôssemos dar um banho?, Leitão de Barros

“E se fôssemos ‘dar um banho’...?” Começa com este cartão a sequência em que a câmara filma as raparigas que se despem, enquanto, graças a uma montagem alternada, se veem os rapazes fazer a mesma coisa. A nudez parcial destes é posta em contraste com os vestidos brancos delas. Durante a partida do barco com as raparigas, a atitude da câmara começa a mudar, pois fica “sentada” com elas no barco, resultando em planos apertados, tremidos, com muitos detalhes de decotes nos vestidos brancos: a câmara passou de uma filmagem quase documental, de um banho de mar, a um *zoom* insistente, lânguido, para conseguir colocar-se entre as raparigas. A alternância na montagem dos rapazes e das raparigas continua em planos abertos até que um dos rapazes corre para salvar da morte a personagem de Maria do Mar.

Finalmente, clarificam-se as intenções da câmara. No percurso do mar até ao areal, a câmara quase espia o corpo sem reação de Maria do Mar nos braços de Manuel, até à revelação de um seio a sair do vestido branco molhado, numa filmagem apressada antes que a atenção se foque muito nele. Trata-se de um movimento de câmara ousado, bem como de um gesto bastante atrevido. Já em 1918 Leitão de Barros tinha sido alvo de fortes críticas por parte da imprensa por ter mostrado, escandalosamente, o tornozelo de uma mulher espanhola no filme *Mal de Espanha*. Além disso, a cena em que Arrais apalpa o peito de Maria do Mar também foi vista como suspeita.



Figura 9 - (1930) *Maria do Mar*, A salvação de Maria do Mar, Leitão de Barros



Figura 10 - (1930) *Maria do Mar*, O gesto paterno do arrais, Leitão de Barros

O que fez deste filme um clássico, e desta imagem uma das mais famosas, está na maneira de filmar, entre o documentário feito de acontecimentos casuais e registo de vida do dia a dia e a ficção, enfeite destes acontecimentos, simulação do que seria a vida nesta vila. O espectador possui uma linha narrativa que se vai intercalando com momentos documentais de grande importância, do ponto de vista cultural e visual. Não são só as imagens a mudar, mas também a atitude da câmara de filmar: são maneiras diferentes de tratar os assuntos. Enquanto que uma panorâmica ou um plano fixo são adequados para mostrar a Nazaré, não parecem ser suficientes para justificar a curiosidade em entrar na privacidade dos protagonistas.

Porém, em *Maria do Mar*, a linguagem documental parece um meio para pedir desculpa ao espectador por ter perdido a orientação e, durante alguns segundos, na confusão do movimento de câmara, ter mostrado um seio. Mesmo esta nudez, apesar de parcial, faz refletir sobre a maneira como uma mulher podia libertar-se das regras da comunidade. Na vida quotidiana, desnudar-se fisicamente dos trajas populares não é suficiente para um indivíduo se conseguir libertar dos vínculos e das regras rígidas de uma sociedade fechada. Naquele caso, as próprias regras afastavam Maria do Mar do jovem, porque este fazia parte de uma família inimiga¹¹. Na ficção cinematográfica, um elemento tão transgressivo como um corpo feminino quase nu nos braços de um homem adversário é o suficiente para dar a volta ao enredo de toda a narrativa.

A sequência acaba com Manuel a afastar-se de Maria do Mar, consciente de lhe ter salvo a vida. Olha para a rapariga, ainda meio inanimada, e volta a colocar o seu gorro, ou seja, volta a vestir a sua própria identidade, ficando preocupado com as consequências deste seu atrevimento perante a comunidade. O gesto de se vestir sublinha perfeitamente o regresso do peso da comunidade nazarena: se a nudez o levou a executar um gesto espontâneo, agora o seu traje fá-lo aperceber-se de quão dura é a realidade. O gorro está de volta, continuando a ser um acessório fundamental na identificação do indivíduo na comunidade: perante a nudez de Manuel, o seu aparecimento retoma também o binómio simmeliano indivíduo/sociedade, através do binómio nudez/roupa. A partir daquele momento, liberta das regras da comunidade, Maria do Mar consegue encontrar a força para se rebelar contra a mãe e casar com o seu amado, contra tudo e contra todos.

4. *Ala Arriba!*

A decisão de falar deste filme prende-se com o facto de este completar a trilogia de *Leitão de Barros*, que tem como tema principal o mar e a vida dos pescadores. Porém, não pode esquecer-se que, em relação aos conceitos de

11. Seria culpa de Arrais, pai de Maria do Mar, que o marido de Ilhoa e pai de Manuel tivesse morrido durante a tempestade. Por outro lado, Arrais suicidou-se por causa do sentimento de culpa e pela pressão exercida por Ilhoa.

etnoficção, documentário e comunidade filmada, vê-se aqui a introdução de ficção pura logo desde o início do filme. A sua característica principal é a de ter pescadores verdadeiros a representar, porém, os factos são inventados, pois o argumentista retirou as suas ideias principais do livro de António dos Santos Graça, *O Poveiro*. Mas, apesar de estar a assistir a factos inventados, o espectador imagina o quão podem ser verdadeiros ou semelhantes à realidade, pois, trata-se da história entre um sardineiro e a filha de um pescador lanchão, trata-se de representar as diferenças sociais entre uma classe e outra, que nada têm de inventado ou absurdo.

A forma narrativa com que o Padre explica os factos e personagens, por um lado, e a presença de uma ficha técnica vasta e completa de profissionais do cinema que trabalharam no filme, por outro, faz com que *Ala Arriba!* se torne uma etnoficção diferente quando comparada com *Maria do Mar*. Para que possa ser analisado, o filme será dividido em sequências, tentando explicar-se a importância, a nível fílmico, do vestuário dos personagens juntamente com as escolhas estilísticas do realizador.

4a. As marcas sociais nas camisolas

O filme começa com um monólogo do Padre da igreja da vila, que relata os pontos fundamentais da história que se vai desenrolar. De facto, trata-se de um monólogo onde ninguém responde, não fosse pela sensação fundamentada de que o homem está a falar com o próprio espectador, olhando diretamente para a câmara de filmar.

A nível social existem duas classes: os lanchões, *pescadores do alto do mar*, aristocracia da Póvoa de Varzim, e os sardineiros, *pescadores humildes de batéis pequenos*, povo da vila:

Quando a filha do lanchão gosta do sardineiro, é preciso que este se eleve por méritos próprios ou por dádivas, até ingressar na classe superior. E não raramente é o pai da rapariga que dota o futuro genro para que tudo fique a parecer bem.

Desde a primeira sequência que se compreende o peso que pertencer a uma destas classes sociais tinha nesta comunidade de pescadores. Por isso, é fundamental, ou pelo menos foi para o realizador, que, durante o seu relato, o Padre explique em pormenor os hábitos sociais e as diferenças de classe entre os ricos e os pobres. Trata-se de diferenças que introduzem alguma gravidade nas relações entre as duas classes, até que o próprio Padre, talvez para atenuar, fala deles como de “boa gente desta minha paróquia da Nossa Senhora da Lapa”, como se a religião, de algum modo, os unisse a todos num só.



Figura 11 - (1943) *Ala arriba!*, João Moço, Leitão de Barros



Figura 12 - (1943) *Ala arriba!*, Particular da camisola, Leitão de Barros



Figura 13 - (1943) *Ala arriba!*, Camisola vestida por um lanchão, Leitão de Barros

Mas, o elemento que parece mais pertinente é o que tem uma grande valência visual durante todo o filme, ou seja, o elemento do vestuário desta gente.

A aristocracia poveira tem as suas marcas tão antigas como os brasões das melhores famílias de Portugal e usa-as nas cortiças das redes ou pintadas nas proas dos barcos e utensílios de pesca ou ainda bordadas nas camisolas.

Com esta afirmação, o Padre dá logo uma importância substancial ao revestimento do corpo, que não tem só uma função prática, estética ou mágica. De facto, vestir ou não uma camisola de lanchão é o equivalente a ser aristocrático, como diz o Padre, rico e com algum poder sobre os outros. O Padre não fala em mulheres filhas de sardinheiros que casam com lanchões, por isso, supõe-se que a passagem desta classe para outra deve ser automática. Sendo que um homem que não possuísse a camisola por nascença poderia sempre, durante o curso da vida, apropriar-se dela através de um bom casamento. É um facto especial o que se passa no dia a dia da Póvoa de Varzim e que Leitão de Barros decidiu filmar.

Para aqueles que alguma vez sentiram a alma desta boa gente poveira, não traz com certeza à história novidades. Para os outros, é talvez a imagem de um Portugal desconhecido, animada num cenário ignorado por gente que nunca ninguém viu e que nos contará com simplicidade, e por vezes com emoção, o mais violento dos dramas eternos da terra portuguesa: o mar.

Um pouco enfatizadas, estas palavras reconduzem, de facto, à ideia que Leitão de Barros tinha em relação ao que filmou em toda a trilogia.

Na indicação de Agamben (1996), o *gesto* traduz-se no ato de fazer um quadro geral dos acontecimentos do dia a dia em aldeias desconhecidas, torna-se um convite à descoberta das origens, neste caso de Portugal, através das comunidades fechadas que ainda sobrevivem longe das cidades. Portanto, a apresentação do Padre, que inclui os pormenores das transições sociais e a importância das marcas bordadas nas camisolas, são uma referência fundamental.

O filme foi rodado nos anos 40 do século passado, quando a principal diferença entre os ricos e os pobres, a nível de vestuário, era basicamente o interesse, ou não, pelo mudar da moda: nas cidades, as pessoas com dinheiro vestiam-se segundo os ditames da moda, enquanto as pessoas do povo vestiam-se para se cobrir. Numa comunidade aberta, no que diz respeito ao revestimento do corpo, não havia outra distinção possível. Porém, o fenómeno que acontece dentro da comunidade fechada da Póvoa de Varzim possui qualquer coisa que pode ser associada à moda. Apesar de se falar de traje popular, as marcas nas camisolas, diferentes segundo a classe social, fazem lembrar o quanto é importante, ainda hoje em dia, vestir uma peça de vestuário que tenha estampadas/impressas marcas que façam perceber a que mundo se pertence.

Allison Lurie (2007) afirma que, ao longo da história, “o vestuário mostrou a posição social de quem o vestia. Assim como as linguagens mais antigas estão repletas de títulos elaborados e de formas de invocação, durante milhares de anos certas modas indicaram patentes elevadas ou reais.”¹² Quando Bogatyrev descreve a função de classe no traje do dia a dia explica:

A tendência em distinguir as várias classes através do vestuário também se conserva quando as peças ficam niveladas, ou seja, na passagem de

12. L'abbigliamento ha mostrato la posizione sociale di chi l'indossava. Così come i linguaggi più antichi sono ricchi di titoli elaborati e di forme d'invocazione, similmente per migliaia di anni certe mode hanno indicato ranghi elevati o reali.

vestuário rural, local, a vestuário de cidade, internacional. A tendência das várias classes de fazer sobressair as próprias recíprocas diferenças fica como a única forma que, ao longo dos vários períodos, se enche de conteúdos diferentes.¹³ (Bogatyrev, 1986: 98).

Considerando o fenómeno em si, realmente, consegue distinguir-se no traje popular uma certa tendência, ou moda, para criar uma divisão visual entre ricos e pobres. Em geral, o reconhecimento de um indivíduo como membro de um grupo através da roupa é prática habitual; mas, o que se revela interessante no filme é a forma provisória como isto se manifesta visualmente: através da roupa. Nada é definitivo, como também não o é vestir uma camisola com marcas diferentes graças a um casamento: um ato de amor que pode mudar o percurso social de uma pessoa.

4b. A cigana



Figura 14 - (1943) *Ala arriba!*, A cigana, Leitão de Barros

Neste filme tudo começa com a apresentação inicial do Padre, que expõe as personagens pelo nome e pelas características que as distinguem. De facto, é o próprio prior que, ao apresentar a cigana, “que passa como ave de arribação”, usa já uma conotação negativa, em contraste com a bela mulher que é apresentada pelas imagens em movimento. A cigana não faz parte da comunidade, nem visualmente, algo que se nota logo pelo vestuário, nem

13. La tendenza a distinguere le varie classi mediante il costume si conserva anche quando i costumi si livellano, cioè nel trapasso dai costumi rurali locali a quello cittadino, internazionale. La tendenza dei vari ceti a far risaltare le proprie reciproche differenze rimane come una forma unica, che nei vari periodi si riempie di contenuti diversi.

pelo temperamento, sendo o Padre que o avisa. Penteado perfeito e beleza invulgar, quinquilharia a transbordar, tal como, brincos, anéis, colares e ganchos, vestida com xailes de motivos florais, sorridente e com um molho de cartas nas mãos: o aspeto exterior desta rapariga não engana, é uma bruxa. “A bruxa vive na vila, isolada da moderna vida urbana; reside nos limites do bosque, perdida num espaço entre humanidade e animalidade.”¹⁴ (Policante, 2012). A bruxaria, no caso deste filme, representa uma resistência que vem do exterior, das margens, a última oportunidade de penetração do poder eclesiástico.

Logo desde a primeira sequência onde ela intervém, o espectador percebe que se trata de alguém que só pensa nos seus interesses e que está prestes a cometer qualquer coisa de irreparável.

A bruxa fica fora da sociedade, mas também não faz parte do mundo natural; é um monstro no sentido clássico. A sua existência nega as leis da natureza, a sua comunhão com Deus rompe o pacto com Deus e remove-a do resto da humanidade. É uma corda tensa entre o mundo humano e o mundo animal e, todavia, não pode fazer parte nem dum nem doutro.¹⁵ (Policante, 2012).

Porém, o que atrai nesta personagem talvez seja o que ela esconde: a sexualidade, o poder feiticeiro e, claro, a maldade feminina. Numa comunidade fechada com regras tão rigorosas como aquelas que foram explicadas em pormenor pelo Padre, uma figura tão sinuosa e pouco popular só pode trazer infelicidade aos outros.

Este moralismo, se por um lado nada tem a ver com a cigana e com o seu estilo de vida, por outro, ajuda-a a enganar e a aproveitar-se dos outros. Durante todo o visionamento, a ótica cristã do filme não deixa de ser uma obsessão: desde o discurso moralista do Padre até à insistência quase faná-

14. La strega vive nella dimensione del villaggio, isolata dalla moderna vita urbana; risiede ai limiti del bosco, persa in uno spazio tra umanità e animalità.

15. La strega è fuori dalla società anche se non è parte del mondo naturale; è un mostro nel senso classico. La sua esistenza nega le leggi della natura, la sua comunione con il Diavolo rompe il patto con Dio, e la rimuove dal resto dell'umanità. È una corda tesa tra il mondo umano e il mondo animale e tuttavia non può far propriamente parte né dell'uno né dell'altro.

tica de que uma rapariga com a idade de Julha tem de casar. O aspeto visual da cigana tem tudo de errado, sobretudo porque não obedece às regras da comunidade. De facto, talvez o conceito de comunidade não lhe interesse, ela é *uma ave de arribação* e, como tal, tenta apenas proteger-se a si própria. Portanto, tratando-se de uma mulher que não faz parte da comunidade, isso está explícito logo desde o início, quando consegue roubar uns brincos com uma intrujice e quando, professando o seu instinto, seduz João.



Figura 15 - (1943) *Ala arriba!*, Julha reza na igreja, Leitão de Barros



Figura 16 - (1943) *Ala arriba!*, Detalhe de Julha, Leitão de Barros

Porém, uma reflexão espontânea surge ao comparar a cigana com a situação de Julha: se ela também não fizesse parte da comunidade, poderia perdoar João pela traição, porque, como ela repete múltiplas vezes, é isso que o seu instinto lhe sugere. Esta parece ser uma comunidade com regras tão fortes e radicadas, diante das quais nada se pode fazer senão desaparecer, psicológica e visualmente. Por um lado, João é afastado da comunidade, por outro, Julha afasta-se naturalmente e só sai de casa para ir rezar à igreja, encapuchada numa veste preta da cabeça aos pés.

Se a cigana parece ser a única mulher vestida de maneira diferente, por causa da sua etnia, esta diversidade será a linha imaginária entre o bem e o mal durante todo o filme. A cigana, que no meio da sua roupa consegue esconder os brincos roubados, a cigana que transforma estes brincos numa desculpa para seduzir o sardinheiro, a cigana que nunca irá ser perdoada e sobre quem recaem todas as culpas. A diversidade traz o medo do outro e também uma certa forma de racismo que se desenrola como uma armadilha de onde a rapariga cigana não tem como escapar, pois não tem ninguém a quem pedir ajuda. O que é evidente é que a sua diversidade não é aceite, não se enquadra numa comunidade como a da Póvoa de Varzim, por isso, não espanta a simplicidade com que é culpada de tudo, é afastada e deixa a história terminar com um final feliz.

De facto, o que parece é que o que se encontra disfarçado de cigana é a própria sexualidade, elemento contra o qual o Catolicismo lutou em nome de Deus e dos seus princípios. É por isso que o Prior sabe as condições, as fraquezas, os erros e os desejos de cada um dos poveiros: trata-se, de facto, de um detalhado sistema de informações manipulado por ele de acordo com um princípio fundamental de preservar a unidade da comunidade através da *normalização* da conduta de cada indivíduo. Nas palavras de Policante:

A pastoral cristã é, portanto, um poder que garante a saúde, estabelece a norma e extrai a verdade do rebanho. É um poder que implica uma particular produção de conhecimento: um poder-saber. (...). A bruxa, portanto, é antes de tudo uma fuga da individualidade imposta pela

confissão, um voltar a tornar-se animal representado pela prática do Sabbath e pela comunhão com o Diabo.¹⁶ (2012).

Fica a considerar-se exatamente isso logo desde o princípio, quando a cigana é apresentada, e continua-se a pensá-lo também quando esta se aproxima da mãe de João Moço, e, finalmente, resolvem-se as dúvidas no momento em que ela seduz o rapaz, já noivo de outra.

Reforçam-se ainda estas conclusões ao comparar a cigana de *Ala Arriba!* com outra personagem de Leitão de Barros, presente em *Mal de Espanha*. O filme mudo de 1918 narra a história de um homem casado que tem uma forte atração por mulheres espanholas mais jovens: de facto, este é um ciclo que, de certa forma, se fecha. Se, em 1918 se falava da sexualidade quase abertamente, em 1943 os tempos mudaram e a mesma sexualidade tem de ser apresentada sob a forma de uma raça aparentemente inferior. Até aos anos 1920 e 1930 falava-se muito de sexualidade, porque era intrínseca ao conceito de raça, mas, depois de 1940, a sexualidade fica como que esquecida, ou melhor, ocultada, e Leitão de Barros transforma a espanhola em cigana.



Figura 17 - (1918) *Mal de Espanha*, O escandaloso tornozelo da rapariga espanhola, Leitão de Barros

16. La pastorale Cristiana é dunque un potere che garantisce la salute, prescrive la norma ed estrae la verità del gregge. È un potere che implica una particolare produzione di conoscenza: un potere-sapere. (...) La strega, dunque, è prima di tutto fuga dall'individualità imposta dalla confessione, ritorno a un divenire-animale rappresentato dalla pratica del Sabbath e dalla comunione con il Diavolo.



Figura 18 - (1943) *Ala arriba!*, A cigana, Leitão de Barros

Ao comparar as duas mulheres, a espanhola de 1918 que mostra o tornozelo e a cigana de 1943 que lê as cartas, encontram-se muitas semelhanças: as duas apresentam-se bem vestidas, com cores e tecidos diferentes quando comparadas com as outras mulheres, usam joias excessivas para se fazerem notar e estão fora de qualquer categorização comunitária e social: não são noivas, não são viúvas nem mães, por isso, são *aves de arribação*, como qualquer coisa oriunda do mundo animal. Tanto a cigana como a espanhola não pertencem à comunidade filmada e não é possível saber como vivem: são consideradas quase como animais. “O tornar-se animal é uma questão de bruxaria, porque implica uma relação inicial de aliança com o Demónio e o Demónio funciona como linha de fronteira do gado, onde a mudança acontece por contágio.”¹⁷ (Deleuze/Guattari, 2004: 272).

4c. O baile

O ambiente documental conseguido em “Maria do Mar” cedia a vez a concessões de carácter folclórico e literário, mau grado o esforço de autenticidade tentado pelo argumentista e dialogista, o grande dramaturgo Alfredo Cortez. Leitão de Barros deixa definitivamente a genuinidade popular e encaminha-se decididamente pela estilização histórica ou etnográfica. (Pina, 1977: 49).

17. Il divenire-animale è un affare di stregoneria perchè implica un'iniziale relazione di alleanza con il Demone e il Demone funziona come línea di confine di un branco animale, in cui il divenire ha luogo per via di contagio.

Não pode deixar de se concordar com o crítico Luís de Pina em relação a esta perda do ambiente documental, pois, desde o início, o filme apresenta-se como uma comédia que possui a peculiaridade de ter atores não-profissionais. Porém, por razões ligadas a esta pesquisa, tal nem sempre é negativo.

Analisando o filme desta perspectiva particular, as “concessões de carácter folclórico” têm o seu fundamento nas cenas de bailes populares. Interessantes e relevantes, estas sequências dançadas, além de representarem um forte elemento folclórico e de reconhecimento dos indivíduos na comunidade, introduzem no filme o elemento do sonho. Dentro do filme, distinguem-se duas sequências de baile: o baile do noivado entre João e Julha e o baile da Festa do Santo Patrão da vila. É comum estas sequências começarem com uma panorâmica para mostrar a elegância do vestuário que, juntamente com os passos de dança dos atores, formam um único corpo social, cultural e público. É este o caso do baile de noivado onde os poveiros se encontram todos à volta de uma grande fogueira a dançar e a divertir-se. A narração suspende-se para dar espaço ao espectador de contemplar e descobrir a beleza das tradições da comunidade.

Pelo contrário, no caso do baile do Santo Padroeiro São Pedro, a sequência começa com detalhes de rostos de homens e mulheres que mostram acessórios do traje da festa: gorros, brincos, pregadeiras e colares. Em ambos os casos, a contemplação é alternada com diálogos curtos que surgem nos planos gerais, enquanto a música e alguns planos mais fechados mostram o desenrolar da ação. Este desenvolvimento da ação interrompe a contemplação, exprimindo, na verdade, mais uma apresentação dos costumes da comunidade poveira; é durante a dança da primeira sequência de baile que ocorre a passagem da pequena estátua de Santo António, de Julha para João Moço, sob conselho do pai dela, que indicia o começo público e formal do noivado. É ainda durante a segunda sequência que Chicha demonstra a sua amizade por João, defendendo o amigo frente às acusações irónicas de algumas raparigas.

O baile é sempre filmado de cima, numa panorâmica que tem muito de folclórico, porque, se a câmara mostra a beleza da dança poveira, “sublinhando as qualidades plásticas e estéticas dos figurinos e das silhuetas que desenhavam” (Giannone/Calefato, 2007: 35), foca também a sua atenção na relação entre vestuário e movimento.

O elemento do baile trajado também conduz a uma outra reflexão em relação ao próprio género do filme. Já se viu como este perde um pouco da veia documentarista em relação aos outros dois filmes para dar espaço, nas palavras de Pina, à estilização histórica, certamente resultado de dois fatores: o primeiro é o tempo que passou desde *Maria do Mar* e o segundo, a peculiar tendência de Leitão de Barros em dirigir dramas de ficção de origem literária, sem esquecer o particular período histórico e político de Portugal (Leitão de Barros era um realizador do regime).

Efetivamente, ao abordar *Ala Arriba!* como um filme que faz parte de uma trilogia de etnoficção, nas cenas de baile regressa em força a dúvida sobre o seu carácter híbrido, deslizando entre documentário e cenas reconstruídas. Em geral, em todas as cenas que se focam nas atividades de grupo, coletivas, mundanas, o traje abre à sua volta campos semânticos recorrentes: a moda, o luxo, os rituais, a relação vestuário-corpo.

Chamada em causa cada vez que a câmara, viajando na horizontal, enfatiza a semelhança entre personagens, a conjugação entre vestuário e gesto, o movimento, o andamento, a moda tem nestes filmes a delicada função de significar uma categoria paradoxal do tempo fílmico, ou seja, a contemporaneidade relacionada com o passado.¹⁸ (Giannone/Calefato, 2007: 35).

18. Chiamata in causa ogni volta che la macchina da presa, viaggiando in orizzontale, enfatizza la somiglianza tra i personaggi, la comunanza nei modi di coniugare abito e gesto, di muoversi, di camminare, la moda ha in questi film la funzione delicata di significare una categoria paradossale del tempo fílmico e cioè la contemporaneità, riferita però al passato.



Figura 19 - (1943) *Ala arriba!*, A troca do Santo António entre os noivos, Leitão de Barros



Figura 20 - (1943) *Ala arriba!*, Detalhe da camisola com as marcas sociais do lanchão, Leitão de Barros



Figura 21 - (1943) *Ala arriba!*, Mulheres poveiras, Leitão de Barros

Esta afirmação demarca na perfeição o estilo que Barros quis imprimir aos seus filmes: através de grandes panorâmicas folclóricas, fazer com que a câmara registre aqueles pormenores que permanecem imutáveis no tempo. O traje, o lugar, a música e a dança são, de facto, todos elementos constantes que permanecem no tempo, aquele tempo das tradições carregado de significados de pertença. Mas, ao mesmo tempo, através do uso do detalhe, de certa forma, o realizador quis colar a essa realidade rostos contemporâneos da época, as faces verdadeiras de pescadores e não de atores que representam, como numa colagem de antigo e novo, onde o novo é representado antes de mais pela própria linguagem cinematográfica.

Juntamente com o baile, podem também apresentar-se como grande momento de unidade comunitária as cenas de ritos e festas religiosas, como acontece neste caso, onde o ritual celebrado pelas ruas da vila e que termina na praia se desenvolve exatamente com as mesmas dinâmicas: panorâmicas contemplativas interrompidas por breves momentos de ação. Tanto o baile como o rito tomam proveito desta espécie de pausa na narração, sendo revelados exatamente enquanto testemunhas da intemporalidade das cerimónias: a transposição em sequências filmadas torna o passado cinematográfico num mundo quase confinado aos seus rituais (Giannone/Calefato, 2007: 35). Alguns comentários de Giannone/Calefato sugerem uma reflexão mais ampla sobre o importantíssimo papel que o traje desenrola na representação do tempo e do espaço fílmico:

Seria impensável ou fortemente ambiciosa a vontade de representar cinematograficamente o passado sem confiar no vestuário como aparato de signos que, não só veicula as aparências de um ponto de vista visual, mas que consegue reencontrar o significado, os valores, os ambientes, o tempo em todas as suas aceções.¹⁹ (2007: 34).

19. Sarebbe impensabile, o fortemente ambizioso voler rappresentare cinematograficamente il passato senza affidarsi al costume come apparato segnico che non solo ne veicola le sembianze da un punto di vista meramente visivo, ma che ne fa riemergere il senso, i valori, i gesti, gli ambienti, il tempo in tutte le sue accezioni.

E, falando de espaço fílmico, são novamente estas duas autoras a insistir no facto de que é o próprio corpo a exigir a sua criação (do espaço fílmico) em todas as suas articulações, sendo portanto o próprio corpo, com seus gestos e rituais, a tornar visível o tempo.

O vestuário no filme de época é entendido como a ligação mais sólida e, ao mesmo tempo, mais flexível, na qual tem origem um estreitíssimo jogo de referências entre corpo e mundo, onde o corpo significado pelo vestuário não é só corpo individual, da personagem, mas corpo social, corpo reflexo, corporeidade como prática de significado e como disciplina que é uma época inteira.²⁰ (2007: 34).

Por isso, durante as cenas de baile, as diferenças sociais não são tão vincadas, aliás, quase se anulam, assim como nas cenas de ritos religiosos, porque o que está a ser representado é o corpo social através da sua própria corporeidade.

4d. A salvação por (de) João Moço: da ausência de vestuário, outra vez

Em *Ala Arriba!*, como também em *Maria do Mar*, está presente o fator nudez, ligado à ausência de identidade. Tal como no filme mudo de 1929 os dois protagonistas conseguiam iniciar uma aproximação de tipo sentimental a partir do elemento visual da nudez, também aqui é usado um artifício semelhante.

Na sequência final da tempestade vê-se toda a comunidade poveira na praia a olhar para o desastre gerado pelo mar. A comunidade corre em direção ao mar, filmada em planos breves que, às vezes, cortam dos rostos para se concentrarem nos pés a correr, por vezes apanhando grupos de poveiros vestidos de preto. Algumas mulheres entram na igreja enquanto outras param em frente ao mar e todas repetem o ritual das “fúrias desvairadas” que acompanha visualmente estas comunidades de pescadores desde 1923.

20. Il costume nel film in costume é concepibile in altri termini come il nesso piú sólido e allo stesso tempo piú flessibile da cui ha origine un gioco di rimandi fittissimo tra corpo e mondo, nell'ambito del quale il corpo significato dal costume non é solo corpo individuale, del personaggio, ma corpo sociale, corpo riflesso, corporeità come pratica di senso e come disciplina che sta per un'intera época.

Um barco é salvo, o outro está longe de ultrapassar “a barra.” Enquanto as fúrias gritam toda a sua dor e o Prior acalma as mulheres, quem decide fazer alguma coisa de concreto é o próprio João Moço. O rapaz tinha sido dispensado de ir trabalhar com os outros sardinheiros por causa da traição com a cigana e, no areal, forma um grupo de corajosos para ir ao encontro do barco perdido.



Figura 22 - (1943) *Ala arriba!*, A tempestade, Leitão de Barros



Figura 23 - (1943) *Ala arriba!*, A decisão de João Moço, Leitão de Barros

Mas, no momento em que começa a salvar vidas, entre as quais o pai de Julha, decide tirar a camisola, aquela mesma camisola que carrega as marcas sociais que dividem a vila desde sempre, aquelas que regem também as vicissitudes entre ele e Julha. Num momento tão crítico, quando nenhum dos outros homens quis arriscar a própria vida, João Moço esquece a sua própria identidade, a sua particular experiência negativa, afasta-as de si

mesmo, para ir ao encontro do seu destino. Mas, a sequência adquire ainda mais significado quando o próprio João, já herói aos olhos da comunidade, pega no corpo sem vida do amigo Chicha: a caminhada faz imediatamente lembrar a salvação de Maria do Mar, com a diferença que, enquanto João está de tronco nu, o amigo morto ainda veste a camisola com as marcas sociais: uma sequência com uma força visual que resume o significado de toda a película e que ergue todo o enredo sobre a diferenciação social (lanchões e sardinheiros) e racial (mulheres poveiras e cigana).



Figura 24 - (1943) *Ala arriba!*, João Moço tira a camisola, Leitão de Barros



Figura 25 - (1943) *Ala arriba!*, João Moço sem camisola traz o corpo sem vida do amigo, Leitão de Barros

O gesto de vestir ou despir uma determinada peça de vestuário não tem só a ver com a mudança interior de uma personagem, mas também se trata de um sinal fortemente associado a um ritual metafórico, onde é a própria

personagem que demonstra a sua determinação em mudar o desenrolar das coisas.

O ritual de se vestir adquire um papel importante que oferece múltiplas ocasiões para parar sobre o corpo, para sublinhar o conceito da época representada, mas também para criar referências ao próprio filme e ao papel decisivo do vestuário neste sentido.²¹ (Giannone/Calefato, 2007: 35).

Já se tinha feito um paralelismo muito pertinente entre este filme e *La Terra Trema* de Luchino Visconti, de 1948, (Cucinotta, 2011) tratando-se em ambos os casos de obras de etnoficção que filmam comunidades de pescadores. Uma análise comparativa entre várias sequências revelou-se interessante para esta pesquisa sobre o João Moço de *Ala Arriba!* quando contrastada com a evolução da personagem de Ntoni, filho primogénito da família Valastro. Enquanto se acompanha a decadência dos Valastro através dos atos de Lúcia, que se deixa seduzir pelo polícia em troca de colares e lenços de seda, Ntoni acaba por viver uma vida miserável, completamente conformado ao seu próprio destino e deixando de procurar trabalho. Mas, há uma altura em que, de repente, a câmara começa um percurso bizarro e silencioso, acompanhando esta personagem numa mudança interior. Ntoni entra num quarto escuro, tira a camisola para vestir outra mais velha: é, de facto, a camisola do trabalho que faz perceber que dentro do rapaz está a acontecer qualquer coisa. A câmara segue este ritual silencioso como se encarnasse a consciência do rapaz, que, finalmente, decidiu voltar a trabalhar humildemente como simples pescador.

Através da filmagem de um banal ato do dia a dia descobre-se um peculiar significado narrativo, ligado ao corpo e ao seu revestimento. Até esse momento, a camisola que ele remove teve a função de representar uma vida inútil e resignada. Vestir outra que representa uma fase diferente da vida, produtiva, feita do cansaço e das horas de trabalho que desfazem as roupas,

21. Assume un ruolo particolare il rituale della vestizione che offre molteplici occasioni di soffermarsi sul corpo, di sottolineare la concezione per l'epoca rappresentata, ma anche di creare rimandi auto-referenziali ai fatti del film stesso e al ruolo decisivo del costume in questo senso.

é um gesto absolutamente resolutivo que não pode deixar de ser filmado: não é só um momento de reflexão ou de pausa onde Ntoni muda de roupa; é através desta mudança exterior que é representada uma metamorfose na atitude da personagem.

A sequência termina com Ntoni e os irmãos a procurarem trabalho, sob os risos dos outros pescadores, e, finalmente, com um luminoso gorro branco, o rapaz despede-se da mãe e vai recomeçar a viver a vida. Se João Moço se despe da sua própria identidade com determinação para ir salvar os seus companheiros lanchões e sardinheiros, Ntoni precisa de vestir outra vez os panos do pescador para voltar a integrar-se na comunidade de Acitrezza.

5. Conclusões

Das três trilogias, esta é a que parece mais pura. Pura na sua linguagem arcaica, pura na descrição visual das personagens e dos lugares, pura no seu binómio documentário/ficção nunca escondido e, de certa maneira, pura nas intenções. Leitão de Barros gosta da Nazaré e decide ir lá filmar, deixando para trás os eventuais problemas ligados à organização das filmagens. Decide, num gesto muito puro, misturar atores verdadeiros com pescadores e, com um gesto ainda mais puro, transforma esta sua tomada de posição num estilo pessoal ao longo dos três filmes. O que no primeiro filme é uma descoberta de lugares, tornar-se-á no segundo numa aplicação destes lugares aos corpos que os habitam, e transformar-se á no terceiro, já não na Nazaré, mas sempre ao pé do oceano, num estilo que remata, por um lado, a personalidade do realizador e, por outro, pinta um quadro completo das vilas poveiras de pescadores de Portugal.

Das três trilogias, esta é aquela em que se assiste mais a um toque de documentário do que de ficção, apesar de todos os fatores que foram analisados neste capítulo: desde o olhar persistente da câmara sobre os trajes em *Nazaré, Praia de Pescadores* até à fragilidade do jovem Manuel ao carregar o

peso do corpo feminino em *Maria do Mar*²², chegando à filmagem documental dos bailes poveiros em *Ala Arriba!*.

Tudo nesta trilogia fala de etnoficção, um pouco datada, sim, mas com personalidade capaz de abrir as portas para os futuros realizadores que quisessem proceder por este caminho recém-trilhado, inclusive os outros três que irão ser mencionados de seguida. É um facto que, ao tratar o vestuário cinematográfico como um elemento importante na narração de um filme de etnoficção, não se pode senão começar este percurso com o precursor português deste género cinematográfico.

22. A quarta parte da entrevista a Manuel Mozos (em Cucinotta, 2014) fala disto abundantemente.

A TRILOGIA DE TRÁS-OS-MONTES, DE ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

1. Introdução à análise dos filmes

Antes da análise desta trilogia, uma premissa fundamental é o esclarecimento de que nada nela será votada à explicação direta de nenhum dos filmes. Esta é uma trilogia que não pode, nem deve, ser explicada e esmiuçada por risco de perder a sua força e o seu vigor. Através do olhar aqui proposto, irá tentar-se desvendar alguns dos significados do vestuário que nela aparece, através da sua análise a três níveis. A análise das cenas tem duas funções: por um lado, acrescenta mais uma peça na estrutura da *Fashion Theory* e, por outro, ajuda a descobrir, e não a explicar, uma obra cinematográfica que já desde a sua génese aparece como um objeto obscuro, difícil de visionar, absolutamente atípico na sua relação com o espectador.

De facto, os investigadores que se interessam pela obra da dupla Reis/Cordeiro fazem literalmente (e na prática) um esforço muito grande para ir ao encontro da curiosidade de ver as películas da *Trilogia de Trás-os-Montes*. O ritual do espectador em relação à visibilidade do filme faz parte de um mecanismo que também inclui o vestuário, ele próprio portador de significados mágicos que, aliando-se à aura criada em torno dos filmes, formam a chamada “estética da invisibilidade no cinema de Reis e Cordeiro” (em AAVV, 1997: 124). Apesar de poder parecer um assunto estranho no caso desta trilogia tão obscura, é também importante analisar os objetos

1. A. Roma Torres, “Estética da Invisibilidade”, artigo em *A Grande Ilusão*, nº 13-14, Out. 91/Maio 92.

que fazem parte dos enquadramentos, objetos que podem parecer simples decorações, mas que contam histórias paralelas em relação à narração e às próprias personagens.

Para fazer parte desta análise, estes objetos têm de revestir os corpos filmados. Não obstante, até agora falou-se de revestimento do corpo, entendendo-se por isso roupa feita de tecidos, costuras e cores, mas, nesta tríade, terá de se encarar o assunto de maneira diferente, pois estas são etnoficções divergentes. Se a *Trilogia de Trás-os-Montes* começa por ter elementos em comum com a *Trilogia do Mar*, os quais serão também analisados por serem componentes emblemáticos deste género cinematográfico, acaba por ser peculiar, pois apresenta-se repleta de elementos diferentes. Da parte dos dois realizadores, por um lado, continua a tradição de mostrar lugares longe da cidade, mas, por outro, eles inserem o conceito da memória nesta narração atípica.

Pode afirmar-se que se para Leitão de Barros o traje popular tem apenas a função de elemento regional e estético, uma vez que o seu cinema vive muito de um certo folclore narrativo, em *Reis/Cordeiro*, substituindo o folclore pelo sonho e a memória, juntam-se-lhes elementos da magia e do erotismo. A memória não precisa do folclore, pois, alimenta-se de recordações pessoais, transformando as longas panorâmicas (folclóricas) da comunidade de pescadores da precedente trilogia em sequências poéticas, em que todos os costumes, todos os modos de fazer e linhas de pensamento da comunidade se condensam numa só personagem.

Na *Trilogia do Mar*, esta proposta de análise apoiou-se nas sequências filmicas com um início e um fim, ou seja, *frames* que faziam parte de uma determinada *timeline*, como, por exemplo, a sequência do salvamento em *Maria do Mar* ou a entrada em cena da cigana em *Ala Arriba!*

Com esta trilogia, a abordagem deve mudar, porque, ao introduzir o elemento da memória nas sequências, estas não seguem um enredo narrativo linear. Poderia ser útil arranjar outra maneira, ou metodologia, de análise do corpo revestido nestes filmes, pois, é fundamental deixar a cada trilogia

as suas especificidades. Teria sido impensável aplicar a mesma metodologia às três trilógicas, cada uma tão diferente das outras duas, cada uma tão específica dentro do próprio género da etnoficção.

Consequentemente, decidiu-se que a análise de *Trás-os-Montes* e *Ana de Reis e Cordeiro* seria fundada nas personagens principais que, através das vicissitudes narradas e montadas pelos autores, são portadoras de símbolos e metáforas no seu próprio corpo. Diferente é o caso do último filme, *Rosa de Areia*, que não pode ser definido diretamente como uma etnoficção, mas um seu eventual desenvolvimento, e do qual só serão analisadas algumas sequências.

2. *Trás-os-Montes*: a infância e o movimento

Apesar de não se poder relacionar o filme com nenhum tipo de narrativa linear, não há dúvida de que os protagonistas são as crianças, a partir do primeiro plano, em que se ouve uma espécie de canto de onomatopeias por um rapaz pastor que leva o rebanho pelos montes, até aos planos seguintes, onde começa a reconhecer-se nos rostos das crianças verdadeiros portadores de algum significado. “Não havia classe média, havia velhos e crianças. Isso é dito e mostrado no filme”, são as palavras iluminadoras que Margarida Cordeiro profere em resposta a esta questão: “E o papel central que as crianças representam no filme, talvez também porque serão portas para o futuro contido no passado das suas gentes, e daí poder fazer uma diferença cromaticamente absoluta com as outras pessoas.” (em AAVV,1997: 20). Mas esta questão, elaborada por Anabela Moutinho², também abre as portas a outras mais pertinentes inerentes à roupa, ou ao revestimento, usado por essas crianças no filme.

Notam-se realmente manchas de cores que os adultos não têm, como, por exemplo, laços nos cabelos, gorros e chapéus, cachecóis e camisolas às riscas. E, partindo destes elementos cromáticos, chega-se a uma primeira conclusão que conduz às diferenças, pelo menos visuais, entre adultos e

2. Entrevista a Margarida Cordeiro, págs. 8-25.

crianças. É verdade que, nas palavras da realizadora, na vontade de filmar a realidade imóvel daqueles lugares, só se podia escolher entre velhos e novos, mas também é verdade que se deu ênfase particular a esta diferença.



Figura 26 - (1976) *Trás-os-Montes*, Detalhe de um menino, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 27 - (1976) *Trás-os-Montes*, Detalhe do gorro vermelho, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 28 - (1976) *Trás-os-Montes*, Baile da aldeia, António Reis/Margarida Cordeiro

A *Trilogia do Mar* tornou familiar a imagem das crianças completamente integradas na vida dos adultos, graças ao uso de planos que mostravam rapazes e raparigas com cerca de 10 anos de idade, vestidos exatamente com os mesmos trajes que os pais e até a segurar nos irmãos mais pequeninos, também vestidos da mesma maneira. Tal acontecia porque a infância, até aos anos 40, pelo menos nas zonas periféricas, longe das grandes metrópoles, representava uma fase da vida como outra qualquer, onde, além das brincadeiras e dos tempos livres (em pouquíssima quantidade, de facto), o fundamental era trabalhar, ajudar a família e trazer comida para a mesa, sem qualquer distinção de idade, em suma, pensando na sobrevivência.

O filme *Trás-os-Montes* mostra uma realidade completamente diferente. Já em *Aniki-Bóbo* de Manoel de Oliveira, de 1942, os protagonistas eram as crianças, neste caso de uma grande cidade como o Porto, e a experiência repete-se agora no meio das montanhas do norte de Portugal. Se este filme parece proceder por intuição, e assim tem de ser ao pensar na sua poesia ínsita, uma das primeiras sensações é a de rutura entre as duas fases da vida, a idade adulta e a infância, tornando-se visível uma contraposição de movimento. Ou seja, nas palavras de Moutinho, “os planos de maior movimento dizem respeito a brincadeiras de miúdos ou ao trabalho das pessoas. Por contraposição à rotina habitual de um tempo imobilizado” (Cordeiro, em AAVV, 1997: 21), sendo que o que sobressai são manchas coloridas em constante movimento dentro de uma paisagem sempre igual, ou pelo contrário, uma paisagem inerte à espera de ser atravessada por estas manchas vivas.

Parecem ser vários os conceitos que tomam forma com a manipulação que o cinema materializa através da sua linguagem: a infância em movimento, o trabalho que faz desenvolver as coisas, os velhos quase como estátuas que fazem parte da paisagem mais do que da vida humana em particular. Paralelamente, esta evidencia uma evidente significação de diversidade no revestimento do corpo, sobretudo porque existe uma grande contraposição entre a roupa escura dos velhos, que transmite imobilidade, e a roupa clara, quase brilhante, as manchas dos miúdos que transmitem movimento, quer simbolicamente, quer fisicamente. Por exemplo, analisando uma sequência

em particular, a “da lareira”, é notável como os velhos estão todos vestidos com tonalidades de preto e cinza e o único bebé que está no quadro veste uns calções vermelhos, com o resultado de este ser um personagem que cria movimento, que quer mudar de posição e pede insistentemente colo à mãe. A mesma coisa acontece na sequência da “rapariga à secretária”, onde uma menina prende de imediato a atenção do espectador por causa do laço roxo que tem nos cabelos e que, perante a sua vontade de sair para brincar, é logo rejeitada pelos rapazes por ser “menina”.



Figura 29 - (1976) *Trás-os-Montes*, Laço da menina sentada à secretária, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 30 - (1976) *Trás-os-Montes*, Passeio no verão, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 31 - (1976) *Trás-os-Montes*, Passeio no inverno, António Reis/Margarida Cordeiro

Pouco antes da sequência do baile, durante poucos segundos, é também filmado um miúdo de perfil com um gorro de lã vermelho a olhar para os adultos, como se não fosse possível o filme transitar de um espaço fechado para um exterior sem estabelecer uma ligação cromática: do roxo do laço no quarto da secretária (fig.29) ao vermelho do gorro num espaço intermédio ao pé das escadas (fig.27) e, finalmente, ao evento público e comunitário de um baile popular (fig.28). Desse momento em diante evidencia-se um desinteresse dos miúdos em relação a este tipo de celebrações, já que o único interesse deles parece ser o exterior, os espaços abertos onde podem correr e mexer-se sem restrições. Será a mudança de roupa a evidenciar a percepção de que, enquanto as corridas e as brincadeiras não param, a estação mudou e o grupo dos quatro, sempre nas suas correrias, veste agora casacos e meias de inverno. É o primeiro sinal, este na roupa, de que os passeios em *Trás-os-Montes* são sempre excursões no espaço, mas também no tempo. Portanto, encontram-se já várias significações, analisando apenas o vestuário: se, por um lado, se nota logo a diferença entre vestuário de crianças e vestuário de idosos, por outro, as crianças marcam a diferença entre estação fria/verão e presente/passado ou futuro.



Figura 32 - (1976) *Trás-os-Montes*, A filha contra a terra, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 33 - (1976) *Trás-os-Montes*, O pai contra o céu, António Reis/Margarida Cordeiro

Particularmente sentimental é a sequência onde “uma rapariga encontra pela primeira vez o seu próprio pai”. Antes de ir dormir, uma mãe conta quando, em miúda, encontrou pela primeira vez o pai, que vivia e trabalhava longe de casa, e depois, ao adormecer, o seu filho continua a refletir sobre esta história até moldar o encontro dentro da sua própria mente. É uma sequência sem som onde se vê pai e filha a passear pelos campos como se se tratassem de dois adultos que, depois de tanto tempo separados, têm muita conversa em atraso. Mas, esta sensação é logo abalada por uma mancha de cor que parece partir o ecrã ao meio. Um primeiro plano da menina portando no seu cabelo um laço vermelho parece querer recordar que quem ali está é uma criança com necessidades e fantasias diferentes de um adulto, e que, por ser quem é, tem uma perspetiva diferente das coisas. Ela vê um

homem, o seu pai, como se fosse um ser vindo literalmente do céu e do qual aparentemente não se quer separar, com o qual cruza, além do olhar, também a sombra com que o persegue até ele desaparecer da sua vista. Esta sequência particularmente poética foi excepcionalmente bem descrita por estas simples palavras: “A filha contra a terra e o pai contra o céu.”³ (Da Silva em AAVV, 1997: 164).

O facto de ter introduzido o sonho nesta relação pai-filha, tão complexa mas também tão frequente naqueles lugares, remete para o conceito de realidade ficcionada, ou, nas palavras da própria realizadora, “realidade complexificada”, que se quer mostrar neste filme.

O grande erro do cinema é simplificar a realidade. Há uma limpeza no campo visual que tem que se decidir. Uma reorganização do real, rigorosa. A realidade filmada por nós não é simplificada, é complexificada – tanto que o filme não tem realidade nenhuma, tem muitas. A nossa imagem não é seca. (...) portanto, nós tentamos pegar na realidade e criar outra realidade – completa. É pegar no real e acrescentarmos o que sentimos, o que nada tem a ver com o neorealismo. É esse dar qualquer coisa que é o cinema. (...) (Cordeiro em AAVV, 1997: 15).

A esta afirmação, a entrevistadora Anabela Moutinho responde que “o cinema deve então arrancar o real, complexificar o real, dar-lhe níveis diferentes de sentido”, uma explicação bastante pertinente onde se resumem um pouco as sensações que o filme passa.

Este é um tipo de etnoficção que, ao contrário do que foi visto em *Leitão de Barros*, se traduz num género usado para o fim específico de manipular o espectador, no bom sentido, para que ele compreenda profundamente de que Trás-os-Montes estão Reis e Cordeiro a falar. Portanto, quando Moutinho descreve níveis distintos por onde se pode prosseguir a fim de perceber esta *complexificação do real*, é possível deparar-se logo com elementos que podem ajudar à introdução do revestimento do corpo como um dos principais

3. Jorge Alves da Silva *Contra o Céu*, em M4, Junho, 1977.

pontos de passagem. De facto, nesta passagem do real à complexificação do real, tudo o que pode ser percecionado como ficção é, afinal de contas, apenas uma realidade subjetiva dos acontecimentos. Ao investigar o lugar da roupa nesta passagem, que aqui se chama de cinematográfica a filmica, serão também encontrados dois níveis de significação. As manchas coloridas que os realizadores decidem adotar para o reconhecimento das crianças na comunidade, ao nível cinematográfico, foram possíveis porque aquela era a única faixa etária com regras mais abertas, mas, a nível fílmico, elas transmitem a enorme diferença entre adultos e crianças: diferença esta marcada pelo movimento.

Ao falar sobre as *manchas cromáticas* das crianças, a própria Margarida Cordeiro (em AAVV, 1997) explica como a sociedade transmontana tinha regras bem definidas em relação ao vestuário das mulheres:

As pessoas de lá antigamente vestiam-se de escuro: cinza, castanho... sem falhar. As mulheres que casavam vestiam-se automaticamente de castanho escuro. As crianças não, tinham uma liberdade grande quer nos laçarotes, quer nos bibes, quer nos barretes, as mães faziam mesmo cores vistosas para as crianças. Era um fenómeno cultural de lá, porque casar era ficar *rangé*, ficar catalogado.

Esta afirmação contém uma análise extracinematográfica do vestuário transmontano, porque sabe-se que os realizadores, partindo desta realidade, tentaram criar outra, tentaram *complexificar*. A realizadora continua a sua análise da divisão do vestuário, afirmando: “A nós deu-nos ‘um jeitão’, porque uma pontuação de cor é como uma nota numa sinfonia. Portanto, não forçámos os factos – apenas os concentrámos.”

É muito interessante notar como também no processo de pré-produção da escolha do vestuário deste filme a própria realizadora aponta para uma análise crítica e ponderada da realidade; ou seja, partindo das tradições elencadas na primeira parte da declaração de Cordeiro, a própria chegou naturalmente a “concentrar” estes aspetos para um uso cinematográfico das peças de vestuário. Porém, tendo em conta também um nível fílmico

das mesmas, não pode deixar de se apontar estas manchas brilhantes como portadoras de movimento. Ao identificar o movimento com as crianças parece evidente a ligação indissolúvel entre este tipo de vestuário e a conceptualização do filme. Já Calefato (2007) tinha falado sobre a importância do vestuário na relação entre personagens e na relação entre personagens e ambientes: “o vestuário não caracteriza só o personagem na sua autonomia, mas contribui para tornar visíveis as relações entre personagens, ou entre personagens e ambientes.”⁴ (Calefato, 2007: 25).

Por isso, apesar de não estar explicitado em qualquer linha narrativa linear, o movimento caracteriza a relação entre as crianças e as colinas transmontanas e a liberdade ligada a regras menos fixas relativamente à escolha do vestuário também contribui para a animação. Crianças e colinas são um binómio indissolúvel, como que a significar que em Trás-os-Montes a comunidade não é feita apenas de pessoas, mas também de elementos naturais, como árvores, rios, grutas, vento e sol. Segundo Simmel, se existe algum processo de identificação do indivíduo na comunidade, esta, de preferência, não é uma comunidade feita só de pessoas.

Existe, portanto, um processo inverso, comparando este filme com os últimos dois da *Trilogia do Mar*, pois, em *Maria do Mar* e *Ala Arriba!* notou-se como o indivíduo sofria um processo de desidentificação na comunidade: deixava de ser único para se sujeitar às regras da comunidade e continuar a fazer parte dela. Agora, em *Trás-os-Montes*, natureza e crianças descrevem um quadro totalmente equilibrado e onde acaba um começa o outro: na opinião dos realizadores, ser uma criança naquela região talvez represente ser “uma autêntica criança” que vive num estado de total liberdade.

2a. Mudança de roupa, mudança de século

No entanto, ao afirmar que a função da roupa no género da etnoficção está longe de ser pura decoração, há que ter presente vários exemplos onde o

4. “Il costume non caratterizza solo il personaggio nella sua autonomia, ma contribuisce a rendere visibili le relazioni tra personaggi o tra personaggi e ambienti.”

revestimento do corpo, juntamente com o corpo, transportam para mundos paralelos à história principal.



Figura 34 - (1976) *Trás-os-Montes*, O miúdo veste outra identidade, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 35 - (1976) *Trás-os-Montes*, O chapéu assenta a nova identidade, António Reis/Margarida Cordeiro

Em *Ala Arriba!*, e sobretudo em *Maria do Mar*, observou-se quanto a nudez e o ato de despír uma determinada peça de roupa são elementos importantíssimos em situações onde a ação atinge o auge da dramaticidade. No caso de *Trás-os-Montes*, acontece uma coisa que pode apelar-se de mágica: o rapaz que acabou de sonhar com uma lembrança que pertence à sua mãe, acorda e sai da sua cama de robe. Aparentemente, a cama, a casa, os móveis e o próprio robe de dormir são sempre os mesmos, pelo menos o miúdo não estranha nada, e, despindo-se da roupa de cama, começa a vestir uma camisa com botões. A câmara observa este seu ato de se despír com muita atenção,

através de pouquíssimos movimentos, só para o acompanhar da cama até ao lavatório. Quando o rapaz acaba de se vestir, põe um gorro com laivos vermelhos, assentando-o bem na cabeça, em frente ao espelho.

Eis que acontece o facto extraordinário: na sequência seguinte, ao ver o rapaz a passear pelo campo com um amigo, compreende-se finalmente que aquele despir da roupa de dormir não era só o que parecia, mas sim um fato mágico com que se consegue baralhar o tempo – o miúdo despiu a sua própria identidade para regressar no tempo, tendo, para tal, que vestir outro fato, outra identidade, e a insistência com que ele assentou o gorro na cabeça é o primeiro sinal desta mudança de identidade, uma espécie de ajuste. A nudez do miúdo refletida ao espelho no momento da passagem do tempo parece dizer que “o corpo é uma continua contestação do privilegio atribuído à consciência, de dar um significado a cada coisa. Ele vive, pois é esta contestação⁵ (Levinas, 1971:130). Os dois amigos, vestidos de pajens medievais, vagueiam pelos campos num grande passeio.

Ao mudar de época, a identidade da própria infância também muda, porque, na primeira parte da sequência do passeio os dois miúdos não podem só passear, porque têm de trabalhar, têm de recolher lenha. Olhando em redor, a paisagem parece imutável, inflexível nos seus ruídos de camponeses a cultivar e firme nas suas montanhas sempre iguais. Só com a chegada a uma ponte é que os dois amigos medievais, Luís e Armando, finalmente deixam a lenha e começam a correr, até chegarem ao pé de uma gruta onde serão exortados por duas mulheres a ficar, pois “na aldeia ninguém vos reconhecerá”. E, finalmente, ao chegar à aldeia de Montesinho, outro Montesinho, longe do tempo de Luís e Armando, um dos dois rapazes afirma: “Mas como é que dois rapazes como nós podem ser os nossos antepassados? (...) Talvez o nosso passeio não tenha demorado umas poucas horas. Mas sim, muitos anos, algumas centenas de anos.” Os rostos dos dois amigos, os próprios corpos e o acontecimento em si podem ser reconhecidos no que Luis Marin (1971) chama o “neutro plurale”, ou seja, aquele lugar utópico que ocupa a

5. Il corpo é una continua contestazione del privilegio attribuito alla coscienza di dare senso ad ogni cosa. Esso vive in quanto é questa contestazione.

distância, o que resta entre a marca e a não marca, entre a verdade e a ficção, entre o possível e o impossível, onde a diferença não se anula na síntese como também não está sujeita às categorias universais da razão, mas, é mantida, imobilizada e perpetuada sob a forma de uma polémica infinita.



Figura 36 - (1976) *Trás-os-Montes*, Passeio no tempo, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 37 - (1976) *Trás-os-Montes*, A dama medieval, António Reis/Margarida Cordeiro

Luís e Armando, os rostos, os corpos e o acontecimento são apenas a metáfora de uma transcendência de significado que se atua dentro da linguagem, uma transcendência que provém do corpo na sua individualidade, não repetibilidade e não funcionalidade: uma transcendência do corpo que se encontra na descontinuidade do seu ser em trânsito, ou, de acordo com

Ponzio, “sabe antes de ser sabido, sente antes de ser sentido, vive antes de ser vivido.”⁶ (1995, 46).

Será através de um elemento, que pertence ao revestimento do corpo, que a sequência sucessiva, no interior de uma casa, mostrará que o tempo ainda se encontra como que bloqueado algures no passado, ou no futuro, mas, de certeza não no presente. Vê-se uma mulher vestida de dama medieval, com um grande chapéu e um véu, a ler um pergaminho que se materializa numa leitura pública de um testamento, com a data de 1339. Estes corpos em trânsito servem para lembrar que a linguagem não é só *princípio de identificação*, mecanismo normativo que regula e define a relação de significado entre o ser humano e o seu mundo, pois, a linguagem também é *princípio de indeterminação* que, para conseguir individuar, precisa de se mobilizar, de se reenviar a outros significados.

A impossibilidade deste acontecimento, portanto, revela a obstinação dos signos em relação ao significado; paradoxalmente, a impossibilidade é uma condição de possibilidade para uma contínua reinvenção do significado; a impossibilidade é aqui entendida como jogo de referências para um destinatário ausente e impossível, repetição do que já é. A impossibilidade, enfim, fala de utopia, de uma possibilidade de profanar, virar ao contrário e negar o significado, os códigos e as ideologias: a isto chama-se uma espécie de *utopia do significado*, de acordo com Onorati, que acrescenta:

Esta utopia do significado, inscrita na resistência da matéria, significa, no corpo significante/autossignificante, qual o lugar da diferença mantida que se subtrai à identificação e que faz sentido por si só antes de qualquer atribuição de significado, dando decurso à criação de espaços e tempos extra-ordinários onde resistem significados que não são os do mundo. É o que caracteriza o humano, mas também é o que chamamos de liberdade.⁷ (Onorati, 2000: 115).

6. Sa prima di essere saputo, sente prima di essere sentito, vive prima di essere vissuto.

7. Questa utopia del senso inscritta nella resistenza della materia segnica, nel corpo significante/autossignificante, quale luogo della differenza mantenuta, che si sottrae all'identificazione e che ha senso per sé prima di qualsiasi conferimento di senso, dando adito alla creazione di spazi e tempi extra-ordinari, in cui sussistano sensi che non siano quelli del Mondo, è ciò che caratterizza l'umano

A magia, que começa com o rapaz a vestir uma outra identidade, transforma de repente um filme sobre Trás-os-Montes numa obra da memória e da poesia do lugar. O ato de mudar de identidade ao mudar de revestimento já foi encontrado na trilogia precedente e, de facto, parece um elemento marcante, não só do género da etnoficção, mas também da ficção no documental. A espontaneidade que caracteriza o ato do rapaz a vestir-se confere-lhe um carácter quase ritual, além de representar o símbolo de uma comunidade que faz dos trajes a marca da sua organização (Onorati, 2000: 110). De acordo com Simmel, pode afirmar-se que o traje age, no âmbito do contexto representado, como um elemento de coesão social, um elemento que, ao mesmo tempo, marca a pertença a um grupo e à exclusão deste.

O traje é, portanto, a marca da oficialidade da sua linguagem, do seu tempo produtivo, tempo da afirmação do indivíduo como sujeito do mundo. O traje, que em latim é *habitus*, partindo desta sua denominação original, tenta fixar a identidade evanescente de um corpo em trânsito que se encontra entre dois tempos diferentes e do qual a irredutibilidade está expressa nos lineamentos do rosto, que representam o traçado de uma comunidade firme. Porém, ao mesmo tempo, o *habitus* joga um pouco com a sua função identificadora, ao definir uma espécie de *status* através dos detalhes e dos acessórios, neste caso o gorro, no momento em que tornam o personagem “um tipo” e o colocam num espaço/tempo bem definido. E os detalhes falam também do efémero, da contínua mudança que o próprio *habitus* traz ao corpo, nas palavras de Onorati, o seu ser “escritura do corpo” que constrói e desconstrói a relação de sentido entre indivíduo e comunidade. Por isso, o traje de época medieval, ao falar do rapaz, fala também um pouco sobre si, do seu ser um signo.

2b. A comunidade no indivíduo e vice-versa

Outra sequência que permite refletir sobre o assunto indivíduo/comunidade, assim como este foi tratado por Simmel, é a chamada “representação de Kafka em mirandês”. Sobretudo em *Ala Arriba!*, mas também em *Maria do*

ma é anche ció che chiamiamo ‘libertà’.

Mar, já tinham sido encontradas sequências onde, através de bailes e danças folclóricas, se mostrava a beleza do traje popular: também neste primeiro filme da segunda trilogia isso parece evidente, mas “à maneira de Reis e Cordeiro”.

De acordo com Simmel, a roupa tem um papel fundamental como ponto de encontro entre o indivíduo e o mundo exterior, sendo o primeiro sinal que o indivíduo manifesta nas suas relações interpessoais mais imediatas. Através da roupa, é possível, de facto, expressar uma identidade própria, que é sempre o efeito de trajetórias complexas, conscientes e inconscientes, entre individual e social, entre privado e público. A roupa de que Simmel fala, no caso que será analisado, é um traje popular, uma festiva capa mirandesa que, de acordo com Pirri, “ao ser vestida consegue tornar culturalmente visível a superfície do corpo que reveste.” (Pirri em Guidi/Lamarra, 2003: 124).



Figura 38 - (1976) *Trás-os-Montes*, O senhor Amador sem chapéu, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 39 - (1976) *Trás-os-Montes*, O senhor Amador com chapéu, António Reis/Margarida Cordeiro

Na sequência escolhida vê-se “o Sr. Amador, camponês da Freixiosa, que, ao vestir a festiva capa mirandesa, retorna à sua dimensão de oráculo” (s/ind. autor, em AAVV, 1997: 149). Agora, sabe-se que as palavras em mirandês que alguém está a pronunciar são excertos da *Muralha da China* de Franz Kafka, mas, se as palavras também são importantes, nesta análise a atenção recairá nas imagens e na sua forma.

Enquanto uma voz masculina começa a declamar palavras na língua mirandesa, a câmara está fixa, a captar o céu, as nuvens, os movimentos destas numa luz muito bonita que poderia ser o pôr-do-sol. Quando finalmente a câmara decide mostrar a pessoa que se pensa estar a falar, revela o Sr. Amador vestido de traje, imóvel, a olhar diretamente para ela, sem mexer um músculo da cara. Um primeiro plano que põe em destaque, para além do homem, o seu próprio traje. Considerando que na montagem de Reis e Cordeiro tudo está sempre emotivamente relacionado, o céu e o Sr. Amador podiam ser elementos complementares um ao outro. O traje do Sr. Amador pode, de certa forma, representar o seu abrigo, assim como as colinas verdes da sequência sucessiva continuam a fazer parte do corpo terreno. A sensação é de que, quem está a falar não é o Sr. Amador como indivíduo, mas sim o Sr. Amador enquanto exemplo da comunidade transmontana: as palavras de Kafka que está a declamar também vão nesta direção.

Mas, tudo parece mudar quando o Sr. Amador é filmado de baixo para cima, sem gorro (fig.38). Aqui, a impressão que passa já é totalmente outra: a de um homem que, na sua relação com o céu, não ganha nunca, porque, sem traje, sem identidade coletiva, ele é um indivíduo impotente. Quando se fala da dimensão de oráculo que ele adquiriu ao vestir um determinado traje, isso pôde acontecer porque, se a pele torna o indivíduo único em relação aos outros, o traje permite participar na coletividade, permite ser, de acordo com Molino, “um e muitos ao mesmo tempo”.⁸

Este tem peculiaridades opostas: esconde e assinala, separa e unifica, é uma interface que funciona por dois lados, um para dar prazer-segurança a quem o veste, e ao mesmo tempo para transformar, representar e comunicar mensagens psíquicas e emotivas de uma pessoa através de elementos compreensíveis à primeira vista pelo mundo exterior.⁹ (Molino em Guidi/Lamarra, 2003: 101).

E é realmente mesmo assim: através do traje que o Sr. Amador enverga, o espectador apercebe-se de que quem está a falar é a comunidade inteira, ou então, pode encarar-se o papel do Sr. Amador como o de porta-voz da comunidade, onde ele evidentemente se reconhece. Como se fosse um narrador culto do pensamento da sua comunidade que, no momento em que veste a capa mirandesa, conseguisse expressar conceitos complexos através de uma língua, o mirandês, que todos os seus conterrâneos podem facilmente compreender.

O canto de uma velha transmontana vestida de preto acompanha o espectador até uma cena de dança folclórica, da qual se veem muito confusamente apenas chapéus e sapatos em detalhes muito rápidos, até se ver o grupo no seu conjunto, numa panorâmica muito alargada que consegue abranger uma ampla porção da paisagem. “Esta dança não podia existir sem esta paisagem”, parecem dizer estas escolhas estilísticas, com as quais também

8. “Uno e molti contemporaneamente.”

9. Esso ha peculiarità opposte: nasconde e segnala, separa e unifica, è un'interfaccia che funziona su un doppio versante, quello di dare piacere-sicurezza a chi lo indossa, e insieme di trasformare, rappresentare e comunicare messaggi psichici ed emotivi di una persona tramite elementi comprensibili a prima vista dal mondo esterno.

uma cena simples como um baile é complexificada ao limite. Não se sabe se será lícito perguntar o motivo desta dança no meio das montanhas, sem público, sem qualquer celebração em particular senão a da própria comunidade transmontana. Ao ver esta sequência dançada, tem-se bem presente o uso da panorâmica coletiva que Leitão de Barros fez, por exemplo, em *Maria do Mar*, quando a comunidade acorria à praia para constatar o desastre provocado pelo mar. Aí, a comunidade era filmada muito de longe, de cima, quase como se o realizador quisesse compará-la com formigas ou seres muito pequenos e insignificantes, numa relação completamente desequilibrada com o mar. Esta é uma sequência semelhante, onde o elemento de desequilíbrio entre natureza e comunidade é fortemente acentuado através da panorâmica muito ampla. Se Leitão de Barros separava as partes folclóricas das narrativas, Reis e Cordeiro juntam estes dois aspetos da comunidade transmontana num só. A reprodução de uma dança no meio das montanhas parece transmitir alguma sensação de inadequação da comunidade perante as questões levantadas pela voz. De repente, o Sr. Amador é revelado como o único espectador deste espetáculo e pode notar-se novamente a ausência do gorro, que volta a propor-se como ‘complemento’ de uma identidade, cautelosamente omitido para celebrar exatamente o contrário.



Figura 40 - (1976) *Trás-os-Montes*, Detalhe do baile folclórico, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 41 - (1976) *Trás-os-Montes*, O baile folclórico não tem espectadores, António Reis/Margarida Cordeiro

Quando a câmara filma o oráculo de trás, o espectador é inundado por uma sensação de inadequação. O traje, que há poucas sequências celebrava a participação do indivíduo numa comunidade viva, parece agora um revestimento inútil, uma mancha preta na infinita colina: não há gorro, não há música, não há dança, apenas o homem que vagueia, completamente preso dentro daquele traje.



Figura 42 - (1976) *Trás-os-Montes*, O Senhor Amador de frente sem chapéu, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 43 - (1976) *Trás-os-Montes*, O Senhor Amador de trás sem chapéu, António Reis/Margarida Cordeiro

Pouco antes de iniciar uma panorâmica dos rostos dos camponeses da comunidade, vê-se, de facto, o Sr. Amador a andar por uma estrada com ar apressado, completamente coberto por um traje preto que só deixa ver o rosto. As sequências das mulheres em *Nazaré*, *Praia de Pescadores*, onde raparigas orgulhosas do próprio traje se divertem a olhar para a câmara, apesar de muito parecidas, destoam aqui, pois um traje do mesmo género parece servir para aprisionar este homem. Assim, pode afirmar-se que é o traje que leva o homem, e não o contrário. A única coisa que os corpos *portadores* de trajes podem fazer é modelar, nas palavras de Virginia Woolf, “muito bem um braço, o peito, mas eles modelam o nosso coração, os nossos cérebros, as nossas línguas como lhes apetece.”¹⁰ (Woolf, *Orlando*, 2002: 171). E quando, finalmente, o Sr. Amador chega ao destino, é possível constatar que não há traje nenhum no presente desta comunidade: vê-se, por um lado, os velhos vestidos com capas que evocam algum traje popular, mas, por outro, o que se vê são jovens vestidos de mineiros, com uma identidade que provém do trabalho que realizam e que os enviou para longe da terra onde nasceram.

A comunidade só existe na memória de quem se recorda dela, porque, se os velhos continuam a vestir trajes populares, a classe média dos trabalhadores só pode pertencer ao próprio trabalho que, de certa forma, os levou para

10. Per bene un braccio, o il petto, ma essi modellano il nostro cuore, i nostri cervelli, le nostre lingue a piacer loro.

longe da sua terra. A sequência da “representação de Kafka em mirandês” é uma espécie de viagem através dos lugares, mas também através do tempo, onde, se por um lado, a memória da comunidade é celebrada por um baile, por outro, o tempo presente da mesma é representado por fardas de trabalho e homens que já não vivem a vida naquelas montanhas. Se o Sr. Amador é livre de vaguear pelas montanhas atrás das suas memórias, os trabalhadores são como que encaixotados dentro de paredes, sem ligações aparentes com o mundo exterior de Trás-os-Montes. A sua viagem acaba por ser uma deambulação nas recordações de um povo que já não é o que foi, ou nas palavras de Kafka em mirandês: “Eis o que o povo faz das suas memórias do passado; quanto às de hoje, ele confunde-se com os mortos!”

O vaguear pelas montanhas do Sr. Amador, com a sua festiva capa mirandesa, é uma ideia recuperada depois em *Ana*, numa sequência muito importante, onde a velha protagonista, de traje, dá um longo passeio até chegar a um lago. De certa forma, também pode ligar-se esta identificação da comunidade no indivíduo a algumas sequências de *Rosa de Areia*, por exemplo nos passeios da rapariga cega vestida de branco.

3. Ana

Ana é o segundo filme da *Trilogia de Trás-os-Montes*. Se o primeiro filme da trilogia se focava na relação entre crianças e adultos, memória das tradições e constatação do tempo presente, neste as coisas complicam-se um pouco. O próprio título anuncia que a história irá falar de uma mulher que se chama Ana, assim como também aconteceu com o segundo filme da *Trilogia do Mar* e como acontecerá também com *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa.

Porém, seguindo o percurso desta metodologia, decidi escolher-se também outras personagens que parecem ser muito importantes. Portanto, se por um lado a análise recai sobre Ana e os seus revestimentos, por outro, ao introduzir o seu filho Octávio, parece pertinente ligar estas duas figuras através de Alexandre, neto de Ana. Assiste-se ao seu nascimento no início do filme e é através do seu olhar que se consegue percorrer a vida de Ana como a vida de uma mulher dedicada à família. Ou seja, de acordo com João

Bénard da Costa¹¹, o olhar dos autores, “centrando-se numa velha, abre para uma criança, presença relativamente discreta no filme, mas que em reminiscências lembrará tudo o que viu e ouviu dessa fabulosa personagem.” (em AAVV, 1997: 196).

A escolha destas três personagens, Ana, Octávio e Alexandre, fazem com que se possa, desde logo, dividir a análise em três fases da vida: a ancianidade, a idade adulta e a infância. Porém, nas palavras de Alphandery¹², Ana “chama-se a avó, mas talvez também a neta, um círculo vital que transmuta emoções, sentimentos, sensações.”¹³ (em AAVV, 1997: 231). Logo, pode pensar-se que *Ana*, o filme, ao falar de uma avó, fala também de uma antiga maneira de transmitir tradições e emoções ao resto da família.

Se, com *Trás-os-Montes*, os dois autores filmaram, “a peregrinação sobre a memória e a saudade” (Bénard da Costa, em AAVV, 1997: 196) na província portuguesa, em *Ana*, o que foi filmado foi “a navegação” de uma margem a outra de uma lagoa, que volta com recorrência ao longo de algumas sequências salientes do filme. Este é o filme de passagem entre a etnoficção de *Trás-os-Montes* e a ficção total de *Rosa de Areia*, por isso, ao adquirir uma importância estratégica no percurso pessoal dos dois realizadores, torna-se também uma parte importante deste percurso ao encontro da etnoficção e do seu desenvolvimento nestas trilógicas.

3a. Octávio

Octávio é o filho da velha Ana, um homem com cerca de 40 anos que, desde o princípio do filme, aparece como um tipo de pessoa diferente quando comparado com os outros, quer em termos visuais, quer em termos de desenvolvimento do próprio carácter do personagem. Em termos visuais, logo desde a sua primeira aparição em cena, Octávio parece ter chegado de outro

11. João Bénard da Costa, “Vendo Ana, de António Reis e Margarida Cordeiro. Miranda: a túnica inconspícuo”, artigo em *Diário de Notícias*, 1 Jan.1983.

12. A. Alphandery, *Ana*, transmitido na Radio Svizzera Italiana durante um programa dedicado ao Festival de Locarno, 1983.

13. Si chiama la nonna, ma forse anche la figlia e la nipote, un cerchio vitale che trasmuta emozioni, sentimenti, sensazioni.

sítio, do mundo exterior. Enquanto a câmara tinha parado para apresentar um quarto com duas crianças ao pé de uma lareira, Octávio entra pela direita e veste um casaco preto de cabedal. Para além de lhe dar um ar *diferente* de alguma forma, este revestimento parece ter pouco a ver com aquele mundo de crianças e lareiras que se observara. Porém, é claramente um sítio que lhe pertence, ou que, pelo menos, lhe pertenceu e que, de alguma forma, deixou de ser o seu dia a dia, por causa do mundo exterior. Por exemplo, Octávio é o único a vestir revestimentos suplentes quando sai de casa. No momento em que a mãe Ana lhe pede para ir buscar leite à burra, o homem não hesita em vestir outro casaco por cima do de cabedal.

Em termos de carácter interior, os atos de vestir e despir por causa do frio, assim como as próprias peças escolhidas para apresentar a personagem em si, fazem refletir logo sobre o percurso que este homem teve ao longo da sua vida. Pode afirmar-se, com alguma coerência, com base neste estudo, que não é coincidência o facto de se ter apresentado esta personagem com um revestimento diferente quando em comparação com os outros: além do estranhamento que se pode sentir diante de um casaco de cabedal, o que faz a diferença é o próprio efeito de luz que este tecido cria.



Figura 44 - (1982) *Ana*, Octavio e o casaco de cabedal, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 45 - (1982) *Ana*, Octavio e o revestimento suplente, António Reis/Margarida Cordeiro

Para entender melhor de que se está a falar pode pensar-se em outras etno-ficções onde se quer marcar a diferença através da roupa, encontrando um exemplo bastante peculiar em *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira. Dez minutos após o início do filme, enquanto os camponeses estão ainda ocupados na preparação da representação da Páscoa, este conto é quase interrompido, ou intercalado, pela chegada de um carro. A sequência mostra um desfile de época pela rua com homens vestidos de soldados, mas o ponto de vista da câmara está dentro do carro, do qual se vê a parte anterior com o vidro e a palavra “Chevrolet”. Este carro, talvez de passagem, traz um grupo de jovens modernos com penteados modernos, roupa moderna e ouvem música moderna na rádio: eles, de facto, ficam estupefactos com o acontecimento pelo qual estão a passar, descrevendo o que veem com termos tão modernos como “ena pá, tão giro!”, ou, pelo contrário, “a vida de Cristo, que frete!”. Esta sequência acaba por revelar o segredo por detrás desta representação, ou seja, de que está a ser filmada por uma equipa de cinema, a qual também possui os seus termos modernos (claquete, por exemplo) e, naturalmente, um equipamento de filmagens também moderno. Vê-se António Reis, assistente de realização, o próprio Manoel de Oliveira e vários outros elementos da equipa.

Portanto, se é certo que o espectador tinha acabado de descobrir o que era este “Ato da Primavera” naquela comunidade, o realizador quis realçar que se tratava de uma ficção e que a realidade, naquela altura, era feita tam-

bém por jovens que pouco percebiam daquilo ou que daquilo só viam o lado folclórico: tudo enquadrado dentro de uma terceira realidade, a fílmica, que não quer permanecer escondida. Trata-se de uma sequência bastante complexa por causa dos paralelos que cria entre a realidade ficcionada da representação e a realidade, também ficcionada, dos jovens no carro. Porém, analisando-a do ponto de vista desta investigação, o choque que o realizador quer criar é alcançado principalmente através do visual dos jovens, completamente absorvidos pela moda da época, que acompanha a sua particular maneira de falar. A modernidade deste carro e das pessoas que nele andam só existe porque está a ser comparada com uma representação medieval, a qual tenta recriar um ambiente completamente fora do tempo para obter a concentração do seu público. Sem esta comparação presente, quer o carro, quer os jovens passageiros, seriam apenas um normalíssimo carro e uns normalíssimos jovens dos anos 60.

Portanto, a fim de recriar a ideia de comunidade fechada, é importante, nas etnoficções em geral e nesta em particular, chegar alguém do mundo exterior, preferivelmente através de um meio de transporte ultrarrápido, como um carro. Em *Ala Arriba!*, a cigana era o elemento que perturbava a quietude da comunidade da Póvoa de Varzim. Na sequência analisada de *Acto da Primavera* são os jovens que ocupam este papel e, finalmente, em *Ana*, Octávio é uma personagem semelhante. Se é ele que leva para fora o conhecimento e a sabedoria que aprendeu em Trás-os-Montes, o ato de ser apresentado com um casaco de cabedal moderno com um corte que pressagia uma fabricação em série, sendo um ponto que provoca algumas reflexões importantes.

Já em *Trás-os-Montes*, se a diferença cromática entre crianças e adultos foi marcada com alguma insistência, por outro, não pode deixar de se constatar como se tratavam sempre dos mesmos tecidos, lã, algodão e linho: tecidos estes que, de alguma maneira, podiam lembrar a manufatura artesanal e que davam uma certa homogeneidade a toda a comunidade transmontana. Portanto, no primeiro filme da trilogia foi marcada uma diferença entre

crianças e adultos, em *Ana* nota-se desde logo uma diferença entre quem faz parte da comunidade e quem não faz.

Filho de Ana e pai do menino Alexandre, pode dizer-se que a figura de Octávio se situa exatamente no meio entre as duas gerações. A sequência do arco-íris, assim como também a longa sequência de diálogo sobre os meios de transporte antigos, revelam este homem como uma pessoa culta que tentará passar os seus conhecimentos para o filho Alexandre. Luís de Pina¹⁴ comentou:

por vezes parece estarmos diante de um filme mudo, do tempo dos grandes nórdicos ou dos grandes russos, tão intensa é a necessidade de contemplação criada pelos autores nas suas imagens. O diálogo, o comentário, repito, são formas de acompanhamento verbal que apenas vão introduzir o pleno significado da sequência visual que a respeitam” (em AAVV, 1997: 199).

É por isso que, já que o filme inteiro tem pouquíssimos diálogos, o espectador poderá ficar surpreendido ao chegar à sequência falada de Octávio.

Durante a sequência da conversa sobre meios de transporte antigos o homem encontra-se sentado a uma mesa, acompanhado por dois colegas e por Alexandre, numa panorâmica puramente informativa. Octávio está no meio dos outros dois e, ao fundo à direita, atrás do colega, vê-se uma velhinha sentada a fazer croché, ou espiguilha, em silêncio. Formalmente, nota-se como existe alguma insistência em esta figura permanecer sempre dentro do quadro, apesar de estar evidentemente fora da conversa. A análise linear e visual deste plano é bastante esclarecedora e retoma elementos já encontrados em *Trás-os-Montes*. Começando pela esquerda, vê-se Alexandre com uma camisola as riscas. A seguir está o seu pai, Octávio, que, como de costume, usa uns óculos e fala, ora virando-se para o filho, ora olhando para os dois colegas posicionados à sua direita.

14. Luís de Pina, “*Ana*, um novo filme português”, em *O Dia*, 13 de Maio 1985.



Figura 46 - (1982) *Ana*, Octavio fala dos meios de transportes antigos, António Reis/Margarida Cordeiro

No meio da conversa, neste plano quase imóvel, entra uma menina vestida de amarelo que atravessa todo o cenário, passa atrás dos intervenientes e traz um copo de água à idosa. Não fica a ouvir a conversa, parece ter pressa e sai assim como entrou, por trás do grupo. Um plano que conta mais do que diz: enquanto Octávio e os colegas estão a fazer uma análise antropológica, histórica, ou ambas, dos transportes aquáticos dos povos da Mesopotâmia, o que sobressai, em primeiro lugar, são as riscas da camisola de Alexandre e, a seguir, a cor amarela do vestido da menina que entra e sai. Ambos os miúdos vestem cores fortes que, como já foi visto em *Trás-os-Montes*, remetem para a infância e a sua configuração visual é feita pelos realizadores de uma forma que os junta do ponto de vista da idade: estão os dois a aprender a viver no mundo dos adultos. Mas, se Alexandre fica sentado a ouvir a teoria sobre meios de transporte na Mesopotâmia e, portanto, está prestes a aprender a viver o mundo de uma forma masculinizada, a menina Ana está a aprender a viver o mundo ao feminino e, na prática, traz um copo de água a outra mulher, faz um trabalho mais adequado a uma mulher. São duas crianças que, se por um lado, não deixam de representar a mesma faixa etária, por outro, naquela comunidade transmontana e sobretudo naquela sociedade matriarcal, são iniciados em duas funções diferentes. Enquanto o menino está encaminhado para a teoria pelo percurso do pai, a menina parece não ter tempo para ficar sentada, devendo aprender a ser uma mulher da casa.



Figura 47 - (1982) *Ana*, A entrada da menina vestida de amarelo, António Reis/Margarida Cordeiro

De facto, a importância prática da figura feminina parece ser um dos temas principais deste segundo filme e, juntamente com a marcante diferença entre homens e mulheres, terá o seu ponto alto na figura da mãe Ana. Refletindo sobre a importância do binómio masculino/feminino, é de notar que, no primeiro filme da trilogia, o que acontece é exatamente o contrário, pois, enquanto a menina de laço fica sentada a escrever no quarto, os dois rapazes saem para ir correr pelas colinas. E pode dizer-se que, se o primeiro filme se concentra todo na liberdade, física e mental, dos meninos protagonistas do filme que, não só conseguem correr em total liberdade, como também são capazes de correr para a frente e para trás no tempo, em *Ana*, tendo já sido traçada esta “emancipação” toda masculina, os realizadores concentram-se na figura feminina, inspirada numa tradição matriarcal, típica das comunidades fechadas. Além disso, esta diversidade conceitual e visual que os realizadores dão aos protagonistas de sexo masculino e feminino faz lembrar, sem dúvida, o conceito de mulher trazido pela tradição do *western* de John Ford.

No filme *A Desaparecida* (*The Searchers*), por exemplo, as mulheres de Ford nunca saem de casa, ou só saem por causa de um ataque vindo do exterior. Portanto, a casa é o único sítio que conhecem e onde são vistas. Dentro de casa elas concentram o mundo inteiro, pois é aí que criam filhos, que preparam refeições, que cosem peças de roupa e criam abrigo para toda a

família. Trata-se de uma comunidade, esta americana, que tem o seu foco no homem, porque é ele que mata os “maus”, os índios, é ele que trabalha para sustentar todos e, por ser o chefe da família, será sempre amado e respeitado. Porém, o homem precisa de saber que tem alguém à sua espera em casa, ou melhor, ele precisa de saber que tem uma casa à sua espera e, sem dúvida, todas as ações que ele realiza são feitas a pensar no bem-estar da família.

Portanto, se o foco narrativo do *western* é o homem, o *cowboy*, por outro lado, este não pode existir sem ter uma mulher que cuide dele e que faça sobressair, de alguma maneira, o seu lado sentimental, até se conseguir registar algum elemento em comum nestes dois tipos de comunidade. Fazer uma comparação entre as mulheres de um filme de John Ford e a sociedade matriarcal deste filme de Reis e Cordeiro poderá parecer um pouco exagerada, mas não o é de todo ao pensar na figura da mulher dentro da sua casa, porque, de facto, o elemento da casa, nos dois filmes (*A Desaparecida* e *Ana*), transporta para um universo paralelo ao mundo que está lá fora. Nos dois filmes, as mulheres dentro de casa repetem sempre os mesmos gestos: cozinham, limpam, arrumam, como se o tempo, dentro do lugar, tivesse parado, enquanto lá fora as coisas se desenvolvem e mudam.

Voltando ao plano em análise, tendo em conta Octávio, rodeado de pessoas que o estão a escutar, a única pessoa que está dentro do plano mas fora desta conversa é a velha mulher que faz espiguiha. Enquanto que, à esquerda está Alexandre, o mais novo do grupo, facilmente reconhecível com a sua camisola às riscas, à direita está a velha, literalmente revestida do material que está a tricotar: podem designar-se as peças já tricotadas como um revestimento, porque aquela velha senhora não está atenta à discussão teórica, pois está a pôr em prática a tradição daquela comunidade de maneira a que esta não desapareça, como provavelmente aconteceu aos barcos dos povos da Mesopotâmia. Além disso, é uma mulher e, como tal, está mais virada para a prática do que para a teoria, sente-se mais adequada a trabalhar do que somente a escutar.

É fascinante, de facto, pensar no trabalho manual daquela velhinha como um revestimento que, de certa forma, circunda o seu corpo e parece ainda mais cativante pensando na insistência da sua presença dentro do plano. De acordo com Laura Mulvey (1978), a cultura patriarcal funda-se no domínio da linguagem por parte do homem que impõe à mulher uma imagem silenciosa e portadora de significado. Segundo De Ruggieri (em Calefato, 1999: 105), é como se aquela mulher fosse criadora do seu próprio significado.



Figura 48 - (1982) *Ana*, A velhinha revestida do seu próprio trabalho manual, António Reis/Margarida Cordeiro

Mais uma vez, este é um tipo de vestuário que, a nível fílmico, conta uma história paralela, como se, enquanto Octávio teve o dom da palavra, as idosas de Trás-os-Montes tiveram o dom da técnica, da escrita. “A escritura é um procedimento de modelagem espécie-específica dos seres humanos, com que se pode organizar espacialmente e temporalmente o vivido, com que se podem construir novos mundos possíveis, novos percursos de significados.”¹⁵ (De Ruggieri, em Calefato, 1999: 103). Ao longo do filme, Octávio é apresentado como um homem que cresceu em Trás-os-Montes, mas que já não vive naquela região, perto da casa da mãe.

Na sequência do passeio ou do sonho, Octávio leva consigo um chapéu para se proteger do sol: leva-o na mão, não posto. A sequência começa com o homem dentro de uma igreja antiga e prossegue com ele a caminhar pelas

15. La scrittura é una procedura di modellazione specie-specifica degli esseri umani, con cui si può organizzare spazialmente e temporalmente il vissuto, con cui si possono costruire nuovi mondi possibili, nuovi percorsi di senso.

colinas, onde tenta assentar o chapéu na cabeça, mas, por causa do vento (o som do vento é muito forte), não consegue, tendo sempre que o segurar com uma mão. Só ao pé da lagoa, finalmente, é que aparece a passear à beira da água com o chapéu posto, numa panorâmica alta que, da figura de Octávio, apanha praticamente só o chapéu.

Já foi visto, em *Maria do Mar*, como o gorro de Arrais foi fundamental para sublinhar a identidade da personagem no momento da sua morte e usado como elemento de reconhecimento, ao voltar do mar. Desta vez, pode dizer-se que o uso do chapéu de Octávio tem uma função diferente, senão completamente oposta. Tal como aconteceu com o casaco de cabedal, sente-se o mesmo estranhamento em relação a uma peça de vestuário que não pertence àquele mundo e que Octávio traz de uma outra realidade. Notando como o próprio precisava de se vestir e despir em função do frio, agora, o mesmo acontece com este acessório que parece ser útil, mas, na prática, mostra-se inadequado. Octávio não vive aquela realidade em total liberdade, pois precisa sempre de estar acompanhado por algum acessório que, de alguma maneira, lhe lembre o resto do mundo que ele conhece. O casaco de cabedal, o chapéu e, na última sequência, o carro, são elementos que, não só acompanham os movimentos de Octávio, do interior para o exterior, do campo até uma lagoa, da cidade até ao campo, como também são necessários para lhe conferir um aspeto que pode ser definido como “moderno” e não fora do tempo, como o resto das personagens que aparecem.



Figura 49 - (1982) *Ana*, Octavio e o chapéu, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 50 - (1982) *Ana*, Octavio no carro, Antônio Reis/Margarida Cordeiro

3b. Mãe Ana e a *performance* do traje

Se Leitão de Barros sublinhava a força da comunidade de pescadores com cenas de dança, amplas panorâmicas e sequências que eram verdadeiros retratos dos costumes das gentes e locais filmados, Reis e Cordeiro fazem exatamente o oposto, concentrando a comunidade transmontana em poucas personagens individuais.

No caso de *Ana*, é fácil perceber como os autores concebem um resumo da comunidade transmontana que pertence às memórias pessoais da personagem. Várias sequências evidenciam esta peculiaridade. Será Ana, a mãe, que dará vida à ideia dos realizadores no que respeita à comunidade no seu todo. Embora não se encontre com facilidade um enredo narrativo linear, consegue concluir-se, em linhas gerais, que Ana é o nome de uma velha senhora, entre outras homônimas, que descobre que está para morrer e que lentamente se deixa ir ao encontro do seu destino.

Ao longo do filme, a personagem é apresentada no seu dia a dia, enquanto cuida da sua casa e dos seus netos, entre os quais Alexandre e uma outra Ana. Ana oferece joias, vendidas por um homem na rua, a uma menina, sua neta, cuida de Alexandre quando este fica doente e serve refeições a todos os meninos reunidos à mesa. E não pode evitar-se a conclusão de que as sequências que são mostradas, são, muito provavelmente, encenações de uma realidade que já existiu e que está a ser recordada por alguém que a viveu

na primeira pessoa. De acordo com Handler e o seu conceito de objetificação (1988), os dois realizadores acabaram por selecionar traços de vida social e pessoal e transformaram os mesmos em amostras, como se sentissem alguma responsabilidade por essa memória pessoal.

Podem também ligar-se estas sequências intimistas da vida familiar ao conceito mais geral que habita todo o filme, ou seja, de como as recordações de um lugar são também recordações de pessoas, ou, de como as pessoas desaparecem, por um lado, mas também, ciclicamente reaparecem sob outra forma.

Há proliferação de símbolos em *Ana*, símbolos que são também signos, um código: a história, a mitologia com o discurso sabedor do professor. Flashbacks de 5000 anos! E Reis e Cordeiro têm a coragem de recuar no tempo e no espaço, dizendo-nos: são as mesmas, são as mesmas gentes; os mesmos movimentos da humanidade que, finalmente, têm lugar nesta casa, é o próprio ciclo da vida: as montanhas, a água, o rio, e a relação do homem com a natureza, com o animal. (Joris Ivens¹⁶, em AAVV, 1997: 223).

Se facilmente se concebe a personagem de Ana como uma mulher cheia de força que representa a tradição na sua família, também consegue avistar-se alguma fragilidade no orgulho em decidir esconder aos seus familiares a verdade da sua situação. Por isso, o passeio que a levará até às margens de um lago não pode ser só um caminho de reflexão acerca da sua própria situação pessoal, embora tenha acabado de descobrir que está a ter uma hemorragia que, com muita probabilidade, a matará. O longo passeio da mãe Ana faz com que o espectador se concentre totalmente no seu corpo e no revestimento que este traz. Ana sublinha o ritual do carácter – chegando à paisagem interior pelo interior da paisagem (Matos-Cruz¹⁷ em AAVV, 1997: 204). Toda a comunidade transmontana é captada naquele traje e nos passos daquela velha senhora. Este é um exemplo manifesto de corpo revestido.

16. Joris Ivens, "Tempo Interior", em *Diário de Notícias*, 30 Junho 1983.

17. José de Matos-Cruz, "Ser Ana", em *O Jornal*, 6 Julho 1984.

Patrizia Calefato afirma que a *performance* da vestimenta existe quando o corpo revestido descreve à sua volta espaços de ação diferentes, pontualizando que o termo “performance” veicula em si alguma implicação corpórea de quem está a atuar, ao contrário da “representação”, onde o sujeito vem depois do objeto, ou seja, do gesto representado. “A *performance* tem lugar através da articulação do corpo sobre diferentes níveis dentro dos quais ele é, ao mesmo tempo, material, significante e significado. Cada *performance* implica a presença de um público a quem está dirigida e que resulta parte integrante da mesma.”¹⁸ (Calefato, 2007: 13). A partir deste conceito de *performance*, Calefato chega à sua definição de “performance da vestimenta”, afirmando que “através dos signos vestimentas e das praticas ligadas, os seres humanos não se limitam a segmentar a própria realidade social, mas concebem-se e definem-se continuamente como parte desta realidade¹⁹”. (Calefato, 1999: 14). A linguista fala de uma afirmação de identidade pessoal, social, cultural e de género, encontrando uma ligação muito forte entre esta prática do vestuário e a construção identitária do indivíduo.



Figura 51 - (1982) *Ana, Ana*, o traje e a paisagem, António Reis/Margarida Cordeiro

Neste caso, o traje que Ana veste ao sair de casa não é casual, porque é uma ulterior afirmação da sua própria identidade. Porém, poder-se-ia contestar

18. La performance ha luogo attraverso un'articolazione del corpo su diversi livelli entro i qual esso é allo stesso tempo materiale, significante e significato. Ogni performance implica inoltre la presenza di un pubblico cui essa é simultaneamente rivolta, e che risulta parte integrante della stessa.

19. Attraverso i segni vestimentari e le pratiche a essi connesse gli esseri umani non si limitano a segmentare la propria realtà sociale, ma concepiscono e definiscono se stessi continuamente come parte di questa realtà.

este reconhecimento da prática da vestimenta ao não encontrar um público, como se Ana tivesse feito aquele gesto só por fazer. Mas, sabe-se que não é assim no momento em que esta assume a decisão de vestir um traje festivo, como se se tratasse de uma espécie de um desfile, ou, por outras palavras, de uma *performance*, onde Ana e o seu traje são os protagonistas absolutos, enquanto a natureza, o próprio território de Trás-os-Montes, feito de árvores, céu, água e vento, encarna sem dúvida alguma uma forma de público, que assiste à última *performance* daquela mulher. Apesar de poderem parecer coisas de importância secundária, a missão do vestuário não é só a de manter um corpo quente, porque, ao vestir-se, o indivíduo muda o seu aspeto perante o olhar do mundo.

Para Leitão de Barros, o traje popular, em concordância com Bogatyrëv, é acima de tudo um elemento regional e estético, já que o seu cinema vive muito de um certo folclore narrativo. Em *Reis e Cordeiro* sobressai uma substituição do folclore pelo sonho e pela memória. Neste segundo filme da trilogia, de facto, o folclore está presente sob a forma de entretenimento na sequência do concerto improvisado no jardim e na sequência de uma companhia circense em traje popular. Mas, o autêntico traje popular transmontano parece não precisar de folclore, pois alimenta-se das recordações pessoais, transformando as longas panorâmicas (folclóricas) da comunidade de pescadores da trilogia precedente em sequências poéticas em que todos os costumes, todos os modos de fazer e linhas de pensamento da comunidade se condensam numa só personagem.

Na sequência do passeio, o traje de Ana, mais do que um simples vestido, é um revestimento que diz muito sobre ela e sobre a comunidade a que pertence. Compreende-se o motivo pelo qual, nesta sequência, Ana veste um traje típico só em função da carga simbólica que os realizadores querem dar à personagem e aos lugares. Se, por um lado, Ana sabe que a sua vida está a chegar ao fim, por outro, não pode não refletir sobre o facto de que a sua vida está completamente imersa naquela região, naquelas tradições e costumes.



Figura 52 - (1982) *Ana, Ana, o traje e a paisagem 2*, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 53 (1982) *Ana, Ana, o traje e a paisagem 3*, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 54 - (1982) *Ana, Ana à margem da lagoa*, António Reis/Margarida Cordeiro

Não é um simples casaco que Ana está a vestir, mas sim um revestimento que quer lembrar o seu papel naquela comunidade específica: o papel de mãe, como também é mãe a terra que ela atravessa até chegar a uma lagoa que possui a água como símbolo de renascença e a forma circular como símbolo de início e fim no mesmo lugar. Ao vestir esta capa tradicional, Ana torna-se portadora de um revestimento que também possui elementos de magia e, de acordo com Bogatyrev (1986), torna-se um traje ritual no qual, de facto, a função mágica se situa em primeiro lugar. Segundo a *Law of contact* de Frazer (1915), que já foi citada no segundo capítulo, quando uma peça de roupa adere a um corpo nu é aí que a própria peça adquire a função mágica de proteger o corpo contra qualquer bruxaria.

Na aplicação desta teoria à personagem de Ana pode constatar-se que não existe bruxaria nenhuma contra qual a mulher tenha de se proteger, porém, o que existe é uma doença que ela acabou de descobrir e que a levará à morte. O facto de Ana encontrar uma forma de protecção nesta capa tradicional não deixa de lembrar, no entendimento de Bogatyrev, como o traje popular é sempre a representação da estabilidade ou, em geral, das coisas que não mudam e que, de alguma maneira, dão conforto.

Para este efeito, relembra-se uma citação do antropólogo russo, que, ao examinar as diferenças entre vestuário sujeito à moda e traje popular, afirmou que “o traje tem tendência em não mudar: os netos têm que vestir o mesmo traje que os avós²⁰” (Bogatyrev, 1986: 93). O facto de haver mais do que uma Ana, mãe/filha/neta, vai exactamente na mesma direcção de continuidade e estabilidade que se encontra no traje popular.

Esta tensão entre a força do feminino (...) e a sua própria fraqueza central – o sangue (...), esta tensão paradoxal, dizíamos, não tem solução em Ana senão na própria multiplicação de Anas, de geração em geração, ciclicamente, embora, e pelo contrário, uma solução alternativa se apon-

20. Il costume tende invece a non cambiare: i nipoti devono portare lo stesso costume dei nonni.

te na transmissão do poder ao masculino. (José Gabriel Pereira Bastos²¹ em AAVV, 1997: 218).

Por isso, no momento em que se vê Ana, com a capa, a olhar para as colinas transmontanas, pode já reparar-se numa forma de orgulho que a protege, apesar de estar perto da morte: a sua vida vai talvez acabar em breve, mas as tradições que ela tentou disseminar com muito cuidado ao resto da família, sobretudo às novas gerações, irão permanecer, tal e qual a paisagem imutável por onde está a passar.

Se ela faz parte daquela paisagem e a paisagem faz parte dela, a prova visível está na sequência do sangue, onde Ana é filmada de trás e o que se vê ao descobrir que está a perder muito sangue não é a sua expressão facial, mas sim a invariabilidade do seu traje, por um lado, e da paisagem, por outro. É-se espectador de um facto que não irá mudar as coisas relevantes: as tradições do homem e as tradições do lugar. Na lenta sequência da doença de Ana tudo acontece muito devagar, o silêncio é carregado, e cada movimento leva inevitavelmente à morte: Alexandre vestido de preto, Ana vestida de verde e vermelho, as cores da bandeira portuguesa, e enfim, Octávio, com o seu grande e elegante casaco vestido por cima dos ombros como um manto. Perante este clima lúgubre, resta esperar a morte, e ela chegará pontual, em solidão, enquanto Octávio está ao pé da lagoa. Alexandre não se encontra em casa e é tarefa da menina Ana anunciar o acontecimento.



Figura 55 - (1982) *Ana*, O traje da Ana e o sangue, António Reis/Margarida Cordeiro

21. José Gabriel Pereira Bastos, “*Ana*: as águas, o leite e o sangue”, em *JL*, 14 Maio 1985.

4. *Rosa de Areia*

Rosa de Areia não pode ser definida como uma etnoficção, mas faz parte de um percurso ligado a este género, quer de um ponto de vista geral por causa dos lugares escolhidos para filmar, quer de um ponto de vista mais particularizado por causa de certo vestuário que nele aparece. De facto, trata-se de uma obra que propositadamente anda desencontrada com qualquer linha narrativa particular, filmando, de certa forma, a humanidade a olhar para si própria. Ainda assim, pode revelar-se interessante procurar os elementos que completam esta segunda trilogia como se fosse um *corpus* que começou por mostrar a comunidade portuguesa em *Trás-os-Montes e Ana* e acabou por utilizar aqueles mesmos lugares e aqueles corpos como representação de humanidade em *Rosa de Areia*.

Por isso, não pode deixar de notar-se como o percurso de abstração que os realizadores implementam tem certamente a ver com os outros dois filmes, pois, se por um lado, as colinas e as montanhas são levadas até ao extremo da conceptualização visual, através de grandes e peculiares panorâmicas acompanhadas sempre pelo insistente som do vento, por outro, a completar o quadro não narrativo, são aí “instalados” seres humanos, ou pouco humanos, com revestimentos que reassumem o que António Reis definiu como “estética dos materiais”.

Ali de facto joga-se com os materiais mais duros e puros, desde a rocha granítica e basáltica, à areia (sempre a areia), às palavras (como pedras), às cores, aos tecidos, aos ladrilhos, aos azulejos, à água, às palhas, ao vinho (do Porto!), ao mar das searas, ao oceano da terra, praticamente todas as texturas físicas que ali comparecem. (Cautela²², em AAVV, 1997: 235).

Portanto, ao marcar uma metodologia que permita fazer uma breve análise deste último filme, não pode prosseguir-se através da escolha e análise de personagens principais como aconteceu para os outros dois filmes de

22. Afonso Cautela, “Flor do deserto nasce no asfalto de Lisboa”, em *Diário de Lisboa*, Out. 1989.

Reis e Cordeiro. Talvez o mais sensato será extrair apenas algumas sequências de entre as outras. Não querendo fazer uma análise demasiado detalhada, tentar-se-á pôr em primeiro plano as sequências onde o vestuário usado como revestimento tenha alguma ligação com os conceitos até aqui pesquisados.

De facto, restringindo desta forma os objetos da nossa análise, torna-se ainda mais marcante a escolha estilística dos realizadores em abrir os limites traçados nas outras duas obras da comunidade transmontana até à humanidade em geral ou, entre as outras hipóteses, até à nação de Portugal em particular.

4a. Os fantasmas e os cromáticos

Se a abstração visual e a forma não-narrativa fazem com que o filme seja uma contínua descoberta de significados, ainda assim, a partir do vestuário, conseguem dividir-se as pessoas que aparecem nas sequências em dois grupos: os indivíduos fantasmas e os indivíduos cromáticos.

Logo na abertura do filme, as crianças vestidas de branco que passam à frente de uma lareira e vão deitar-se numa cama com outras duas já dão alguma ideia que aquela veste não é só uma camisa de noite, mas uma peça que tem a ver também com o estado de espírito daqueles corpos. Poucos minutos mais tarde, a câmara abre para uma sala cheia de corpos a dormir no chão e um homem vestido com um fato elegante que olha para eles. Já foi dito que *Rosa de Areia* é “a coerência do incoerente” (Tamen²³, em AAVV, 1997: 90) e esta sequência inicial, por outras palavras, não escritas mas filmadas, é a sua representação formal.

À primeira vista é um filme completamente incoerente, visto que não há uma história, as sequências são soltas e, aparentemente não têm nada a ver com o que se passou antes e com o que se vai passar depois. No fundo, não se passa nada. E no entanto, o elemento de ligação daquilo tudo

23. Entrevista a Pedro Tamen conduzida por Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, Lisboa, 17 Set. 1997.

é o mistério do mundo. E isso vem já do *Trás-os-Montes*... É o milagre de cada coisa ser. É ao mesmo tempo o mistério das pessoas e o amor pelas pessoas. (Tamen, em AAVV, 1997: 90).



Figura 56 - (1989) *Rosa de areia*, António Reis/Margarida Cordeiro

Para visualizar o “mistério das pessoas” foi usada a cor branca em peças de roupa que são parecidas com camisas de noite, que aparecem várias vezes ao longo do filme a partir desta primeira sequência. A rapariga cega que vagueia pelos campos também veste uma camisa de noite branca e, ao juntar-se pela primeira vez ao grupo de “pessoas cromáticas”, parece estar a observar a lenta procissão quase funerária que vê indivíduos vestidos de preto e indivíduos vestidos de branco a seguir a bandeira de Portugal.

Ao longo do filme, as duas meninas de camisa de noite branca, apesar de não regressarem pessoalmente, são lembradas ao aparecer de um grupo de cerca de catorze crianças numa espécie de dança acompanhada pela voz-off de um poema em língua francesa, até que um detalhe do rosto de uma das duas meninas da sequência inicial é filmado a olhar fixamente para a câmara. Se não são habitados por seres humanos, estes corpos são a representação de um estado de espírito, de um grupo de seres que, sem o revestimento certo, não poderiam ter transmitido o que transmitem através dos seus movimentos, olhares e simples características.

É na aceitação de si que o homem se torna presente a si próprio, assume uma atitude perante os outros, observa-os e sabe que está também a

ser observado por eles. Mas, ao mesmo tempo, enquanto ele aceita o seu corpo (o seu temperamento, etc...) como parte integrante da situação que suporta a sua existência, ele faz-se membro de um determinado grupo. Nunca se aceita individualmente, mas sim como representante de iguais. Na aceitação, no projeto que faz de si, implica a imagem tradicional do grupo onde decidiu pertencer²⁴. (Buytendijk em Baldini, 2005: 80).

É uma sequência que, provavelmente, tem as suas raízes num sonho, mas que, certamente, está a falar de um grupo de seres que procuram alguma realidade através dos sonhos. A camisa de noite é uma peça que marca a passagem entre a realidade e o sonho, entre a memória e a existência real, entre a aceitação de si através da aceitação do outro. Em relação aos dois grupos de pessoas, os fantasmas e os cromáticos, nota-se logo uma diversidade de atitude, pois, se os primeiros vagueiam e parecem estar à procura de algo, os segundos, sempre raparigas, estão, em quase todas as sequências, sentadas, viradas para a câmara, a falar entre elas. Tentar-se-á fazer uma breve descrição das sequências onde as raparigas cromáticas aparecem.



Figura 57 - (1989) *Rosa de areia*, Sequencia em reverse, António Reis/Margarida Cordeiro

24. É nell'accettazione di sé che l'uomo si rende presente a se stesso, assume un atteggiamento nei confronti degli altri, li osserva e si sa da quelli osservato. Ma nello stesso tempo che egli accetta il suo corpo (il suo temperamento ecc...) come parte integrante della situazione che regge la sua esistenza, egli si fa membro di un gruppo determinato. Mai egli si accetta solo, bensì come rappresentante di uguali. Nell'accettazione, nel progetto che fa di se stesso, egli implica l'immagine tradizionale del gruppo al quale ha deciso di appartenere.

Ao ver as sequências, o que se nota em primeiro lugar é uma imobilização por parte das falantes, que conversam entre si sem mexer um músculo, sendo o vento o único elemento que movimenta a roupa. Na terceira destas sequências de grupo, por exemplo, elas começam a sua conversa de costas, completamente absorvidas pela paisagem, e apresentam-se como manchas cromáticas brilhantes graças ao efeito que a seda produz juntamente com a fotografia do filme. Pelo contrário, numa outra sequência, caracterizada pela utilização em pós-produção de um “reverse”, uma mulher vestida de branco despe um manto preto de uma mulher de cor-de-rosa, o qual, ao tocar no chão, parece absorver toda a paisagem e a terra onde foi pousado. Como se se tratasse de uma passagem de poder entre a paisagem e as peças, entre os revestimentos dos corpos e as cores vivas da natureza, ou seja, novamente uma estética dos materiais.

Para acabar esta rápida análise, na sequência seguinte, a mulher de cor-de-rosa afirma estar a sofrer porque um dia vai morrer, enquanto que a de branco afirma estar “ainda viva, mas sou já uma morta”, ou seja, está a declarar o seu estado de espírito, de fantasma. Por isso e por outras razões semeadas ao longo dos diálogos do filme, pode afirmar-se que os indivíduos de *Rosa de Areia* que vagueiam por Trás-os-Montes não são humanos, não pertencem ao mundo dos vivos, porque, de certa forma, pertencem ao mundo das ideias.

De acordo com Plessner (2007), não se poderia compreender a existência do ator se não a partir do humano em geral. Faz parte da natureza do homem fornecer a si próprio uma figura, uma forma. Este pensador alemão afirma que, assim como o ator aceita um papel, o homem tem de aceitar, através do seu próprio corpo, o papel do grupo ao qual pertence. Esta aceitação implica um estilo de vida, uma maneira de falar, de andar, de gerir, etc... Mas, a reflexão acerca da antropologia do ator de Plessner ganha vida em relação ao vestuário quando Buytendijk acrescenta que a roupa está implícita nesta aceitação: “Se, de facto, se quer considerar um trato essencial do ser humano e escolhe-se por isso a testa convexa, o olhar de frente, tem de se acrescentar este outro traço: a roupa. É com a roupa que o ser huma-

no se torna tal: dignidade, olhar, humanidade, a si próprio.”²⁵ (em Baldini, 2005: 80). Voltando a Plessner, se se encontra alguma afinidade de conteúdo e objetivos entre a pesquisa antropológica e a prática representacional, encontra-se também uma confirmação no plano etimológico. Quando o ator está a encenar um personagem, também está a reproduzir a função de incorporação que, por um lado, ganha corpo através do conteúdo e, por outro, personifica o papel na ação cénica.

Mas, regressando a *Rosa de Areia*, e examinando um pouco a diferença de texturas usadas para os dois grupos: enquanto os fantasmas vestem linho ou algodão, materiais que conferem alguma opacidade às peças através dos jogos de luz e sombra, nas sequências das cromáticas acontece o contrário, pois, são usados tecidos brilhantes, como a seda natural. A nível cinematográfico está-se perante uma verdadeira composição ficcional que, segundo os testemunhos, Margarida Cordeiro preparou com muito cuidado, mas, ao mesmo tempo, uma simulação bastante particular, ao considerar que cada tecido usado era baseado na tradição real daquela zona. “Alguém me disse que não usavam blusas de seda, mas se calhar até usavam, pois Bragança foi um dos grandes centros de fabricação de seda, de criação de bichos-da-seda. Não era por acaso: quando aparecia o linho ou tecidos bons, não era por acaso. Aliás, tudo era baseado na tradição.” (Mazeda²⁶ em AAVV, 1997: 83).

Não se procura uma linha narrativa neste filme, tendo em conta a conceção original dos autores que, através deste processo de abstração, tentaram afastar-se o mais possível do cinema como “simplificação do real”. Porém, não pode deixar de notar-se como a “estética dos materiais” de que António Reis falava tem a ver com algum processo linguístico em que se tenta traduzir fragmentos de poesia do quotidiano em imagens em movimento. Por isso, se existe alguma linha narrativa, poderá ter a ver também com os tecidos utilizados para construir os revestimentos dos indivíduos, ou seres, filma-

25. Infatti se si vuole considerare un tratto essenziale dell'essere umano e si sceglie per ciò la stazione eretta o il crânio bombato o lo sguardo frontale, bisogna aggiungervi quest'altro tratto: il vestito. È col vestito che l'essere umano diventa tale. Chi perde l'abito perde tutto: dignità, sguardo, umanità, se stesso.

26. Entrevista a Maria Olinda e José Mazeda conduzida por Ana Soares e Maria da Graça Lobo, Lisboa, 30 Set. 1997.

dos. De facto, este poderia ser um elemento que une os três filmes como um único *corpus*, porque, de acordo com o que foi denominado inicialmente de “a tradição”, conseguem juntar-se os lugares e os homens, protagonistas absolutos desta trilogia, como também das etnoficções em geral.

Assim, volta-se ao início deste parágrafo, onde foram designados dois grupos distintos de indivíduos filmados de acordo com os revestimentos que trazem, porque talvez seja a partir daí que os espectadores sentem algum desconforto em relação aos quadros que são propostos.

Nesse espaço virtualmente desaparecido, os fantasmas de personagens ocupam hieraticamente o campo, percorrem-no ainda como disciplinados exércitos em debandada. O próprio guarda-roupa, algo espectral, sublinha a ausência expressiva dos atores, dentro da casa ou pela natureza fora. Mais carnavais parecem os elementos (vento, terra, água, luz) nas suas danças do que as figuras nas suas mágoas, fechados numa composição solar e petrificada como o título anuncia. (Guimarães²⁷ em AAVV, 1997: 233).

O desconforto, ou o sentido de tristeza, poderá ter a ver com a composição feita de corpos, revestimentos e ambientação porque, apesar de não se tratar de uma etnoficção, as escolhas estilísticas de *Rosa de Areia* tiveram um percurso que tem o seu começo nos outros dois filmes. A infância de *Trás-os-Montes* é aqui representada por algumas meninas vestidas de branco, o olhar delas é perdido, não correm pelas colinas porque estão como que aprisionadas dentro de uma enorme casa. As tradições tanto declamadas em *Ana* decorrem dentro deste último filme quase imperceptíveis, de tão abstratas que se tornaram. *Rosa de Areia* é, por isso, a ficcionalização extrema de uma etnoficção e, apenas analisando os corpos que nela aparecem, pode fechar-se este ciclo denominado *Trilogia de Trás-os-Montes*.

27. Regina Guimarães, “Assistir ao fim do mundo, em *A Grande Ilusão*, n.13/14, Out.91/Mai.92.

4b. As cores de Portugal

Na última parte do filme, a rapariga que tinha aparecido vestida de seda cor-de-rosa, ora com um manto preto, ora com umas luvas de seda amarelas, muda de roupa e, ao encenar um adeus a um velho senhor que ela própria apresenta como seu pai, “que já morreu há alguns anos”, aparece vestida com um casaco verde e uma saia vermelha, as cores da bandeira portuguesa. Não pode deixar de mencionar-se como estas cores já tinham aparecido sob a forma de vestuário também em *Ana*, durante as intermináveis sequências da morte da protagonista. Quem as vestia era a pequena Ana, neta homónima da protagonista. Agora, reaparecem aqui da mesma forma, vestidas por uma rapariga que caminha em direção a uma espécie de túnel escuro. E as cores da bandeira portuguesa voltarão a aparecer sob a forma de vestuário também numa outra sequência, onde se veem duas crianças, uma vestida de verde e outra vestida de vermelho, a espreitar dois filósofos por trás de uma porta.

Allison Lurie dedica um parágrafo inteiro à cor verde no seu texto de análise semiótica do vestuário. A linguista norte-americana afirma que o verde é naturalmente “a cor da relva, das árvores e de todas as coisas opostas às cidades que crescem na natureza²⁸.” (2007: 192), assim como a cor vermelha remete para o perigo. “Sendo esta a cor da vegetação, o verde traz consigo antigas e profundas conexões com a fertilidade e o crescimento. É a tinta tradicionalmente ligada com a magia e o sobrenatural. (...) Vestir-se de verde instaura uma relação com os poderes da natureza ou com as forças vitais.”²⁹ (Lurie, 2007: 192). De facto, a análise de Lurie evoca um certo fascínio pela ligação entre a cor verde e a cor vermelha, feita por Reis e Cordeiro, e com o facto de se tratarem de cores que, além de representarem uma nação inteira, além de não serem só mostradas num objeto, são vestidas por pessoas.

28. Il colore dell'erba, degli alberi e di tutte le cose che opposte alla città crescono in natura.

29. Siccome é il colore della vegetazione, il verde reca con sé antiche e profonde connessioni con la fertilità e la crescita. É la tinta tradizionalmente collegata con la magia e il sovranaturale. (...) Indossare il verde instaura una relazione con i poteri della natura o con le forze vitali.



Figura 58 - (1989) *Rosa de areia*, A bandeira de Portugal no revestimento da rapariga, António Reis/Margarida Cordeiro



Figura 59 - (1989) *Rosa de areia*, A bandeira de Portugal dividida entre os dois miudos, António Reis/Margarida Cordeiro

É interessante como neste débil fio condutor, que vê os atores personificarem a humanidade, as ideias e o mundo dos mortos, se encontra agora uma espécie de destilação da nação portuguesa. O ciclo da trilogia sobre Trás-os-Montes fecha-se no momento em que os realizadores decidem apontar para Portugal como exemplo vivo das ideias que foram apresentando. Na *Trilogia de Trás-os-Montes* parece que a comunidade transmontana toma consciência, através do olhar dos realizadores, do vestuário cinematográfico expressado através de trajas, populares e simbólicos, como “revestimento nos casos em que este comunique algo de interessante sobre a cultura, social e pessoal, do próprio corpo” (Calefato, 1986).

5. Conclusões

A importância que esta trilogia demonstrou ter para esta pesquisa sobre vestuário foi intraduzível: se alguma vez a tentativa de explicar as comunidades que compõem Portugal, em termos visuais, se tornou matéria de estudo, foi através do trabalho de António Reis e Margarida Cordeiro. São filmes que revivem recordações pessoais e, ao misturá-las com ficção, ou encenação, adquirem uma força visual muito sugestiva. Se os dramas pessoais dos pescadores foram mostrando o quão dura era a vida para o indivíduo numa comunidade, estes dois realizadores, apesar de continuarem pela mesma linha do binómio indivíduo/comunidade, nunca os separam, nunca retiram o revestimento do indivíduo para o mostrar mais liberto das regras da comunidade, mas antes, o indivíduo apresenta-se repleto de camadas, de revestimentos, completamente imerso na comunidade. Se algo se opõe à comunidade é a sociedade moderna, com as suas regras de sobrevivência que obrigam as pessoas a partir, a deixar os lugares amados da infância para trabalhar e sustentar os familiares, e que obrigam as pessoas a fazer horários de trabalho desumanos que removem completamente a identidade comunitária e encaminham o indivíduo ao mal-estar; o caso da sequência de Kafka em mirandês parece andar à volta desta argumentação.

A ligação do binómio simmeliano alcança um resultado relevante quando os realizadores concentram toda a comunidade transmontana na personagem de Ana, com a qual se quer transmitir usos e costumes que estão a desaparecer, mas também afetos e recordações pessoais. Por isso, se em *Trás-os-Montes* a comunidade é mostrada no seu aspeto público através de bailes, poucos na verdade, em *Ana* torna-se numa visão completamente pessoal sobre factos e pessoas, deixando definitivamente para *Rosa de Areia* a procura de alguma verosimilhança com a realidade. Em relação a este último filme, a presença predominante do sonho, de personagens pouco humanas e de cenários e vestuário construídos, relembra fortemente a presença, dentro da dupla, da realizadora Margarida Cordeiro que, no genérico, não por acaso, aparece em primeiro lugar.

A TRILOGIA DAS FONTAINHAS, DE PEDRO COSTA

1. Introdução à análise dos filmes

A análise da *Trilogia das Fontainhas*, de Pedro Costa, introduz um mundo que é uma síntese contemporânea das primeiras duas trilogias. Se o bairro das Fontainhas revela uma aldeia com pontos em comum com a Nazaré de 1929 de *Maria do Mar*, a presença sombria e penetrante da câmara de Pedro Costa concede uma poesia aos factos algures entre realidade e não-realidade que o afasta de Leitão de Barros para ir ao encontro de António Reis e Margarida Cordeiro.

A análise do revestimento do corpo é peculiar se associada à metodologia de aparente abandono da ficção com que se decidiu fechar o ciclo das trilogias. São indubitavelmente interessantes as várias sequências *escondidas* ou *paralelas* dentro dos três filmes, onde a roupa ou revestimento do corpo dos protagonistas originam reflexões estimulantes. Irão analisar-se as várias sequências onde Clotilde (*Ossos*) é filmada enquanto muda de roupa para começar a trabalhar, sabendo que, de acordo com esta tese, filmar a mudança de roupa com a finalidade específica de mudança de identidade é um tema recorrente nas *etnoficções* (encontra-se isso, por exemplo, em *Maria do Mar* e em *Trás-os-Montes*). Também se irá abordar o contrário, ou seja, a permanência da mesma roupa quando esta nunca é trocada, como acontece com Ventura (*Juventude em Marcha*), relacionado com a imanência do seu próprio fato, que se aproxima do traje.

Ainda na *Trilogia das Fontainhas*, a análise do revestimento do corpo pode revelar-se interessante na sua relação com a moda dentro do contexto daquela co-

munidade em particular, assim como no processo de filmagem, que vai procedendo por um aparente caminho de abandono da ficção como encenação explícita para ir ao encontro de um tipo de ficcionalização obscura e não diretamente limpa. Os elementos que se revelam interessantes começam pelo corpo social para continuarem com a lenta descoberta de sítios e pessoas que estão prestes a desaparecer.

Estas análises possibilitam uma primeira reflexão acerca da decadência do *sistema moda* que, ao cruzar-se com necessidades vitais básicas (proteção contra o frio, vestir roupa limpa...), consegue atingir a pura função de revestimento corporal, ou pouco mais do que isso. A trilogia é feita pelos fantasmas que a animam, uma comunidade feita de muitas comunidades, feita de várias colónias que encontraram um espaço comum nas Fontainhas. Estes filmes de Pedro Costa têm o valor de ter continuado a tradição portuguesa entre ficção e documentário através da forma de trilogias que têm no título sempre o lugar onde os protagonistas vivem: o mar, a zona de Trás-os-Montes e, neste último caso, as Fontainhas.

Por fim, ao analisar o vestuário cinematográfico num filme de Pedro Costa, não pode deixar de destacar-se a maneira como foram trabalhadas as peças ao nível cinematográfico. Ou seja, se por um lado a *Trilogia das Fontainhas* procede por um percurso que vai da ficção ao documentário, por outro, à medida que se visionam os filmes, percebe-se que se trata só de um caminho aparente. O uso do documentário como dispositivo, nos filmes de Pedro Costa, é de facto um elemento que só pode refletir-se na escolha do vestuário dos personagens e, de acordo com esta metodologia, efetuando um cruzamento entre o nível cinematográfico e o nível fílmico.

De acordo com Patrícia Vieira, “o abandono dos métodos de fazer cinema convencionais, reduzindo a equipa de filmagem a uma ou duas pessoas a partir de *Vanda*, evocam os primórdios da arte cinematográfica” (Serra/Vieira, 2014). Por isso, o facto de não possuir créditos de vestuário (um figurinista ou um chefe de guarda-roupa), isso não significa que este também não seja ficcionado, ou pelo menos trabalhado. As reflexões de Vieira

revelam-se interessantes, sobretudo quando a autora deduz que, juntamente com a decisão de trabalhar com uma equipa reduzida, a escolha estilística de “tomadas longas com a câmara imóvel” também recupera ideias presentes nas primeiras etapas do desenvolvimento do cinema, quando “todos os filmes eram documentais, na medida em que captavam imagens que se lhes apresentavam no dia-a-dia”. A introdução destes dois elementos que fazem parte de uma ideia de cinema documental e primordial, fazem com que a própria ideia do uso do documentário se torne um dispositivo, uma ferramenta para apresentar uma obra pós-moderna, “pela sua indiferença em relação a categorias cinematográficas tradicionais tais como a divisão entre documentário e ficção, atores e não atores, reprodução fiel ou estetização da realidade.” (Serra/Vieira, 2014).

Esta trilogia implica a análise conjunta do seu vestuário entre nível cinematográfico e nível fílmico, pois, o conceito de corpo revestido consegue ter significações fílmicas, devido não só a questões narrativas, mas também a escolhas estilísticas cinematográficas. Se, para esta análise é de fundamental importância o cruzamento entre nível cinematográfico e nível fílmico, as restrições dependentes de uma produção comum, que pertencem ao nível cinematográfico, interferem claramente com o vestuário e podem fazer com que o próprio filme não ganhe a consistência desejada pelo autor, um resultado diferente que, no caso de Pedro Costa, só conseguiu transparecer no momento em que a produção dos seus filmes mudou.

Em relação ao próprio conceito de trilogia, é interessante quando, ao falar de *No Quarto da Vanda*, o realizador afirma que “o filme aprendeu muito com os rapazes, ainda que o seu nascimento esteja ligado às raparigas. Ao lado do quarto tépido das raparigas um outro filme começava a acordar, a pedir esmola, a ir atrás das coisas que tilintavam, que brilhavam.” (Costa em Costa/Neyrat/Rector, 2008: 31).

2. Ossos

Este primeiro filme da trilogia é o menos difícil do ponto de vista estilístico, pois nele ainda se encontram conceitos de cinema convencional, que vão

gradualmente desaparecendo do cinema de Pedro Costa. Por exemplo, a nível cinematográfico, contou-se com a presença de uma equipa de filmagens alargada e com tempos de filmagem não dilatados no tempo por motivos de produção, ao contrário do que iria acontecer em *Vanda* e em *Juventude*. Este é o filme da descoberta do lugar, as Fontainhas, e da descoberta de algumas das pessoas reais que acompanharão as outras obras também, da mesma forma como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* foi uma espécie de descoberta da vila da Nazaré, e dos seus habitantes, por Leitão de Barros.

Num primeiro visionamento, o que surpreendeu foi a semelhança entre o bairro das Fontainhas e a vila da Nazaré, ambos captados pela câmara como ambientes demarcados por ruas estreitas, muitas vezes sem saída, e aparentemente labirínticas para quem não as habita. Há várias sequências que aproximam elementos de *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Maria do Mar a Ossos*, apesar de não transferir na narração a mesma sensação de comunidade da Nazaré. Porém, tentando procurar alguma tendência na etnoficção, pode afirmar-se que, em Pedro Costa, existe um olhar sobre o passado, que se torna visível nas suas panorâmicas sobre o bairro e nas contextualizações das personagens no ambiente exterior. Na perspetiva deste trabalho, é importante partir pela compreensão do lugar filmado para se poder concretizar uma análise do vestuário que seja também o resultado desta união, pois, sem contextualização, neste caso, o vestuário seria impossível de ser analisado.

A pessoa real Vanda tem o nome fictício de Clotilde, misturando a sua própria figura com os poucos atores profissionais e com os outros habitantes das Fontainhas. Ela é empregada doméstica numa casa burguesa de Lisboa e tenta ajudar a irmã Tina a ultrapassar uma depressão pós-parto, depois de várias tentativas desta se suicidar, juntamente com o bebé. É uma história muito triste, passada entre os subúrbios das Fontainhas, a cidade de Lisboa e o hospital de São José, onde os protagonistas encontram a enfermeira Eduarda, que também tentará ajudá-los nesta grave situação.

Os primeiros filmes do realizador, desde *O Sangue* até *Ossos*, passando por *Casa de Lava*, são produções normais, reduzidas a poucas semanas de rotação delimitadas por regras duras e com um resultado final completamente diferente em termos de estilo, se comparados com os últimos filmes a partir de *No Quarto da Vanda*. Por isso, a análise de *Ossos* pode revelar-se particularmente interessante por ser um filme através do qual se podem comparar as diferenças cinematográficas, em termos de vestuário, entre uma produção convencional e uma produção mais particular.

Como já aconteceu com os outros filmes até aqui analisados, pode facilmente dividir-se *Ossos*, quer por sequências, quer por personagens, e tentar observar qual o papel do vestuário.

2a. A farda de Clotilde

Cada vez que Clotilde vai trabalhar, é inevitável que se veja o gesto dela se despir. O cuidado com que é mostrada a rapariga no ato de abrir a porta da casa burguesa acompanha o espectador desde o momento em que ela despe a sua roupa, vestida nas Fontainhas, até vestir uma farda de empregada doméstica. É, assim, indiscutível a presença sólida de sequências de despir e vestir, já que se encontram elementos semelhantes nas outras duas trilógicas, por exemplo, as já referidas cenas do “salvamento de Maria do Mar”, em *Leitão de Barros*, e a “mudança de roupa como deslocação no tempo”, em *António Reis e Margarida Cordeiro*.

Longe do bairro, as pessoas conseguem perder algumas atitudes, através do revestimento, à medida que mudam também de função na sociedade. À medida que os personagens se vão afastando do bairro, a sua atitude muda, ou seja, pensando no ato da saída do bairro como uma espécie de salvação do Inferno, à medida que as luzes aclaram e vão mudando, à medida que se abandonam espaços fechados, escuros e claustrofóbicos, um elemento como a roupa também sofre uma transformação conforme o quão importante é mudar de ar para aquela personagem. Se a roupa é aqui entendida como revestimento colado à pele, a identificação da personagem com o lugar onde se veste é um prolongamento da sua personalidade. No caso de

Clotilde, há ainda o pormenor de ver a rapariga a vestir um avental, que passa a ter a função de *farda*.

Este pormenor é de grande importância na compreensão de um conceito como o de *farda*, como é entendido nos vários autores da *Fashion Theory*. Em particular, Patrizia Calefato dedica um ensaio à ligação indissolúvel entre *farda* e guerra¹, de onde se extraiu a ideia do quanto este elemento pode manter a ligação entre o indivíduo e o mundo das regras, entre um indivíduo enquanto pessoa e um indivíduo enquanto interveniente funcional à sociedade.

A saída do bairro como libertação temporânea dos fantasmas interiores dos habitantes ocupa um lugar fundamental na estrutura comportamental das mulheres do filme, por isso, Clotilde e Tina são acompanhadas enquanto mudam de roupa, como também as outras duas raparigas têm diferentes revestimentos, quer dentro das Fontainhas, quer dentro da cozinha do restaurante onde trabalham. Neste sentido, a figura do rapaz evidencia-se como mais complexa, pois, dentro ou fora do bairro, ele não deixa de ser animado, ou desanimado, como também transportado pelos demónios pessoais da droga, do álcool e de uma depressão crónica. “Inventámos uma personagem de empregada doméstica, um complô feminino, uma roda de mulheres à volta do rapaz perdido com o bebé.” (Costa, 2008: 41).

Mas, mesmo aqui, consegue encontrar-se uma única sequência onde a saída do rapaz do bairro das Fontainhas consegue transformar uma simples caminhada numa transformação interior. A sequência em que o rapaz corre com um saco do lixo na mão é, de facto, emblemática: à medida que o rapaz se vai afastando, aproxima o saco ao seu corpo até que, por fim, o transporta quase ao colo, pois vai-se percebendo que transporta dentro deste um bebé vivo. O espectador chega a pensar que o contacto físico com o bebé e a saída do bairro podem dar-lhe alívio e conferir-lhe alguma humanidade, mas, logo a seguir, torna-se claro que a sua única preocupação é a de manter vivo

1. Patrizia Calefato, “Seta e metallo, armature di plástica per corpi a doppio taglio”, em *Il Manifesto*, 25 Nov. 2006. Disponível em: <http://pcalefato.xoom.it/pcalefato/armature.htm>

o bebé, pedir esmola no Rossio, em Lisboa, provocar compaixão nos transeuntes e, finalmente, tentar vendê-lo.



Figura 60 - (1997) *Ossos*, O rapaz sai do Bairro com um saco do lixo na mão, Pedro Costa



Figura 61 - Fig. 61 (1997) *Ossos*, O rapaz sai do Bairro com um saco do lixo ao colo, Pedro Costa

A mesma reflexão de saída do bairro como redenção leva Clotilde e Tina a vestirem a farda para trabalharem como empregadas domésticas em casas ricas, fora do bairro. A tentativa de Clotilde de salvar Tina da sua depressão culmina quando a primeira encontra um trabalho para a segunda: uma tentativa que falhará, pois será aí, em casa de Eduarda, que Tina se aproveitará da sua solidão para tentar suicidar-se novamente.

Estas sequências afirmam uma ponte de transição entre as Fontainhas e o resto do mundo.



Figura 62 - (1997) *Ossos*, Clotilde veste o avental pela primeira vez, Pedro Costa

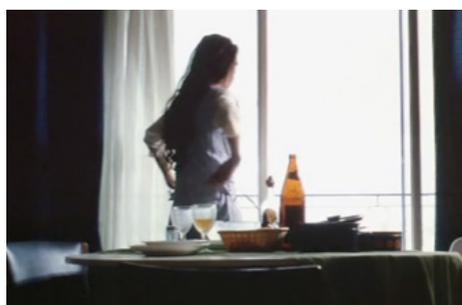


Figura 63 - (1997) *Ossos*, Clotilde veste o avental e olha fora da janela, Pedro Costa



Figura 64 - (1997) *Ossos*, Clotilde e Tina vestem o avental, Pedro Costa

No caso de Clotilde em particular, é através do ato de se despir para vestir o seu avental que o espectador entende que o registo mudou. Estas sequências criam um efeito de *stand by* que obriga o espectador a refletir sobre a importância do aspeto visual de uma certa personagem, porque esta se reflete na sua interioridade. O mesmo efeito de *stand by* já tinha sido encontrado quando a câmara suspendeu os seus movimentos para mostrar os corpos

que pacientemente vestem outros papéis, que introduziram outras épocas em *Trás-os-Montes*, mas também em *Nazaré*, *Praia de Pescadores*, quando as panorâmicas da vila deixaram espaço para o deslize sobre os corpos, com ar documental. Clotilde será a última personagem destas trilogias a fazer isto: o ato de se despir em frente da câmara, ou ainda, o próprio ato da câmara de deslizar sobre o corpo revestido acaba aqui.

2b. A enfermeira Eduarda

A farda da enfermeira Eduarda começa por ser o elemento de separação entre o subúrbio das Fontainhas e a cidade de Lisboa. Se o avental de Clotilde a aproxima de um mundo diferente do das Fontainhas, feito de regras de trabalho e de horários bem definidos, se o ato de se vestir pode ser encarado como a transposição visual de uma pequena transformação que cada dia toca a vida de Clotilde, com a enfermeira Eduarda o registo muda, porque fica-se perante uma peça que representa, além das regras, também o apoio social e a esperança de que, além das Fontainhas, ainda exista um outro género de humanidade.



Figura 65 - (1997) *Ossos*, A farda de Eduarda, Pedro Costa



Figura 66 - (1997) *Ossos*, , Pedro Costa, A enfermeira Eduarda, Pedro Costa

Não é por acaso que, a primeira vez que surge a personagem de Eduarda, só se vê a parte inferior do seu corpo: pernas, sapatos e uma saia branca que pertence ao uniforme de enfermeira. Graças ao seu revestimento, mais do que uma personagem, é apresentado um conceito que combina em si várias qualidades, imediatamente reconhecidas pelo rapaz: bondade e solidariedade, entre outras. Por isso, pode afirmar-se que, se Eduarda, nesta primeira sequência, é a representação destes conceitos associados a uma enfermeira, é fácil entender o quão importante é este papel na sua ligação com os moradores das Fontainhas.

Mudando o eixo desta perspetiva, tentando ver com os olhos dos habitantes das Fontainhas, é evidente que, na base da introdução de uma figura como a enfermeira, está a maneira como é vista por eles, o que representa para eles. Ou seja, por um lado, Eduarda é explorada por não fazer parte do bairro, por ter um trabalho fixo que lhe garante alguma estabilidade económica, por ser uma mulher sem filhos nem família à qual se pode pedir mais do que uma ajuda esporádica. Mas, por outro, é ela própria que se deixa transportar completamente pela história triste das duas irmãs e do bebé, pela vida desgraçada do rapaz e, ainda, ao deixar que eles entrem na sua própria casa e, a certa altura, ir ela própria até ao bairro, misturando completamente a sua vida com a deles.

As duas versões de Eduarda, com farda e sem, são emblemáticas das diferentes atitudes que ela tem perante a sua própria feminilidade. Quando surge vestida de enfermeira tem uma atitude dura e firme, logo desde a primeira aparição no Rossio, onde os óculos de sol marcam alguma indiferença e austeridade, típicas talvez de todas as pessoas que vestem uma farda. Por isso, a sua personagem é principalmente um esboço, um conceito de ligação, um ponto branco no meio de pontos pretos. A nível cinematográfico, ao efetuar a ligação narrativa entre o bairro e a cidade, nota-se como já a própria escolha de uma atriz conceituada cria uma ligação entre atores profissionais e simples habitantes das Fontainhas. Esta é outra escolha rara de Pedro Costa, em cujos filmes nunca mais irão aparecer atores profissionais como apoio ou ligação aos atores amadores. Pelo menos, até 2014.

Em relação à visita de Eduarda ao bairro, de acordo com os conceitos até agora apresentados, acaba por ser banal afirmar a importância da ausência da sua farda. Porém, nesta sequência, aparece uma espécie de subvertimento cruzado entre as personagens, em termos de revestimento. Se, por um lado, Eduarda aparece nas Fontainhas sem farda, levando apenas os grandes óculos de sol que lhe conseguem dar um ar distante, por outro, Tina, assim que vê a mulher dentro do seu quarto, apressa-se a vestir um casaco que só foi visto vestido em Clotilde. Enquanto Eduarda tira os óculos de sol, Tina veste o casaco, criando um jogo de subvertimento cruzado entre os papéis das duas mulheres. Ou seja, enquanto Eduarda tira a última camada de frieza e dureza, deixando-se completamente ao dispor da outra, Tina, inversamente, decide revestir-se com o casaco da irmã, quase a querer armar-se da determinação e força típicas de Clotilde, criando um muro entre ela e a enfermeira: muro que, por acaso, é bem demarcado pela música dos *Wire*, que não deixa ouvir uma só palavra da conversa entre as duas. É inegável a importância que Clotilde tem para a irmã, pois, ao oferecer-lhe socorro e conforto, tenta também, um pouco, planejar-lhe a vida de forma a não a perder. É por isso que, perante Eduarda e as suas questões, Tina precisa de assistência e procura algum elemento que lhe confira esta sensação.



Figura 67 - (1997) *Ossos*, Eduarda tira os óculos escuros enquanto Tina veste o roupão de Clotilde, Pedro Costa

2c. O baile

Uma sequência que esclarece a ligação entre este filme e os outros analisados é a do baile. Elementos como uma sequência de baile constroem a

fisionomia de uma comunidade existente entre as personagens individuais do filme e revelam-se importantes, quer graças à identidade que é transferida na roupa, quer também por causa do próprio indivíduo que se reflete na comunidade e encontra nesta pontos em comum com a sua vida. Em *Ossos*, o baile é apresentado num limite extremo de despojamento, quer na decoração e no guarda-roupa, como também na própria forma de filmar.

Partindo do binómio simmeliano indivíduo/comunidade, tratando estes dois termos como dois pontos de vista, nota-se logo como, no caso de *Ossos*, é muito mais complexo reunir num só conceito os vários indivíduos filmados, porque o próprio conceito de bairro filmado ganha, nesta sequência, a sua forma quase claustrofóbica e fechada que segue com *Vanda e Juventude*.

A sequência começa com um plano de Clotilde e Tina, aparentemente alteradas pelas drogas, quase com os olhos cerrados, num ambiente que, pela música que se ouve, parece ser uma festa africana. A ambientação é interior, mas não é perceptível se se trata de um quarto, uma sala comum ou uma pracinha fechada: tudo neste bairro remete para uma ideia de ambiente fechado e claustrofóbico, desde as ruelas escuras até à própria escuridão, que se reflete nos personagens. Porém, o que é importante nesta sequência é a reflexão sobre a própria presença do baile em si, como se fosse um elemento imprescindível no género da etnoficção.

Se, por um lado, se está longe da identificação do indivíduo na comunidade através de qualquer tipo de roupa ou traje, assim como apresentada por Simmel e como vimos através dos outros filmes, por outro, não pode deixar de evocar-se a escritora e filósofa Cixous, ao afirmar que “a roupa não é uma proteção do corpo, é o seu prolongamento” (Cixous, 1994). A ideia foi reunir indivíduos da comunidade num baile onde se nota logo como a música, ao juntar-se aos passos, remete para uma ideia de África e de colónia. Se a música africana é misturada num ritmo contemporâneo, através de instrumentos modernos que pouco têm a ver com a origem autêntica, isso acaba por representar o que ficou das colónias e dos seus habitantes imigrados nos subúrbios de Lisboa.

Por esta razão, já não existe um traje que consiga reunir, pelo menos visualmente, todos os indivíduos numa só comunidade e é por isso que ali, no novo bairro, os habitantes estão principalmente à procura de uma nova identidade, deixando à velha a pura função de acompanhamento recreativo. Sendo a roupa um prolongamento do corpo, a ideia que sobressai é a de que não há um único corpo, ninguém sequer pensa neste conceito comunitário, porque o lado recreativo do evento ultrapassa cada ideologia cultural de comunidade. Não se troca de roupa para ir a um baile porque também este não possui qualquer carga emocional, sendo mais uma ocasião para poder externar os próprios vícios e fraquezas diante da comunidade.

3. No Quarto da Vanda

Depois de *Maria do Mar* e *Ana*, eis outro filme onde o título é construído à volta do nome de uma mulher. Como nos outros casos citados, também se trata do segundo filme na ordem de uma trilogia. A diferença encontra-se “no quarto”.

Pedro Costa começa a sua viagem nas Fontainhas com *Ossos*, obra de ficção onde, enquanto filma uma história planeada com personagens e narração já definidas, acaba por reconhecer que o talento e a personalidade de Vanda Duarte poderão dar vida a um projeto diferente onde se inclui outra maneira de fazer cinema e de olhar os personagens, fora das regras preestabelecidas que até àquele momento tinha adotado. Entra no bairro das Fontainhas com *Ossos* e, com este segundo filme, introduz-se dentro de um quarto de dormir: um quarto sem janelas e sem luz natural, um quarto onde se respira um ar tóxico e onde é retomada um pouco a ideia do gás em *Ossos*, mas que, desta vez, sem meios-termos, se apresenta em pleno: a degradação exterior de um bairro em ruínas e a deterioração interior dos corpos devido à heroína. Esta viagem acaba por apresentar a vida privada de alguns habitantes das Fontainhas, enquanto o próprio bairro está prestes a ser demolido. Por um lado, entra-se literalmente dentro da casa de Vanda e da irmã Zita e, por outro, começam a conhecer-se outras personagens, que entrarão depois em *Juventude em Marcha*.

Segundo as suas próprias palavras, Pedro Costa foi convidado por Vanda a entrar no seu quarto com a intenção de filmar a vida dela e da irmã porque, afirma a rapariga,

(...) através do que te vou contar e revelar, talvez compreendas melhor este bairro e o nosso mundo. Vou dizer-te como vivemos, porque fumamos heroína, porque é que a minha mãe está sempre tão pensativa, porque é que o meu pai nos deixou, porque falo tão bem crioulo... As minhas palavras vão-te mostrar o bairro, portanto não precisas de sair do quarto. (Costa, Neyrat, Rector 2008: 54).

Esta afirmação é muito importante porque ajuda a entender as escolhas estilísticas, quer do ambiente, quer dos corpos filmados. Quando Costa descreve o quarto como um espaço claustrofóbico, “este espaço de seis metros quadrados, ocupados por duas raparigas completamente destruídas, que me deixam um metro para um tripé, uma câmara e um espelho” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 47), entende-se logo que é por causa disso que os planos sobre elas são tão fechados e resultam em corpos fragmentados, evanescentes por causa dos fumos da droga no ar e sombrios por falta de luz natural. Tudo isso reforça a construção do conceito de *corpo revestido*.

3a. O corpo revestido e (é) a Vanda

Tentando perceber qual será a melhor forma de análise deste segundo filme, chega-se à conclusão de que a centralidade dada no título à personagem da Vanda deve acompanhar as reflexões sobre o vestuário. Sendo que o primeiro elemento que parece surgir é uma certa sensação de ausência, pode começar-se por elencar as coisas que, voluntariamente, não estão presentes neste filme. O filme *No Quarto da Vanda*, por exemplo, não inclui trajes populares, como foi visto em *Ala Arriba!* ou em *Trás-os-Montes*, porque o próprio bairro e a sua evolução contam como estes foram destruídos pela sociedade, pela emigração e pela pobreza. Mas, talvez a presença de trajes populares tivesse sido imprópria para um filme que, de certa forma, retrata indivíduos que não se conseguem reconhecer n(um)a comunidade. Contudo, o vestuário de Vanda e de Zita é apresentado como uma composição entre

roupa, luz e gestos. Se as personagens que habitam este filme não são construídas, como também não o são os *décors*, constata-se como uma evidência o facto de os pormenores que lhes pertencem, quando e se foram mudados, só o foram para criar um quadro esteticamente homogéneo da sequência.

Ainda pensando nas declarações de Pedro Costa sobre as irmãs Duarte, escolhidas a partir de *Ossos* porque uma compensava a outra, pode facilmente ver-se como isso se reflete na escolha das peças de roupa. Sem créditos de vestuário, imagina-se que o realizador tenha escolhido as peças de roupa próprias das raparigas e, a partir da luz e do enquadramento, tenha decidido quais podiam ficar melhor. De facto, não se está perante qualquer inovação em nenhuma das trilogias de etnoficção até aqui analisadas,. O conceito de “construção do vestuário” nunca foi acompanhado por um referente com uma competência específica (figurinos, guarda-roupa, vestuário...), exceto *Ossos*. Porém, pensando em termos de documentário/ficção, neste caso específico percebe-se como o vestuário é uma ferramenta útil para alcançar esta passagem.



Figura 68 - (1997) *Ossos*, Sequencia do baile com Clotilde à frente, Pedro Costa

Já se mencionou a importância de uma análise cruzada entre o nível fílmico e o nível cinematográfico e, para reforçar esta ligação, escolheu-se como exemplo a primeira sequência do filme, quando Vanda e Zita estão sentadas na cama a fumar. Consideram-se as raparigas como duas faces da mesma personagem, em Zita está explicitado o lado “suicidário” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 41) e em Vanda o lado falador e divertido: o dia e a noite, a

luz e a sombra, a vida e a morte. Isso surge esclarecido na construção do vestuário desta primeira sequência, onde Zita, vestida de preto, está deitada aos pés da cama numa penumbra, e Vanda, que veste uma camisola branca, está sentada em cima da mesma cama, apoiada numa almofada, também branca, com as costas contra uma parede iluminada. Por um lado, encontra-se nesta sequência a absoluta mistura entre os dois níveis já citados, mas, por outro, consegue também captar-se o cruzamento perfeito entre documental e ficção.



Figura 69 - (2000) *No quarto da Vanda*, Zita vestida de preto e Vanda vestida de branco, Pedro Costa



Figura 70 - (2000) *No quarto da Vanda*, Zita vestida de preto e Vanda encostada a parede vestida de branco, Pedro Costa

3b. Inamovibilidade do vestuário/demolição do bairro

Continuando com a lista de ausências, nota-se como *No Quarto da Vanda* não há uma narração linear onde o enredo possa acompanhar alguma mudança da personagem que, do interior, passe pelo exterior através do vestuário, como foi analisado por exemplo em *Maria do Mar* ou em *Ana*. O que é dado a saber é que, aquela vida, aqueles dois corpos fechados dentro de um quarto, não pensam no futuro, não pensam em mudança nenhuma, nem no bem, nem no mal. O mesmo conceito permeia o vestuário, apresentado como um prolongamento de temperamentos esvaziados pela droga e por algum mal de viver que deriva do próprio bairro.

Tudo o que é mostrado no quarto são elementos que se encontram no exterior das Fontainhas: a sujidade, a escuridão, o espaço ínfimo e a própria droga. Ao relatar estes elementos, nota-se logo como, entre o bairro e o vestuário, além das semelhanças, existe uma diferença que tem a ver com o movimento: enquanto o bairro está a ser demolido pela Câmara Municipal de Lisboa, o vestuário continua a sobreviver porque está ligado aos corpos que o acompanham. As personagens continuam a viver da mesma forma, não dão importância ao que está a acontecer nas ruas; o que parece estranho, pensando que a escavadora vai ter de deitar tudo abaixo e as pessoas terão de deixar o bairro de lata e ir viver para um bairro social. De facto, o som que acompanha as sequências comunica uma atmosfera de mudança, quase uma transformação indesejada e importuna da qual ninguém se importa, mas que também ninguém pediu. A rápida demolição do bairro, barulhenta e disforme, acompanha a lenta destruição dos habitantes das Fontainhas, na mente de quem tudo fica igual. “O trabalho incessante de demolição nunca deixa de ser auscultado, como se fosse o próprio pulsar do corpo daqueles adormecidos.” (Spaziani² em Matos Cabo, 2009: 191).

Pelo contrário, o vestuário está completamente permeado de uma inamovibilidade que reflete o estado de espírito de cada um dos personagens: quer seja uma camisola, um casaco ou uma t-shirt, a sua importância tem a ver

2. Paolo Spaziani, *A Alegria Terminal. Uma Estranha Projeção de No Quarto da Vanda*.

com a completa imutabilidade de não querer modificar as coisas. De acordo com Pierre Bourdieu (1998), a sociedade não existe fora dos corpos, porque as concepções sociais vivem nos corpos, na maneira como o mundo é visto e na forma como se age e reage nele. O que Bourdieu chama *habitus* é a coerência e constância usada na maneira dos corpos agirem, que se vai constituindo a partir de um conjunto de noções sobre o mundo. Estas noções derivam da experiência do que é possível e do que não é, a partir de uma determinada condição social, e agem a um nível subconsciente através da expressão de atitudes e práticas comportamentais. Cada indivíduo possui um *habitus* específico gerado por uma experiência-mundo, vivida a partir das posições ocupadas na sociedade, na família, no processo educativo e produtivo.

Esta estrutura incorporada tem o seu prolongamento nas ações inadvertidas do dia a dia, entre as quais pode também contar-se o ato de se vestir. De acordo com Fiorani (2006), de facto, encontra-se alguma contingência entre o conceito de Bourdieu e os conceitos ligados à *Fashion Theory*. A autora afirma:

Enquanto técnica do corpo, o vestuário encontra-se no sistema de construção identitária, pertence às tecnologias do próprio interior: é construção de *habitus*, no sentido maussiano, retomado depois por Foucault e Bourdieu, de técnicas e conhecimentos interiorizados que modulam a existência. É “hábito” como *habitus*, onde o corpo começa a ser, é corpo vestido na sua relação com o ambiente, a sociedade, o cosmos, portanto, o vestuário torna-se uma interface conexas e um ambiente cognitivo.³ (Fiorani, 2006: 9).

São estas as ligações que *No Quarto da Vanda* criam uma cumplicidade entre o corpo do ator e o seu revestimento, devido sobretudo à ligação entre o bairro e o seu significado, entre o realizador e a sua ideia universal do

3. In quanto técnica del corpo l'abito rientra nel sistema di costruzione identitária, appartiene alle tecnologie del sé: é costruzione di *habitus*, nel senso maussiano, ripreso poi da Foucault e da Bourdieu, di tecniche e conoscenze interiorizzate che modulano l'esistenza. É abito come *habitus* in cui il corpo prende ad essere, é corpo vestito in relazione con l'ambiente, la società, il cosmo, per cui il vestito diventa un'interfaccia connettiva e un ambiente cognitivo.

que é o cinema e, enfim, entre o espectador e as imagens que vê e que vão estimulando a sua disposição ética ao sentir o quão próxima está aquela realidade. No capítulo seguinte, as novas tendências da *Sartorial Philosophy* expressadas por Giuliana Bruno (2014) também irão na mesma direção de ligação entre vários mundos que, juntos, formam um novo conceito de ecrã.

Quando se fala da ligação entre corpos e bairro deve encarar-se como evidente a cultura por trás destes elementos e a sua relativa perda, uma espécie de desenraizamento duplo. Desta forma, a ausência transforma-se em perda: “As suas casas eram os seus próprios corpos; agora estão como amputados.” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 165). A perda da cultura, portanto, materializa-se num vestuário fortuito que não pretende mostrar mais nada senão a degradação e a inutilidade daqueles corpos. Esta perda também se materializa na ausência de sequências comunitárias, trocadas por planos lentos onde se consoma o ritual de injeção da droga por homens que encarnam fantasmas sem passado nem futuro.

A ausência de qualquer tipo de vestuário que reúna os habitantes das Fontainhas numa comunidade com traços específicos é importante para a compreensão da perda de cultura, como também para a criação de uma relação entre o ambiente e o corpo vestido que, talvez, ao nível extracineamatográfico não alcance a denominação de *revestido* (Calefato, 1986) devido exatamente à ausência de tais traços distintivos.

Pedro Costa fala do filme como de uma ficção porque, se tudo começou graças a um convite “de certa maneira documental” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 47) da própria Vanda, tal tinha de ser “alimentado por uma ficção”. Ou seja, de acordo com Vieira, como já foi dito, a ideia de alimentar o documentário com uma ficção retoma um pouco a ideia do uso do documentário como dispositivo. “É um filme muito construído, muito escrito, ainda que não o seja no papel. Nenhuma cena foi gravada tal qual. Excepto eventualmente, os planos da demolição.” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 63). A câmara disfarça-se sem problemas graças ao seu tamanho reduzido, tenta aproveitar cada momento da vida das raparigas, mas nem sempre o material que

daí resulta pode ser aproveitado. “Não creio que haja um único plano em que os atores façam uma coisa pela primeira vez. Nunca é a original, é sempre uma segunda vez, depois uma terceira, uma quarta, etc...” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 67).

Uma mistura de documentário e ficção que liga o filme ao resto das etnoficções até aqui analisadas. Porém, a escolha desta técnica específica consegue dispor da ficção de uma maneira peculiar, pois é aplicada a um filme que quer mostrar lugares e pessoas reais. “Quando eles dizem: ‘A Geny morreu ontem’, ela já tinha morrido há seis meses. Precisei desse tempo para encontrar a escala e a respiração do plano, e eles precisaram desse tempo para perceber como contar isto.” (Costa, Neyrat, Rector, 2008: 67). Por isso, voltando ao vestuário, este é apresentado como um elemento a que não se dá importância, pelo menos no momento fílmico. Mas, segundo este estudo, isso pode acontecer porque os outros dois níveis estão bem amalgamados e produzem um efeito de realidade, uma verosimilhança, à qual não falta mais nada.

4. Juventude em Marcha

Para uma boa análise do vestuário deste filme em especial é preciso compreender as ideias que estão por trás, quer da personagem de Ventura, quer da sua integração na comunidade das Fontainhas. Se o bairro de lata está praticamente prestes a desaparecer, sendo que a sua demolição começou durante as filmagens de *No Quarto da Vanda*, a pergunta com a qual o realizador começa esta nova incursão parece ser: onde estão todos os que viviam nas Fontainhas? O que é feito deles? Será que alguém está a cuidar do seu futuro? Começando o percurso interpretando o filme neste sentido, logo na sua abertura se compreende estar perante uma personagem que resume na sua própria pessoa todas estas questões pendentes.

Ventura é um cabo-verdiano reformado que foi trabalhador da construção civil durante toda a vida. Chegou a Portugal com um sonho, o sonho de ter uma vida melhor na Europa, fora de África, mais perto da civilização, e,

se o seu sonho se resume a estes elementos, é a partir daí que se percebe que se tratou de um sonho quebrado, de uma revolução falhada. A vida nas Fontainhas, a pobreza do salário mínimo, a solidão e o cansaço de um trabalho extenuante são os elementos que estão por detrás da sua figura e que, de certa maneira, fizeram dele o homem que é hoje. Estes elementos são a base que Pedro Costa utiliza na construção da personagem de Ventura, numa tentativa de exteriorizar esta personalidade do vestuário. Ao nível cinematográfico, Costa serve-se do guarda-roupa para dividir as sequências que decorrem no presente das que se passam no passado. “O facto de decorrerem no passado é apenas indicado por uma mudança no guarda-roupa e pelo aparecimento de uma ligadura enrolada à volta da cabeça de Ventura.” (Andersen⁴, em Matos Cabo, 2009: 169). A partir deste elemento, percebe-se logo que o cruzamento entre documentário e ficção está completamente esbatido, sendo que, neste caso, a própria divisão tem pouca importância.

Durante quase todo o filme, Ventura veste o mesmo fato, o que, se por um lado transmite alguma elegância no casaco e nas calças pretas, por outro, parece passar a ideia de que algo de desatualizado e de muito usado está na camisa branca sem gravata e nas sandálias sem meias e aclaradas pelo pó. Se, durante os primeiros quinze minutos do filme, ele surgiu vestido com um polo cinzento para visitar Bete, Vanda e para se encontrar com Xana, este vestuário será abandonado para que Ventura se identifique com o que parece ser um uniforme que o acompanhará até ao fim da história. A constância com que Pedro Costa insiste em vestir este conjunto a Ventura parece suscitar algumas questões.

4. Thom Andersen, *Histórias de Fantasmas*.



Figura 71 - (2006) *Juventude em marcha*, A ligadura à volta da cabeça é um elemento de record, Pedro Costa

4a. Do fato de Ventura e do vestuário dos seus “filhos”

A inércia do vestuário de Ventura sublinha a sua posição, também estável, perante os outros habitantes das Fontainhas, assim como diante do próprio Pedro Costa, para quem ele está a desempenhar um papel que precisa de um elemento constante e que se possa ligar à sua própria pessoa e personalidade.

De acordo com este estudo, o revestimento do corpo é um dos primeiros sinais evidentes que faz a ligação entre a exterioridade de uma comunidade ou da sociedade e a interioridade de uma personagem específica. Simmel afirma isso claramente ao inserir o binómio indivíduo/sociedade num quadro maior que tenta explicar a moda, ou o vestuário em geral, contextualizando sempre o objeto (a roupa) com o sujeito (o corpo) e com o ambiente (a sociedade). De acordo com Simmel, uma análise específica só do fato de Ventura sem uma contextualização pouco poderia interessar, pois é preciso ter em conta, por um lado, a comparação com outros indivíduos e, por outro, o contexto onde se está a atuar.

Dito isto, é possível determinar desde logo a posição superior de Ventura quando comparado com os outros habitantes das Fontainhas que aparecem ao longo do filme. Ventura, de fato elegante, vagueia pelas ruínas das Fontainhas e tenta ir ao socorro de uma das suas filhas, Bete, enquanto parece que ela não quer de todo ser salva. Continua a sua peregrinação

indo ao encontro de outros filhos, entre os quais se reconhece Vanda, que já habita um apartamento novo no Casal da Boba, tem uma filha e está a desintoxicar-se da droga, e Nhurro, que tem um trabalho decente e está limpo. Vai ao hospital visitar Paulo, que está doente, almoça com um homem de barba que conhece Vanda, recebe a visita de um fantasma, um filho seu que incendiou a casa nova e se suicidou, atirando-se da janela abaixo.



Figura 72 - (2006) *Juventude em marcha*, O Ventura e a Bete, Pedro Costa

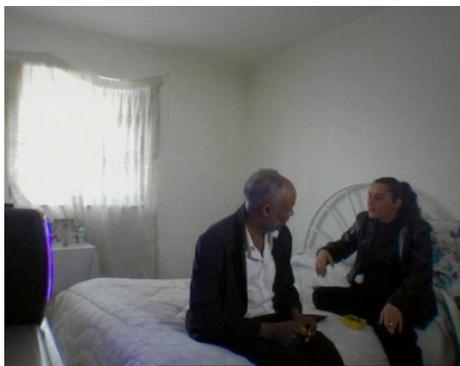


Figura 73 - (2006) *Juventude em marcha*, O Ventura e a Vanda, Pedro Costa

O que sobressai imediatamente é a diferença entre o vestuário destas personagens e o de Ventura que, ao continuar de fato elegante, vai ao encontro dos filhos que vestem peças normais, quotidianas, pois o fato elegante dá-lhe uma aura pouco usual. Nesta sua aparente deambulação, parece ter a missão específica de cuidar deles um a um enquanto se ergue a um nível

diferente, talvez superior, pois, ao chamar a todos estes indivíduos de *filhos*, automaticamente passa a ocupar o papel de pai.

De acordo com Negro⁵ (2012), o corpo não representa apenas uma identidade real, o corpo afirma uma identidade desejada, meta-pessoal do indivíduo; exatamente o que acontece com Ventura, que não é um indivíduo como os outros, mas a ideia de um indivíduo que, ao cruzar-se com outros, tenta captar em si, quer a dor ou a felicidade, quer o desespero ou a esperança alheia. Por isso, o fato, sempre igual, não pode deixar de ser considerado fundamental na apresentação do próprio Ventura que, ao falar da sua comunidade, fala um pouco também de si, sem nunca perder a dignidade. “O corpo fala da pessoa e fala pela pessoa: representa a identidade da pessoa para quem não a conhece e filtra a interpretação certa, ou, pelo menos, para não deixar que a pessoa passe despercebida num contexto público.” (Negro, 2012: 22).

Se as personagens que giram à sua volta existem na vida real, talvez seja a presença do próprio Ventura a torná-las verdadeiras. Ou seja, é através dos preâmbulos de Ventura que se descobrem pormenores da vida dos outros habitantes. A sua presença, elegante e rigorosa, é uma tentativa de dar alguma dignidade a quem não tem voz: uma espécie de troca de emoções que, por um lado, vê Ventura a reunir em si todas as histórias e, por outro, é ele próprio a razão destes contos, é ele que escolhe quem fala e mostra-o à frente da câmara com alguma vaidade. Para além disso, a sua presença reflete o estilo do próprio realizador que, ao criar este personagem, se serve dele e dos seus gestos para definir melhor a narração do filme e a interação entre um personagem e outro.

Quando se fala em criação de personagem, neste caso, está a referir-se principalmente a ideia que o realizador quer passar ao decidir o melhor revestimento para o corpo de Ventura: ou seja, se *No Quarto da Vanda* o vestuário foi pensado em função do espaço, em *Juventude em Marcha* trata-se de uma construção que tem a ver principalmente com os outros corpos

5. Francesca Negro, *Nem Público, Nem Privado*.

que se vão descobrindo. Para este efeito, lembra-se a passagem de *Maria do Mar* aqui chamada de “O traje de Ilhoa”, nomeadamente quando os funcionários da cidade chegam à Nazaré para o recrutamento do exército: nunca o vestuário nazareno tinha parecido tão ridículo e frágil até à sua comparação com um fato contemporâneo daquela época, porque só através da comparação se pode perceber melhor a função de um tipo de vestuário. O caso de Ventura não é diferente, porque se compreende que aquele revestimento só faz sentido no momento em que se coloca em contraste com outros revestimentos.

Mas então, o que sobressai desta comparação entre o fato de Ventura e o vestuário dos seus filhos? Uma hipótese interessante pode centrar-se na troca de emoções já citada, tentando explicar a presença do homem como uma espécie de salvamento para cada um dos filhos, mas, sobretudo, um resgate generalizado por toda a comunidade cabo-verdiana de Lisboa. Neste sentido, Ventura é como um herói contemporâneo que, ao cuidar dos seus filhos, cuida também de todas as novas gerações de imigrantes em Portugal, através da tentativa de lhes dar uma voz. A um nível mais elevado, o próprio realizador faz isso ao tomar a decisão de filmar as Fontainhas, Ventura e os seus filhos.

A realidade mistura-se um pouco com a ficção e, desde o gesto de entrar no quarto de Vanda e Zita, até às peregrinações de Ventura, a distância é breve: nem documental, nem construção fictícia, o cinema de Pedro Costa chega ao seu objetivo principal que é fazer um resgate, nem que seja figurativo, de cada um destes corpos que acabam por ser a representação de uma revolução falhada, que revela miséria onde devia mostrar inclusão social, que revela vícios onde devia mostrar capacidades e que tenta esconder-se a si própria dentro de prédios brancos e novos que encapsulam o passado e fazem dele uma mera recordação. “O homem conhece que é miserável; é pois miserável, por isso que o é; mas é bem grande, pois que o conhece; ou ainda: a fraqueza do homem mostra-se muito mais naqueles que não a conhecem do que naqueles que a conhecem.” (Bourdieu, 1998: 115). Esta abordagem de

Bourdieu introduz outro assunto importante presente no filme, também em tom de comparação.

4b. Do fato de Ventura e do resto da sociedade

Se o fato de Ventura choca quando posto em contraposição com o vestuário simples dos seus filhos, o oposto acontece quando este encontra pessoas bem vestidas. A sequência da Gulbenkian e a sequência do agente imobiliário, além de terem uma relevância visual e conceitual manifesta, têm uma importância também no gesto que se exterioriza através do vestuário e dos acessórios. Nomeadamente, nota-se como os indivíduos que têm a mesma aparência que Ventura, nestes casos vestindo um fato elegante, na verdade não o tratam com respeito.



Figura 74 - (2006) *Juventude em marcha*, Detalhe da mão de Ventura, Pedro Costa



Figura 75 - (2006) *Juventude em marcha*, Detalhe da mão do agente mobiliário, Pedro Costa

O agente imobiliário também é de origem cabo-verdiana e se, no início, se mostra amigável com Ventura, ao longo das sequências vê-se que tenta manter algum distanciamento do homem, devido talvez a alguma vergonha que pode sentir ao saber que têm as mesmas raízes. Em particular, na sequência em que Ventura não consegue abrir a porta de entrada do primeiro dos apartamentos que lhe é mostrado pelo agente, um detalhe da mão do homem mostra toda a sua simplicidade, pondo-a rapidamente em comparação com a mão do agente, esta mais bem treinada, que, ao conseguir abrir a porta, mostra o valor adicional representado por um anel e uma pulseira aparentemente valiosos. Enquanto Ventura está completamente desprovido de quaisquer adereços, o outro está completamente repleto deles: desde óculos de sol, carteira, canetas e várias joias, entre as quais um colar.

Ainda nas duas sequências há casos em que a câmara mostra um Ventura encostado à parede, quer no apartamento, quer no Museu. Nota-se como, no momento em que ele se afasta, o segurança da Gulbenkian limpa prontamente o chão, assim como o agente imobiliário faz a mesma coisa, limpando a parte da parede onde o homem estava encostado, num gesto que denota em ambos os casos uma vontade de querer apagar as marcas de sujidade que possam ter ficado depois da passagem de Ventura.



Figura 76 - (2006) *Juventude em marcha*, O Ventura encostado a parede da Gulbenkian, Pedro Costa



Figura 77 - (2006) *Juventude em marcha*, O segurança limpa o espaço onde o Ventura estava apoiado, Pedro Costa

Apesar de se apresentarem com um vestuário parecido, um fato elegante, estes dois indivíduos são os únicos a não ter justa consideração por Ventura, pois a vergonha e a indiferença parecem acompanhar a ascensão social. Tanto no caso do apartamento, como no caso da Gulbenkian, fica-se com a sensação de que quem conseguiu ter um lugar de prestígio em Portugal, quem se libertou da etiqueta de imigrado, pobre e analfabeto, não quer olhar para trás, para todo o passado que Ventura e o seu fato gasto representam. De facto, o que os incomoda não é tanto a presença de Ventura em si, mas tudo o que a sua pessoa representa: se, no caso da Gulbenkian, será preciso o jovem mudar de roupa antes de se aproximar novamente de Ventura para ouvir a história que o velho narra da construção da Gulbenkian pela sua mão, no caso do apartamento, as coisas tornam-se mais complicadas. No momento em que o próprio Ventura declara ter percebido que aquelas casas estão mal feitas, o agente imobiliário fica ainda mais distante, um pouco confuso, esquecendo a sua própria carteira, adereço de trabalho fundamental, que o velho protagonista apanhará e lhe irá devolver.

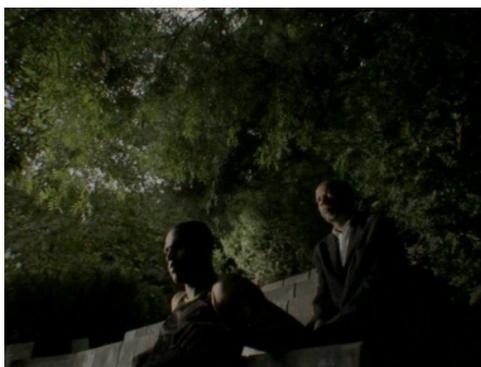


Figura 78 - (2006) *Juventude em marcha*, O segurança muda de roupa e aproxima-se do Ventura, Pedro Costa

Se as aparências são enganadoras, o mundo fora das Fontainhas é feito de aparências, enquanto que o mundo longe daquele bairro é assim: homens que esqueceram as suas origens e o sonho que tinham quando chegaram a Portugal e que, por isso, vivem num limbo entre tornarem-se fantasmas e uma sobrevivência em estado permanente. Ventura, além de representar as origens de cada um destes outros filhos, também está a lutar por cada um deles, apesar de alguns deles não o quererem, como Bete e o agente imobiliário: o fato, até àquele momento elegante e fino, revela-se gasto, sujo e transpirado ao ser posto em primeiro plano na sequência da Gulbenkian.

O próprio Roland Barthes, ao falar de *vestuário reconstruído*, admite que a presença de marcas, como a desordem ou a sujidade, pode adquirir um valor próprio, porque, na reconstrução da realidade, ou na sua representação, estas marcas tornam-se sinais intencionais de uma coisa que o próprio vestuário, em termos sociológicos, não possui. Em termos de reconstrução, encontra-se, entre esta trilogia e a anterior, uma diferença fundamental que provoca como consequência a presença ou não destes sinais intencionais de que Barthes falava. Partindo da generalização de *vestuário reconstruído* (Barthes, 2006: 16), faz-se uma distinção entre o cinema que mostra factos que já ocorreram e o cinema que mostra factos que estão efetivamente a decorrer. Se Reis/Cordeiro apontaram a câmara para uma comunidade que estava a desaparecer e reconstruíram os usos e costumes antigos para uma

conservação destes na história, Pedro Costa está a filmar uma realidade que ainda não se concluiu, está a filmar o desenvolvimento de uma comunidade que, ao perder o lugar físico do bairro, tenta não perder de vista as suas raízes.

A este propósito, quando Colaiacomo (2007) escreve acerca dos protagonistas de *Accattone* de Pier Paolo Pasolini (1961), consegue expressar toda a força que esta diferença de fundo faz no ecrã cinematográfico:

Ignotos na cidade, os personagens, ou melhor, aqueles “eles próprios” que não são atores mas são eles próprios, dão nas mãos do realizador-romanceiro uma virgindade visual para que ele a possa utilizar como arma de defesa contra a espetada do conto panorâmico, automático, intimista, e aparentemente consequencial que ameaça espetar a narração, magoá-la até à morte.⁶ (Colaiacomo, 2007: 22).

4c. Da Vanda e do Ventura

Por esta razão, que tem a ver mais com um tipo de *vestuário reconstruído* do que com a própria simbologia das peças de roupa em si, a última sequência de *Juventude em Marcha* parece ser de uma força transbordante, mostrando Vanda a sair de sua casa enquanto o Ventura fica no quarto a cuidar da sua filha. Nos dois primeiros filmes da trilogia, Vanda saía de casa para ir trabalhar, quer com Clotilde para ser mulher-a-dias em casas burguesas fora das Fontainhas, quer para vender couves ou alface fora do quarto mas dentro do bairro. Depois de ver a evolução desta mulher, juntamente com a evolução do próprio bairro, surpreende bastante a última sequência deste filme, que vê Vanda fora da porta da sua casa a vestir outra vez a bata de mulher de limpeza.

6. Ignoti alla città, i personaggi, o meglio quei “se stessi” che non sono attori ma “próprio se stessi”, portano in dote al romanziere-regista la loro verginità visuale, affinché egli la utilizzi come arma di difesa contro lo schidione del racconto panorâmico, automatico, intimistico, e aparentemente consequenziale, che minaccia di infilzargli la narrazione, di ferirla a morte.



Figura 79 - (2006) *Juventude em marcha*, Vanda veste o avental, Pedro Costa

Se já se viu a importância que o ato de vestir teve durante todo o primeiro filme da trilogia, o impacto que tem na vida dos protagonistas ao valer-se de uma tarefa *normal* que se faz durante a semana, agora neste último filme, nesta última sequência, percebe-se a relevância não só a nível dos personagens, mas também a nível narrativo. De facto, Vanda parece ter fechado o seu próprio ciclo ao voltar a vestir aquela bata (figs. 62, 63 e 64): para o espectador sábio é um gesto conhecido, que remarca a posição daquela mulher no mundo, uma espécie de pequena revolução pessoal em ato, uma fuga pessoal, tanto da droga, como da comunidade das Fontainhas.

Enquanto que *No Quarto da Vanda* viu nascer em paralelo a história dos rapazes, *Juventude em Marcha* continuou este percurso, por um lado, descobrindo Ventura e, por outro, fechando o ciclo de Vanda.

5. Conclusões

Ao decidir incluir esta trilogia nesta análise de vestuário, sabia-se com antecedência que os resultados iam ser diferentes, quer em relação ao conceito de etnoficção, quer em relação ao próprio vestuário. No cinema de Pedro Costa também se pode incluir numa certa tendência portuguesa, associada ao cruzamento entre documentário e ficção, que ganha aqui o nome proposto de etnoficção, mas, por outro lado, a forma como Costa decidiu explorar a comunidade das Fontainhas é de facto peculiar quando posta em comparação com as outras duas trilogias. O rigor usado tem descendência direta do

trabalho de António Reis, que foi professor do próprio realizador, porém, o que Pedro Costa consegue aqui não é só mostrar uma comunidade através de alguns dos seus protagonistas: o que é revelado através desta análise é um discurso muito mais amplo, que pode ter tido as suas origens também em Leitão de Barros.

Costa, tal como Barros, não faz parte da comunidade que “decide filmar” e, por isso, já a decisão de dedicação quase exclusiva representa um gesto importantíssimo na aceção de Agamben, o qual lembra como o cinema pertence também a uma ordem ética e política e não só estética. Pode encaixar-se completamente o cinema de Costa nesta afirmação, pois, quer Vanda, quer Ventura, apresentam-se exatamente como demonstrações de como a estética se pode fundir com a ética e com a política. Em 2015, ano de conclusão desta tese, Pedro Costa apresentou outro filme sobre as personagens das Fontainhas, *Cavalo Dinheiro* (2014), onde a personagem de Ventura, em particular, é uma vez mais filmada, numa obra que, se por um lado, continua o seu deslizar entre documentário e ficção, por outro, na sua carga emocional e política põe de lado qualquer consideração sobre outros assuntos.

Afirmou-se que Vanda é o corpo revestido, que a construção no espaço e no tempo da sua personagem com o seu revestimento fazem do seu aparecimento uma matéria completamente integrada, quer no enquadramento da câmara, quer na construção para o fim fílmico: isso levanta questões fundamentais para um futuro desenvolvimento destas teorias sobre o corpo revestido, que serão analisadas no capítulo final.

1. Do corpo revestido na Etnoficção

Quando esta tese começou a ser escrita, o seu objetivo principal era dar uma relevância apropriada ao papel do vestuário dentro de uma obra fílmica. Decidiu-se, portanto, dar continuidade a este tipo de análise, escolhendo nove filmes, em grupos de três trilógias, que tivessem elementos em comum entre eles, mas que também se conseguissem reconhecer por motivos particulares. A análise individual de cada filme trouxe para a prática conceitos teóricos da *Fashion Theory* que conseguiram encaixar os filmes no natural encadeamento entre documentário e ficção. A proposta de o fazer do ponto de vista do vestuário visou explorar novas narrativas, paralelas às que já existiam no argumento do filme, mas, ao mesmo tempo, tão importantes, quer na construção da personagem, quer na sua ambientação.

O já citado conceito de *etnoficção* foi útil para reunir características comuns de filmes diferentes: a vida longe da cidade, os grupos fechados, a comunidade e as suas regras, a luta constante entre a vontade individual e as regras impostas pela própria comunidade. Sem esquecer que, tratando-se de obras cinematográficas, a denominação de *etnoficção* também se refletia num estilo pessoal do próprio realizador e de sequências nunca claramente enquadradas na ficção ou no documentário.

Apesar de se estar longe dos conceitos fundamentais da moda propriamente dita e das bases de muitas das ideias da *Fashion Theory*, a ideia inicial foi que o vestuário de um filme etnográfico específico podia ter elementos interessantes, tanto a nível da ficção, como do documentário, mas também na sua própria especificidade de

corpo revestido. Enquanto a associação entre traje e filme etnográfico ficou bem assente, sobretudo nas primeiras duas trilógias, onde as comunidades filmadas viviam longe da cidade e da sociedade moderna portuguesa em geral, a última trilogia foi a que trouxe mais novidades, quer do ponto de vista da escolha da própria comunidade (o Bairro das Fontainhas), geograficamente perto da cidade, mas longe ou com uma relação quase inexistente com esta, quer do ponto de vista do estilo do realizador que, ao baralhar a fronteira entre a ficção e o documentário, impôs novas questões estilísticas, políticas e morais.

Decididamente, notou-se como, na *Trilogia do Mar* de Leitão de Barros, a luta entre o indivíduo e a comunidade se refletia completamente na presença/ausência do vestuário típico, o traje, que, se quando aparecia mostrava uma participação ativa nas questões da vila, ao desaparecer mostrava uma nudez parcial onde o elemento a sobressair era o próprio indivíduo, muitas vezes em oposição à comunidade. A isso chamou-se uma desidentificação do indivíduo na comunidade, o qual, através do ato de vestir e despir demonstrava ou não a sua participação na comunidade.

O contrário acontece na *Trilogia de Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, onde tudo parece votado para que a comunidade se demonstre compacta contra a sociedade exterior: as sequências de baile perdem o vigor comunitário para se transformar em meras recordações; assim como, os trajes exibidos tornam-se uma demonstração da afetividade dos indivíduos à comunidade trasmontana que, na luta contra a perda de raízes, encara as crianças locais como protagonistas que crescerão e, também elas, fugirão para o estrangeiro ou para a capital. Definiu-se esta perspectiva como um resumo nostálgico da comunidade no indivíduo, porque considerou-se que os trajes vestidos por alguns dos protagonistas incutiam a força toda da comunidade num só indivíduo, o que torna esta trilogia, sobretudo nos dois primeiros filmes, “uma visão cosmocêntrica e antropocêntrica, com o homem como único sujeito de possível religação” (Benard da Costa, 167: 1991).

Não querendo dar outra denominação à *Trilogia das Fontainhas*, ao longo da tese esta foi sendo associada ao conceito de etnoficção, porém, é justamente através da sua introdução como elemento comparativo e final que se torna possível abrir outras hipóteses para outros e variados conceitos, quer em relação ao vestuário e à sua importância na construção da obra fílmica, quer do estreito ponto de vista fílmico, ao nível da criação/ampliação de géneros. O caso das Fontainhas é particularmente interessante por ter apresentado o vestuário como um elemento completamente absorvido por outros fatores, como a luz, o enquadramento e a própria gestualidade da personagem que o veste. Se, por um lado, nesta última análise, também se encontraram elementos comuns com as outras duas trilogias, a sua particularidade manifesta-se nesta amálgama de todos os elementos presentes com um intuito final claro. Partindo da afirmação de Barthes¹ acerca da importância da representação do *corpo jovem* na publicidade, no cinema e na fotografia, percebem-se facilmente as intenções de Pedro Costa em querer mostrar aqueles corpos que de jovem pouco têm: Vanda e Ventura são, de facto, uma reintrodução da morte na sociedade, foram escolhidos para mostrar o quanto ela está presente apesar de ausente. Por outro lado, ao afirmar que Vanda é o corpo revestido, isso refere-se exatamente a um tipo de visão geral da obra fílmica, onde tudo tem o seu significado e cada elemento ajuda na elaboração do resultado final e total da obra fílmica.

Em particular, torna-se útil usar as palavras de António Reis, que começava também a entender esta tendência de totalidade da obra fílmica, chamando de *Estética dos materiais* a uma espécie de aproximação visual entre o objeto filmado, o sujeito que filma e o próprio dispositivo cinematográfico. Através das trilogias analisadas, conseguiu traçar-se um percurso de emancipação do vestuário das suas funções básicas, de acordo com Bogatyrëv, para uma crescente aproximação ao próprio meio cinematográfico. Ao abandonar a conceção do vestuário como mero revestimento, o próprio adquire a posição

1. Roland Barthes presente nisso um cancelamento geral da morte na sociedade. Apagando-a e censurando-a, consegue-se removê-la e privá-la da sua simbologia até tornar-se mais difícil dialetizá-la. (Excerto do capítulo 2).

de elemento dramático na comunicação do filme, juntamente com as outras escolhas estilísticas.

O espaço temporal entre as três trilógias também conta histórias visuais e narrativas que estão de acordo com o período histórico do qual fazem parte. Começando por *Leitão de Barros*, constata-se como o último filme da *Trilogia do Mar* parece diferente em relação aos outros dois, porque, se por um lado, a carreira do próprio Barros já estava bem orientada no caminho de algum cinema de propaganda, feito de ficção e grandes traduções da literatura ao grande ecrã, por outro, a necessidade de continuar a mostrar as várias comunidades espalhadas pelo país é aqui manifesta abertamente no estilo que recalca um pouco os dois primeiros filmes da trilogia.

Deve ainda lembrar-se que a maior diferença encontrada dentro da trilogia de Barros é a descoberta do cinema sonoro, ou seja, *Maria do Mar* e *Ala Arriba!* têm pontos em comum, quer na história, quer na narração, mas também possuem um grande ponto de diferenciação na passagem do mudo ao sonoro. A intervenção da câmara é evidente em ambos, quer na parte ficcionada, quer na parte que se apresenta como documentarista, como também é incontestável a assinatura de Leitão de Barros, do qual encontramos exatamente neste deslize voluntário alguns dos rastros mais belos. Se, por um lado, o realizador se mostra em toda a sua fragilidade na sequência de Manuel nu que não consegue segurar o corpo inanimado de Maria do Mar, repetida quase com exatidão através de João Moço em *Ala Arriba!* na sequência final do filme, por outro, evoca a sua determinação nas sequências da tempestade na Póvoa de Varzim, forçadamente ficcionadas pela ausência de um verdadeiro mar revolto.

Começando com a cigana de *Ala Arriba!*, constatam-se certas semelhanças entre Octávio, de *Ana*, e a enfermeira Eduarda, de *Ossos*, por serem os três personagens que, em cada uma das trilógias, recordam que existe um mundo para além das comunidades filmadas; por isso, a análise do vestuário de cada um também trouxe elementos comuns de estranheza à comunidade, por um lado, e de integração a outras realidades, por outro. Continuando

com António Reis e Margarida Cordeiro, pode afirmar-se que os três filmes, exibidos entre 1976 e 1989, são a expressão do movimento do *Novo Cinema Português* e a reação pessoal, imediata e intimista, dos dois realizadores, em termos de criação cinematográfica à queda da ditadura e à seguinte instauração da democracia. “*Amor de Perdição* e *Trás-os-Montes*, sem dúvida, os dois filmes mais importantes destes finais dos anos 70 e, sem dúvida, duas obras maiores da nossa cinematografia.” (Bénard da Costa, 158: 1991).

O trabalho de António Reis como poeta virou-se para a imagem em movimento já com o filme *Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, onde Reis vem creditado como assistente de realização, sendo que a sua primeira obra pessoal, *Jaime*, é datada de 1974. Mas, foram os três filmes da trilogia de Trás-os-Montes que cunharam a presença e o estilo desta dupla na cinematografia nacional, quer pela escolha de virar o olhar para as comunidades longe do centro da cidade, quer pela maneira inovadora e poética como o fizeram.

No que toca à presença de Pedro Costa, este foi aluno de António Reis na Escola de Teatro e Cinema no início dos anos 80 e, através das suas próprias declarações, sabe-se que foi graças à presença deste professor que conheceu o cinema português histórico, que até aquela altura era apenas um “conjunto de comédias dos anos 40” (Costa² em AAVV, 1997: 62), sendo que “a partir do momento em que vi *Trás-os-Montes* foi finalmente a oportunidade de começar a ter um passado no cinema português” (Costa em AAVV, 1997: 65). A ligação entre os filmes da dupla e o cinema de Pedro Costa pode resumir-se no que este chama de “ligação entre planos”, ou seja, aquele mínimo de intervenção fundamental para que, através do filme, o realizador se possa fundir com as personagens numa ordem que não é inventada, mas sim vista e reproduzida.

Talvez represente apenas outra forma de denominar aquilo que foi definido como *Estética dos materiais*. Tal é imediatamente notório a partir de *Ossos*,

2. Pedro Costa, “Entrevista conduzida por Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo”, Lisboa, 28 Jul. 1997.

quando o olhar de Clotilde, que veste a bata de mulher da limpeza, cruza o olhar com a irmã Tina, e está ainda mais evidente em *Vanda* e as suas camisolas claras, como também está manifesto na personagem do Ventura de *Juventude em Marcha* que, ao não mudar de roupa durante o filme inteiro, vagueia de um sítio para outro, de um filho para outro, ou ainda melhor, de um plano para outro para transportar, como numa Via Cruz, o seu testemunho simultâneo de vergonha e orgulho. Podem classificar-se estas observações sob a denominação de “inamovibilidade do vestuário”, visando simbolizar uma inércia ou ausência de vontade por parte dos protagonistas em querer mudar as coisas, uma armadura que os separa dos eventos.

2. Do Cinema Indisciplinar e da Sartorial Philosophy

Ao longo deste trabalho tentou cruzar-se o conceito de etnoficção, a partir das conceptualizações de Jean Rouch, com o conceito de corpo revestido derivado da *Fashion Theory*, tendo como enfoque o trabalho teórico de Patrizia Calefato. Este cruzamento foi feito através da análise comparativa de filmes agrupados em trilogias, sendo que, ao destacar alguns conceitos inovadores, não pode evitar deixar-se em aberto várias questões que, apesar de terem sido analisadas sob vários pontos de vista, deixam uma clara sensação de que muito ainda há a dizer sobre o tema.

A própria questão subjacente à definição de etnoficção deixou em aberto várias problemáticas oriundas do percurso feito ao longo da pesquisa e, numa tentativa de concluir, o que mais interessa é o gesto, por parte dos realizadores analisados, de fazer um tipo de cinema diferente, quer na forma, quer nos conteúdos. A este propósito, a forma acutilante com que Carolin Overhoff Ferreira (2014) apelida de *cinema indisciplinar* vários filmes do cinema português, abriu as portas para outras obras fílmicas e outros conceitos que, de alguma maneira, podem estar também ligados ao vestuário, vendo este como um elemento tão importante quanto pouco investigado. A sugestão presente no seu livro é de abandonar vãs tentativas de agrupamento, aceitando os filmes tal como eles são, ou seja, aceitando uma certa indisciplina da parte deles. Em relação ao filme, diz a autora, se “o seu ob-

jetivo principal é produzir dissenso, é preciso especificar que dissenso não significa contestação, mas divergência do consenso estabelecido, com o fim de reorganizar a partilha do mundo sensível”. (Overhoff Ferreira, 2014: 72).

Sem discutir aqui a origem deste novo termo que Ferreira sugere como alternativa ao mais conhecido *filme-ensaio* (Rascaroli, 2009), a autora considera o cinema português como repleto de “produções cinematográficas originais e difíceis de classificar dentro do género de ficção e documentário” e, a partir de escritos de Rancière (2006), afirma:

A indisciplinaridade é, por sua vez, uma forma de pensamento que revela as fronteiras estabelecidas pelas disciplinas, bem como a função delas como instrumento de “guerra”. O neologismo articula a ideia de que qualquer método, em vez de examinar um território, procura defini-lo por meio de histórias contadas sobre ele. (Overhoff Ferreira, 2014: 70).

Por outras palavras, esta afirmação reitera a visão deste trabalho sobre a escolha consciente por parte de um realizador de filmar num lugar em particular; revela, ainda, a vontade de mostrar um território através de histórias fabuladas que expressam, através das imagens em movimento, os seus usos e costumes, como também o olhar do realizador sobre esse local.

Mantendo um olhar aplicado sobre os filmes analisados, quando a autora argumenta “que o filme indisciplinar português já marcava presença no cinema mudo (Overhoff Ferreira, 2014: 80), vem imediatamente à ideia, na já citada *Trilogia do Mar* e em particular em *Maria do Mar*, que, pela sua posição pouco clara em relação ao binómio ficção/documentário e pelas narrativas geradas pelo vestuário que vão em direção a uma “divergência do consenso estabelecido”, poderia de facto ser classificado como indisciplinar. A própria autora, ao falar de limites no primeiro cinema sonoro, sobre Leitão de Barros, admite que nos seus filmes “a autonomia da imagem convive com a exigência de contar uma história” (2014: 80). Não pode deixar-se de relacionar esta afirmação com *Ala Arriba!*, o filme da trilogia onde esses aspetos se manifestam com maior naturalidade.

Avançando até António Reis, Margarida Cordeiro e também Pedro Costa, o cinema vira arte, lugar de reflexão onde se encontra a possibilidade de articular ideias, e logo todo o debate sobre género cinematográfico perde peso para ir ao encontro de uma definição que se propõe abandonar as definições. Foi estimulante ter analisado o vestuário de um cinema que se propõe indisciplinar no momento em que se o reconhece como tal. De resto, não se poderia ter começado este percurso de outra forma, porque, na verdade, o cinema português que inspira algum tipo de análise é exatamente o ‘indisciplinar’ e, com isso, ficam abertas outras hipóteses para pesquisas futuras. O mesmo acontece com a *Fashion Theory*, o ponto de partida para uma base teórica sobre vestuário cinematográfico que, ao longo desta tese, se transformou em *corpo revestido* para sublinhar a relevância ao nível fílmico e para dar algum outro significado e leitura às peças de roupa que aparecem no ecrã vestidas por atores.

Frequentemente, coloca-se a questão sobre qual seria o ponto em comum entre cinema e revestimento do corpo, sobretudo se algum ponto de encontro haverá ou se se tratam de dois mundos paralelos que, ao cruzar-se, produzem um significado provisório. Encontraram-se algumas respostas interessantes no conceito de *Sartorial Philosophy* expresso por Giuliana Bruno (2014) acerca da integração da moda no meio cinematográfico. Bruno, em *Surface Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), desenvolve uma perspectiva particular a partir da prática onde os dois mundos estão inscritos: se, para fazer um filme, devem pôr-se em prática os ofícios da montagem na edição e escolha das sequências fílmicas, também no caso da moda, cada peça de roupa resultará do conjunto de vários cortes que lhe concedem o seu aspeto final. A autora apelida o realizador de *filmmaker-tailor*, encontrando entre os dois mundos uma ligação indelével.

Acerca da importância do corpo revestido ao nível fílmico, a autora tem uma atitude completamente concertada com o ponto de vista deste trabalho e que visa elevar o vestuário cinematográfico a um nível de significado superior ao que tradicionalmente tem sido considerado.

É um processo que põe em causa o que a moda geralmente representa na linguagem do cinema e o modo restritivo com que o termo é normalmente utilizado. Este exige uma revisão da opinião que estabelece que a moda em cinema é simplesmente guarda-roupa. Assim, a moda vai para além do figurino, tornando-se um objeto totalmente diferente na comunicação de significado³. (Bruno, 2014: 39).

Não se trata de continuar a pensar o elemento *fashion* como componente separada dentro do filme, mas sim começar a reformular a sua presença como essencial à linguagem do filme, “contribuindo para a formação da sua textura estética” (2014: 54), num grau normalmente associado à representação, à cinematografia, à montagem e à cenografia.

Voltando à análise de *Ana*, e ao ponto de vista sobre o papel do vestuário em *No Quarto da Vanda*, percebe-se perfeitamente do que Bruno está a falar. A autora está a tentar desenvolver um novo conceito de textura a partir da ligação imprescindível entre o mundo do cinema e o mundo da moda/*fashion*, para chegar à construção de uma *surface materiality in film* que tem como propósito o repensar do modelo de estudo do vestuário cinematográfico. Mais uma vez, invocando a *Estética dos materiais* de António Reis. A autora afirma que o conceito de *Fashion Theory* (ou o que ela denomina *Sartorial Philosophy*) não se encontra exclusivamente no vestuário que aparece num filme, porque “reside na arquitetura da linguagem fílmica⁵”, ou seja, Bruno convida a uma reformulação da *fashion in film* que, assim, não se traduz só no uso do vestuário como objeto, mas torna-se antes uma espécie de metodologia para a estrutura (ou textura) do próprio filme.

Está na altura de propor um ‘modo’ diferente para a teorização da moda, um que seja capaz de abranger o modo como a moda funciona enquan-

3. It is a process that calls into question what fashion usually means in the language of cinema, and the restrictive way in which the term is generally used. It asks us to revise a common understanding that fashion in film is simply costume design. Here fashion goes beyond costume and becomes an altogether different object for the circulation of meaning.

4. Contributing to the shaping of its aesthetic texture.

5. Resides in the architectonics of the film language,

to estrutura do visual no campo mais vasto da criação espaço-visual⁶.
(Bruno, 2014: 40).

São afirmações que visam promover novas metodologias, mas também novas bases teóricas, porque, quando Bruno declara que a *fashion in film* não engendra apenas problemáticas inerentes aos estudos de géneros, à identidade nacional e social, como também não pertence só à esfera do “voyeurismo, exibicionismo e fetichismo – tópicos que têm sido o foco principal da *Fashion Theory*” (2014: 40), de facto, fica a pensar-se qual poderia ser o perfil adequado a este tipo de investigação.

Certamente, quem possui um perfil ligado aos Estudos Artísticos entenderá melhor esta fusão proposta por Bruno, pois, extrapolando o vestuário cinematográfico dos contextos de análise até agora propostos, só resta o próprio ecrã cinematográfico assim como este se apresenta ao espectador.

Pensando na moda desta nova forma, torna-se necessário ir para além da questão do espetáculo e do produto e elaborar uma forma lúdica de teorização sartorial, menos preocupada com a sociologia ou a semiótica da roupa e mais ligada à história da arte e do design do espaço e suas respectivas teorizações⁸. (Bruno, 2014: 40).

As conclusões desta vasta pesquisa acabam por sugerir mais opções para o futuro, pois o vestuário presente no cinema é ainda um tema muito pouco debatido e muito pouco valorizado no sentido justo. Pensa-se firmemente que as considerações de Giuliana Bruno sobre vestuário vão na direção certa, ou seja, a de abandonar os velhos métodos de pensar o tema, ainda ancorados a conceitos bastante distantes do próprio meio cinematográfico, como também do próprio conceito de arte e da sua história. As propostas de

6. It is time to propose a different “mode” for the theorization of fashion, one that is able to account for the way fashion works as a fabric of the visual in a larger field of spatiovisual fabrications.

7. Voyeurism, exhibitionism and fetishism – topics that have traditionally been the focus of much fashion theory.

8. In thinking of fashion in this new way, we need to move beyond issues of spectacle and commodity and elaborate a playful form of sartorial theorization, concerned less with sociology or the semiotics of clothing and connected more closely to the history of art and the design of space, and to their theorization.

Bruno não ficam distantes do pensamento de Carolin Overhoff, porque, nos dois casos, reconhece-se que é necessário possuir um conhecimento aprofundado da disciplina para poder considerar pô-la de lado.

Neste sentido, e para terminar, julga-se que esta pesquisa e perspectiva subjacente não será vã, porque ao tentar juntar duas esferas de pensamento, ao tentar incorporar uma na outra, a etnoficção com a teoria do *corpo revestido*, também se colocou como objetivo o revisitar de uma cinematografia que em si é incerta e desequilibrada em relação ao binómio ficção/documentário. Esta incerteza, porém, tornou-se a pedra angular, porque esse mesmo posicionamento na fronteira ténue entre géneros acaba por ser uma colocação interessante e prolífera, quer no cinema português, quer nas teorizações possíveis acerca do corpo revestido. Procura-se, por isso, o equilíbrio e a estabilidade exatamente no coração deste debate, entre documentário e ficção, entre moda e traje. Um debate que, justamente por estes motivos, permanece um tópico de inequívoco interesse.

**Referências
Bibliográficas**

- AA.VV., 1991 *A moda em Portugal através da imprensa. 1807-1991*, Biblioteca Nacional, Lisboa
- AA.VV., 1997 *António Reis e Margarida Cordeiro, a poesia da terra*. Cineclube de Faro
- AA.VV., Maio 1976, *Ciclo Jean Rouch*, Coop Paz dos Reis, Direcção geral da acção cultural, Embaixada de França e Fundação Calouste Gulbenkian
- AA.VV., 2005 *Enciclopédia della moda.*, Treccani, Marchesi grafiche editoriali spa, Roma
- AA.VV., Junho 2010, *Letters from Fontainhas: three films by Pedro Costa*, em S&S, vol. 20, n.6
- AA.VV., 2003 *Mediating the human body. Technology, communication and fashion*. Edited by Leopoldina Fortunati, James E. Katz, Raimonda Riccini
- AA.VV., 2010, *Moda fra analogie e dissonanze*, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Sillabe, Livorno
- AA.VV., 1942, *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, 10ª, Veneza
- AA.VV., 1984 *O discurso da moda*, cadernos de comunicação e linguagens, Universidade Nova de Lisboa, FSCH, Departamento de Comunicação Social, Lisboa
- AA.VV., 1972, *Psicologia del vestire*, Bompiani, Milano
- Agamben, Giorgio, 1996 *Note sul gesto*, em *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, on-line em <http://www.thetqr.org/Archivio/TQR%2011%20it/gestacci.html>
- Agamben G., 2002, *L'aperto, l'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino
- Agamben G., 2001, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino
- Agamben G., 2009, *Nudità*, Nottetempo, Roma

- Agamben G., 1998, *O poder soberano e a vida nua, homo sacer*, Editorial Presença, Lisboa
- Alves Costa, C., 2010, “O cinema de Reis e Cordeiro e a representação da cultura popular”, *Panorama do Documentário Português*. Lisboa: *Catálogo ed. Apordoc e EGEAC.*, 84-89
- Alves Costa, C., 2012, *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema português entre 1960 e 1970*. Tese de Doutoramento
- Annenkov G., 1955, *Vestendo le dive*, Bocca editori, Roma
- Areal Leonor, 2011, *Cinema português – Um País imaginado, Vol. I e II*, edições 70, Lisboa
- Aristotele, 1998, *Poetica*, Laterza, Bari
- Azevedo, M. de, 1951, *Perspectivas do Cinema Português*, Porto: Clube Português de Cinematografia
- Baldini M., 2006, *A invenção da moda, as teorias, os estilistas, a historia*, Edições 70, Lisboa
- Baldini, M. Orgs., 2005 *Semiotica della moda*, Armando editore, Roma
- Barthes R., 1966, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, Parigi
- Barthes R., 2006, *Il senso della moda*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino
- Barthes R., 2009, *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino
- Barnard, M., 2001, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Routledge
- Barnard, M., 2014, *Fashion Theory, an introduction*, Routledge
- Barnard, M., 2011, *Fashion*, Routledge
- Barnard, M., 2002, *Fashion as communication*, Routledge
- Barnard, M., 2007, *Fashion Theory, a reader*, Routledge
- Barnard, M., 1998, *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*, Routledge
- Baptista, T., Agosto 2009, *Documentario, modernismo e revista em Lisboa, Cronica anedótica*, em *Doc on-line*, 6
- Baptista, T., 2008, *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa: Tinta-da-china
- Baptista, T., orgs., 2003, *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portuguesas*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Benard Da Costa, J., 1991, *Histórias do cinema*, Europalia
- Benard Da Costa, J., (orgs.) 1996, *Jasmim*, Ed. Cinemateca

- Benard Da Costa, J., 2010, *Maria do Mar*, Folhas da Cinemateca Portuguesa
- Bignaut H., 2005, *Anatomia della moda. Il corpo, i luoghi, l'arte, il cinema*, Franco Angeli, Milano
- Bogatyrev P., Jakobson, Junho 1967, *Il folklore, forma di creazione autonoma* (Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, em *Rivista di cultura e critica letteraria Strumenti critici*, n.3
- Bogatyrev P., Outubro 1986, *Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava*, em *La ricerca folklorica, contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, n.14
- Bogatyrev, P., 1980, *Il teatro delle marionette*, Grafo edizioni, Brescia
- Bourdieu P., 1998, *Meditações pascalianas*, ed. Celta, Oeiras
- Bourdieu, P., 1996, *The Rules of Art*. London: Stanford University Press
- Bourdieu, P., 2004, *Os usos do povo, Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense
- Bourdieu, P., 2005, *Esboço de auto-análise*. São Paulo: Companhia das Letras
- Bordwell, D., 1997, *On the history of film style*, Harvard University Press
- Bruno, G., 1995, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton University Press
- Bruno, G., 2002, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso
- Bruno, G., 2007, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press
- Bruno, G., 2009, *Publiche intimitá. Architettura e arti visive*, Mondadori, Milano
- Bruno, G., 2014, *Surface, Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press
- Bruzzi S., 1997, *Undressing cinema, clothing and identity in the movies*, Routledge, New York
- Buttazzi G., 1981, *Moda, sarte, storia, società*, Fabbri, Milano
- Calamai D., Gnoli S., orgs., 1995, *Cento anni di stile sul grande schermo: quando il noir crea la moda*, Zephiro, Roma
- Calanca, D., 2003 *Il corpo tra mode e culture* online em http://www.imago.rimini.unibo.it/percorsi/percorso_3/mode_culture/mode_culture.htm
- Calefato P., 1986, *Il corpo rivestito*, Edizioni Dal Sud, Bari

- Calefato P., 1999, *Moda e Cinema: macchine di senso/scritture del corpo*, Costa & Nolan, Milano
- Calefato P., 2002, *Fashion theory*, online em http://www.culturalstudies.it/dizionario/pdf/fashion_theory.pdf
- Calefato P., 2002 em *Storia del cinema italiano*, vol. XI 1965-1969, orgs. de G. Canova, Venezia, Marsilio
- Calefato P., 2002, *Segni di moda*, Palomar, Bari
- Calefato P., 2007, *Mass-moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*, Universale Melteni, Roma
- Calefato P., 2009, *Gli intramontabili. Mode, persone, oggetti che restano*, Meltemi, Roma
- Calefato P., 2011, *La moda oltre la moda*, Lupetti – Editori di comunicazione, Milano
- Calò G., Scudiero D., 2002, *Moda e arte, dal Decadentismo all’Ipermoderno*, Gangemi editore, Roma
- Casetti, F., 1977, *Rassegna del cinema portoghese*, Cineteca comunale, Bologna
- Castanheira Scholl R., Del Vecchio R., Welter Wendt G., 28 a 30 de Maio 2009, *Figurino e moda: intersecções entre criação e comunicação*, Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da comunicação. X congresso de C. Da comunicação Região Sul
- Blumenau –Castilho, Kathia (Orgs.), 2011, *Corpo, Moda e Ética*, São Paulo: Estação das letras e Cores
- Castilho, K., 2008, Martins, M., *Discursos da Moda semiótica, design e corpo*, São Paulo, Anhembi Morumbi
- Castilho, K., Oliveira, A. Orgs., 2008, *Corpo e Moda por uma compreensão do contemporâneo*, Barueri- São Paulo: Estação das Letras e Cores
- Castilho, K., Garcia, C., 2008, *O corte, a costura, o processo e o projeto de moda no re-design do corpo*, Barueri - São Paulo: Estação das letras e Cores
- Castilho, K., Preciosa, R., Orgs. 2005, *Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*, ed. São Paulo: Anhembi Morumbi

- Castilho, K., orgs., 2010, *A moda do corpo o corpo da moda*, Esfera, São Paulo, 2002
- Castro V., 2010, *O papel da segunda pele*, Babel, Lisboa
- Chataignier, G., Castilho, K., Orgs., 2006, *Fio a Fio. Tecidos, moda e linguagem*, São Paulo: Estação das Letras
- Cavese, L., *Il linguaggio dei tessuti*, em Ceriani, G., Grandi, R. Orgs., 1995, *Moda: regole e rappresentazioni. Il cambiamento, il sistema, la comunicazione*, Franco Angeli, Milano
- Cixous H., 1994, *Sonia Rykiel in Translation* em *On Fashion*, ed. Shari Benstock and Suzanne Ferriss, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press
- Cocciolo L., Sala D., 2001, *Storia illustrata della moda e del costume*, edizioni Demetra, Verona
- Coelho, E. Prado, 1983, *Vinte anos de cinema português*, Biblioteca breve, Lisboa, 1983
- Colaiacomo P., Caratozzolo V. Caterina, 2000, *Cartamodello, antologia di scrittori e scritture sulla moda*, Luca Sassella editore, Roma
- Colaiacomo P., 2007, *L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*, Marsilio, Venezia
- Colleyn, JP., 2005, *Elementos da antropologia social e cultural*, Edições 70, Lisboa
- Cook P., 1996, *Fashioning the Nation. Costume and identity in British Cinema*, BFI publishing, London
- Comolli, J.L., 1969, *O desvio pelo directo*, em *Cahiers du cinema*, n. 209 e 211, Fev. E Abr.
- Costa, José Manuel, (org.), 1999, *Novo Documentário em Portugal*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, p. inum.
- Costa, H. Alves, 1978, *Breve história do cinema português: 1896-1962*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa
- Costa P., Neyrat C., Rector A., 2008, *Um melro dourado um ramo de flores uma colher de prate. No quarto da Vanda. Conversa com Pedro Costa*, Midas Filmes e Orfeu Negro, Lisboa
- Costa R., 2000, *A outra face do espelho. Jean Rouch e o outro*, texto on-line de 11/3/2000 <http://bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.html>

- Cousins J., October 2008, *Unstitching the 1950's film à costumes: hidden designers, hidden meanings*, University of Exeter, PHD thesis
- Cucinotta, C., (orgs.), 2014, *A verdade da ficção*, em *Interact, Revista on line de Arte, Cultura e Tecnologia*, n. 21
- Cucinotta, Caterina, (2011) *How do the costumes make the difference in ethno-fiction films: fishermen communities in Sicily and in Portugal*. International Journal of Art and Science. ISSN: 1944-6934. 2012 Volume 05, Number 03
- Cunningham, R., 1984, *The Magic Garnment. Principles of Costume Design*, Ed. Congman, New York
- D'Amico de Carvalho C., G. Vergani, 1997, *Piero Tosi, costumi e scenografie*, Leonardo arte, Milano
- De Noronha E., 1911, *O vestuário: história do traje desde os tempos mais remotos até à idade media. Compilação das obras de maior autoridade sobre o assunto*, Lisboa
- Deleuze G., 1984, *L'immagine – movimento*, ubulibri, Milano
- Deleuze, G., 2007, *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense
- Deleuze, G., e Guattari F., 2004, *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, Continuum, London
- Eco, U., Sigurtà, M., Alberoni, F., Dorfles, G. Lomazzi, G., 1989, *Psicologia do Vestir*. Assírio e Alvim, Lisboa
- Engelmeier P. W., 5 maggio – 2 giugno 1997, *Cinema e moda, moda nel cinema*, una mostra del Filmhistorisches, Bildarchiv, Múnaco di Baviera, La Posteria di Milano, Ed. Mazzotta, Milano
- Fabbri, R., 2006, *Ciak: si gira la moda. Cinema e moda, sistemi di senso e industrie di emozioni*, Quattroventi, Urbino
- Fellini F., 1994, *I costumi e le mode*, Museo Pecci, Prato, 6 marzo – 16 maggio 1994, Ed. Charta, Milano
- Ferraz A.L.M., Julho 2009, *A etno-ficção e o personagem como duplo*, ensaio, Simposio Antropologia, Performance e o Filme Etnográfico, do 53 Congresso Internacional de Americanistas, Cidade do Mexico
- Filóstrato, 1978, *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano: Adelphi

- Fiorani E., 2006, *Moda, corpo, immaginario. Il divenire moda nel mondo tra tradizione e innovazione*, edizioni Poli.Design, Milano
- Fiorani, E., 2004, *Abitare il corpo: la moda*, Lupetti, Milano
- Florenzi A., 2008, *Il costume di scena*, Pioda Editore, Roma
- Fofi, G., Morandini, M., Volpi, G., 1988, *Storia del cinema*, Garzanti, Milano
- Frampton D., 2006, *Filmosophy, a manifesto for a radically new way of understanding cinema*, Wallflower press, London
- Franci, G., Muzzarelli, M. G., 2005, *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Lupetti, Milano
- Frazer, 1915, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Macmillan, London
- Fulchignoni E., 1989, *Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni*, Visual Anthropology, volume 2, Issue 3-4, articolo online em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.1989.9966514#preview>
- Gaines, J., Herzog, C., a cura di, 1990, *Fabrications. Costume and the Female body*, Routledge, London – New York
- Ghisleri J., 2005, *Como entender a importância do figurino no espetáculo?*, articolo em <http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=15&npage=3>
- Giacomini S., 2004, *Alla scoperta del set. Con venti personaggi che il cinema lo fanno*, Edizioni Rai-Eri VQPT, Roma
- Giannone A., Calefato P., 2007, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, volume V, Performance*, Meltemi editore, Roma
- Gnoli S., 2004, *Moda & Cinema. La magia dell'abito sul grande schermo*, Edimond, Città di Castello (Pg)
- Graziani, C., 2004, *Il linguaggio e le strategie comunicative della moda*, articolo em <http://www.ocula.it/college/txt/graziani/cap1.htm>,
- Greimas A.J., 1985 *Del senso 2*, Bompiani, Milano
- Grilo, João Mário, 2006, *Cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte
- Grilo, João Mario, 2007, *As lições do cinema. Manual de filmologia*, Edições Colibrí, Lisboa
- Gualandi M. L., 2001, *Antichità classica*, Carocci editore, Roma

- Guidi, L., Lamarra A., orgs, 2003, *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Napoli, Filema
- Handler, R., 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, the university of Wisconsin press
- Jeffers, T., 2010, *Hollywood Catwalk: Reading Costume and Transformation in American Film*. Tauris, London
- Lai, 2012, *Baratto di corpi. La moda, un'azione e non un sogno*, artigo online em http://www.tecnicheconversazionali.it/sito/stampa_attualita_dettaglio.php?id=229&PHPSESSID=23aec47758797b4dd006065aac595d87
- La Polla, F., 2004, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Il Castori, Milano
- Laver J., 2002, *Costume and fashion – a coincide history*, Thames & Hudson world of art, London
- Lehnert G., 2001, *Historia da moda do século XX*, Konemann, Colônia
- Leite A., Guerra L., 2002, *Figurino uma experiencia na televisão*, Paz e Terra, Rio de Janeiro
- Leite A., Guerra L., 2002, *Figurino, uma experiencia na televisão*, Paz e Terra, Rio de Janeiro
- Leloir M., 1992, *Dictionnaire du Costume: et de ses accessoires des Armes et des Étoffes des origines à nos jours*, Paris, Librairie Grund
- Lemiere, J., Jan-Jul 2008 *Terra a terra, Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa (1994-2000)*, artigo em *Devires*, vol.5, n.1
- Leopardi G., 1824, *Dialogo della moda e della morte*, in *Operette morali*
- Levinas, E., 1971, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book
- Limentani Viridis C., orgs., 2002, *Contraccambi. La moda, il cinema, lo sguardo*, Cleup, Padova
- Lipovetsky G., 1989, *L'impero dell'effimero*, Garzanti, Milano
- Lister M., 1967, *Costume – An illustrated survey from Ancient Times to the 20th century*, Ed. Barrie and Jenkins, Londra
- Lukács G., 1998, *Georg Simmel*, ensaio em Simmel G., *La moda*, Mondadori, Milano
- Lurie A., 2007, *Il linguaggio dei vestiti*, Armando Editore, Roma

- M. Delpierre, M. De Fleury, D. Lebrun, 1988, *L'élégance française au cinema*, Musée de la mode et du costume Palais Galliera, Paris
- Mancini F., 1975, *L'evoluzione dello spazio scenico, dal naturalismo al teatro épico*, edizioni Dédalo
- Marin L., 1971, *Utopiques: jeux d'espaces.*, Paris, Minuit
- Martinez, W., 1992, *Who Constructs Anthropological knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship*, em Crawford, P., Turton, D., (eds.) *Film as Ethnography*. Manchester University Press
- Masi, S., 1990, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, La Lanterna Magica, Istituto Cinematografico dell'Aquila
- Matos Cabo R., orgs, 2009, *Cem mil cigarros. Os filmes do Pedro Costa*, Orfeu Negro, Lisboa
- Matos-Cruz, J., 1999, *O Cais do Olhar*, ed. da Cinemateca Portuguesa
- Matos-Cruz, J., 1989, *Prontuário do Cinema Português, 1896-1989*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa
- Matos-Cruz, J., 1997, *Anuário do Cinema Português*, Grifo, Lisboa
- Monteiro, P. F., 2004, *O fardo de uma nação*, em Nuno Figueiredo e Diniz Guarda (orgs.), *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, Lisboa: Número: Arte e Cultura
- Monteiro, P. F., 2004, *Uma margem no centro: a arte e o poder do novo cinema*, em Torgal, Luis (coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar, Temas e Debates*, Lisboa: Círculo de Leitores
- Monteiro, P. F., orgs., 2009, *Aspectos do cinema português*, Eduerj, Rio de Janeiro
- Morin, E., 1982, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, Paris, 1956, trad. italiana Milano
- Mulvey L., Julho-Setembro 1978, *Piacere visivo e cinema narrativo*, artigo em "Nuova DWF", n.8, pag. 26-41.
- Nadoolman Landis, D., 2004, *50 designers/50 costumes: concept to character*, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, University of California press
- Negro, F., orgs, 2012, *Publico Privado, o deslizar de uma fronteira*, Edições Humus,

- Nichols B., 2005, *Introdução ao documentario*, Papirus
- Nichols B., 1991, *Representing reality*, Indiana University Press
- Nicklaus, O., 4 Feb 1998, *Vanda Duarte*, artigo em *Inrockuptibles*, 137
- Nobre R., (ca 19..), *Singularidades do cinema portugues*, Portugália Editora, Lisboa
- Noronha, E., 1911, *Historia do traje desde os tempos mais remotos até a Idade Média*, Lisboa, Edição Romano Torres
- Onorati, M.G., 2000, *Orlando: l'utopia di un corpo in transito*, artigo em *LECTORA*, Â vol. 5-6
- Overhoff Ferreira, C., (Org.), 2014, *O cinema português através dos seus filmes*, Lisboa: Edições 70
- Overhoff Ferreira, C., 2013, *O cinema português - aproximações à sua história e indisciplina*, São Paulo: Alameda Casa Editorial
- Overhoff Ferreira, C., (Org.), 2012, *Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português*, Munique: AVM
- Palla M.J., 1997, *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Editorial Estampa, Lisboa
- Palla, M.J., 1999, *Traje e Pintura - Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa
- Pasolini P., 1982, *Empirismo hereje*, Assirio e Alvim, Lisboa
- Penafria M., Junho 1999, *O filme documentario. Historia, identidade, tecnologia*, Edições Cosmos, Lisboa
- Perucchi L., 1998, *Simmel e la moda*, em Simmel G., *La moda*, Mondadori, Milano
- Pessoa Ramos F., 2008, *Mas afinal o que é mesmo documentario?*, Editora Senac São Paulo
- Peter McNeil, Vicki Karaminas, Catherine Cole, 2009, *Fashion in Fiction, Text and Clothing in Literature, Film and Television*, London
- Piault, C., 2007, *Visual Anthropology in Europe*, Engelbrecht (ed.) *Memories of the origins of ethnographic film*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europaischer Verlag der Wissenschaften
- Pidduk Julianne, 2007, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, BFI publishing, London

- Pina L., 1977, *A aventura do cinema português*, Vega, Lisboa
- Pina L., 1986, *Historia do cinema português*, ed. Europa-América, coleção Saber
- Pina, L. de, 1977, *Documentarismo português*, Ed. Instituto Português de Cinema, Lisboa,
- Pina, Luís de, 1978, *Panorama do Cinema Português*, Terra Livre, Lisboa
- Pina, L., 1984, *Vinte Anos de Cinema inglês em Portugal, Cinema Inglês, 1933-1983*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa
- Platão, 2003, *Timeo*, Rizzoli, Milano
- Plessner, H., 2007, “*L'antropologia dell'attore*”, tr. it di A. Ruco, in H. Plessner, *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, a cura di A. Ruco, Clueb, Bologna
- Policante, A., 2012, *Foucault, Subjectivity and Flight: Witchcraft, Possession and the Resistance of the Flesh*, em Material Foucaultiani, on-line em: <http://www.materialifoucaultiani.org/en/rivista/volume-i-number-1.html>
- Ponzio A., Pranzo G., 1995, *I ricordi, la memoria, l'oblio*, Bari, ed. Dal Sud
- Pozzato, M. P., 2005, “Velature e svelamenti. Un problema di semiotica delle culture”, in Franci, G., Muzzarelli, M. G. orgs., *Il vestito dell'altro. Semiotica, arti, costume*, Lupetti, Milano
- Proni, G., 2003, *La semiotica e la moda*, in Sorcinelli, P. (a cura di), *Studiare la moda*, Bruno Mondadori, Milano
- Racinet A., 1988, *Histoire Du Costume*, Booking International, Slovenia
- Racinet Albert, 2002, *Enciclopedia storica del costume*, Ed. Gremese Editore
- Ranciere, J., 2006, *The Politics of Aesthetic*,
- Rascaroli, L., 2009, *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, Wallflower, London and New York
- Ribeiro, Felix 1983, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa
- Rieff Anawalt, P., 2007, *The Worldwide History of Dress*, , thames and hudson, London
- Rondolino G., 2000, *Storia del cinema. Nuova edizione*, Utet libreria, Torino

- Sanga, G., a cura di, Ottobre 1986, *La ricerca folklorica. Contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, rivista trimestrale, n. 14, Sapia, E., *Fashion*, em *Encyclopaedia of the Social Science*, Vol.6, Macmillan, New York, 1931
- Saussure de, F., [1967], 2009, *Corso di linguistica generale*, a cura di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza
- Schreier S., 1998, *Hollywood dressed and undressed: a century of cinema style*, Rizzoli, Milano
- Serra, P., Vieira, P., 2014, *Imagens Achadas: Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal*, Colibri, Lisboa
- Sjoberg, J., August 2006, *The ethnofiction in Theory and Practice Part 1*, NAFA Network Vol.13.3a Artigo online em: https://www.academia.edu/1041132/Sj%C3%B6berg_J._2006_The_Ethnofiction_in_Theory_and_Practice_Part_1_NAFA_Network_Vol._13.3a_August_2006_
- Silva, Mateus Araujo, Jan-Jul 2008, *Pedro Costa e sua poetica da Pobreza*, artigo em *Devires*, vol.5, n.1
- Silvera M., Somarè M., 1988, *Moda di celluloidi*, Idealibri, Milano
- Simmel G., 1998, *La moda*, Mondadori, Milano
- Svendsen, Lars Fr., 2006, *Filosofia della moda*, Ugo Guanda Editore in Parma
- Tarde, G., 2012, *Le leggi dell'imitazione*, Rosenberg & Sellier
- Tomasino R., 1978, *La forma del cinema*, ed. Milella, Lecce
- Tomasino R., 1977, *Storia del costume nello spettacolo*, Università di Palermo, Roma
- Trubeckoj, 1971, *Principi di fonologia*, Einaudi, Torino
- Veblen, T., 1969, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Modern Library; trad. it. *La teoria della classe agiata*, Milano, Il Saggiatore
- Verdone M., 1986, *Scena e costume nel cinema*, Bulzoni editore, Roma
- Verdone M., 1950, *La moda e il costume nel film*, em *Quaderni della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, Bianco & Nero editore, Roma
- Verdone M., 1977, *Il Cinema Neorealista, da Rossellini a Pasolini*, Celebes Editore, Roma
- Vitruvio, 1997, *De architectura*, Einaudi, Milano

Volli U., 1998, *Block modes, il linguaggio del corpo e della moda*, ed. Lupetti,
Milano

Watts S., 1939, *La technique du filme*, Payot, Paris

Woolf, V., 2002, *Orlando*, Oscar Mondadori, Milano

Nove filmes do Cinema Português divididos em trilogias e analisados do ponto de vista do vestuário. Um cruzamento teórico entre a imagem em movimento, a *fashion theory* e a etnoficção portuguesa. Partindo da “estética dos materiais” e culminando na *sartorial philosophy*, o livro apresenta novos níveis de sentido e perspetivas aos estudos sobre Cinema Português, pois segue uma metodologia inovadora que considera a moda e o traje fundamentais para a construção estética da obra cinematográfica.

Caterina Cucinotta é doutorada em Ciências da Comunicação, vertente Cinema, pela Universidade NOVA de Lisboa. Atualmente é investigadora integrada de pós-doc do CECC (Centro de Estudos em Comunicação e Cultura) da Universidade Católica Portuguesa com uma bolsa FCT. Trabalha sobre figurinos e textura espacial no Cinema Português dos últimos 50 anos.