

A LUZ DE LISBOA / 2021

Um filme de JOSÉ NASCIMENTO

Realização, imagem, som, montagem: José Nascimento / *Exposição:* “Um esqueleto entra no bar...” de Paulo Lisboa, patente na Fundação Leal Rios entre 3 de dezembro de 2020 e 24 de abril de 2021 / *Cópia:* DCP, cor, sem diálogos / *Duração:* 8 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

BRISA SOLAR / 2019

Um filme de ANA PISSARRA e JOSÉ NASCIMENTO

Realização, imagem, som: Ana Pissarra, José Nascimento / *Música:* José Maria / *Misturas:* FLAK, Carlos Jorge Vales, Guilherme Vales / *Tradução:* Marta Rema / *Suportes digitais:* Filipe Bessa Vieira / *Dobragem:* Costa Neto, Octávio Chambe / *Imagens de arquivo:* RTP Arquivos, TSF, CDFF, AHM.

Empresa produtora: DuplaCena / *Coprodução:* Quilombo Films / *Apoios:* com participação financeira do Instituto do Cinema e do Audiovisual, RTP, Creative Europe – Media, Atelier 22 / *Produtor:* António Câmara Manuel / *Coprodutor:* Adonis Liranza / *Equipa de produção:* Maria José Peyroteo, Ana Sofia Nunes / *Produção executiva e Direção de produção:* Rita Gonzalez / *Direção de produção (Moçambique):* Inadelso Cossa / *Assistente de produção (Moçambique):* Osvaldo Lupini Bambamba / *Motorista (Beira):* Helder Lupini / *Motorista (Maputo):* Teodósio Inácio Cossa / *Cópia:* DCP, cor, existem três versões deste título, uma minissérie de três episódios (Como uma Ideia Moderna se Corrompe pela Periferia – 54’; Que Não Seja o Medo a Baixar a Imaginação – 54’; Um Círculo, um Quadrado e uma Cruz – 54’), uma compilação desses episódios numa longa-metragem de 156 minutos e uma remontagem deste material numa longa-metragem de 79 minutos / *Primeira exibição (minissérie):* 9, 16 e 23 de maio de 2019, na RTP2 / *Primeira exibição (compilação):* 17 de junho de 2019, Cinemateca Portuguesa (Ante-Estrela) / *Primeira exibição (longa-metragem):* 22 de agosto de 2021, Mostra Competitiva Cinema Urbana (Brasil) / *Primeira exibição na Cinemateca (longa-metragem).*

Duração total da projeção: 88 minutos

Com a presença de Ana Pissarra e José Nascimento.

Em anos recentes, José Nascimento tem trabalhado, de forma regular, com Ana Pissarra. Ora em correalização – é o caso do presente filme, **Brisa Solar**, como é o caso o documentário que lhe sucede, **Naçara, Uma e Outra Vez** (2024) – ora como coargumentista – refiro-me à mais recente longa-metragem de ficção do realizador, **Casa Flutuante** (2022). Ana Pissarra, com percurso pela arte contemporânea (formou-se na Ar.Co e frequentou o curso de artes plásticas da Maumaus), estudou também cinema, na New York Film Academy. Assim, a parceria com José Nascimento fê-la regressar a uma prática cinematográfica mais “linear”, uma vez que, até aí, a sua prática artística explorava, de forma mais sistemática, as particularidades do cinema expandido – vulgo instalado (criara *F de Criada* para a Casa Museu Marta Ortigão Sampaio e *Neputismo* que esteve em exibição no Museu Júlio Pomar e no MNAC, entre outros espaços) – e das suas relações com a *performance* e a criação sonora.

O que se torna muito claro, considerando o percurso de José Nascimento, é que a colaboração com Ana Pissarra acordou na sua filmografia uma prática mais preocupada com as questões do legado colonial português ou, de forma mais lata, com as questões da construção cultural enquanto formas de transmissão, repetição e imposição. O primeiro filme correalizado pelos dois, **Brisa Solar**, foca-se no legado arquitetónico modernista deixado pelos colonos portugueses em Moçambique; **Casa Flutuante** é fabula, a partir das ideias de pertença, uma alegoria sobre o “desenraizamento” tanto dos povos originários da Amazônia (alvo do desmatamento, da escravidão, de assassinio) como dos camponeses do Alentejo (esquecidos do seu passado revolucionário, numa terra desertificada); o mais recente, **Naçara**, parte de um conjunto de imagens que a própria Ana Pissarra havia filmado em 2007, na Maurítânia, para iniciar uma investigação sobre os vestígios culturais da presença portuguesa nesse país africano.

Não é que estas questões não estivessem já presentes em alguns dos filmes anteriores de Nascimento, no entanto, nesses casos haviam sido apenas enunciadas. Por exemplo, **Repórter X** é, em grande medida, um filme sobre a herança colonial portuguesa em África e as suas mitificações. Tanto que no subtexto da trama rocambolésca de Reinaldo Ferreira surgem os movimentos de libertação africanos (nomeadamente de Marrocos face ao jugo colonial francês). Só que, nesse filme em particular, Nascimento (e os demais argumentistas) cruzam isso com a figura mitológica de Dom Sebastião, que na sua versão da “história” desapareceu em Alcácer Quibir para se entregar nos braços de uma moura, produzindo assim um novo ramo da família real que, no início do século XX, vem reivindicar o que é seu por direito: Portugal. Trata-se, claro, de uma metáfora sobre as reparações coloniais e de uma crítica à ideologia nacionalista. Mas, mais que isso, constitui-se como uma imagem das trocas culturais

(e genéticas) entre Portugal e vários países africanos – tanto mais que, em entrevista a João Van Dunem, para o *África Jornal*, em 1987, José Nascimento tenha afirmado que “quando se olha atentamente para Portugal vê-se África.”

Brisa Solar é, em certa medida, o “contrário” disto: um passeio por Maputo, e pelo seu legado arquitetónico colonial, onde, *quando se olha atentamente para Moçambique se vê Portugal*. Ou melhor, este é um documentário que explora essa “permanente negociação de pertencas”, onde a linha do arquiteto entra em diálogo com as formas de apropriação dos espaços por parte daqueles que o vivem no dia a dia. A quem pertence, afinal, a arquitetura colonial? Àqueles que a pensaram e que primeiro usufruíram dela ou àqueles que a transformam à medida das suas necessidades ao longo de décadas? Esta é a questão que **Brisa Solar** coloca. A resposta passa por três “fontes” que – por vezes – entram em choque. De uma banda, os arquitetos, os investigadores e académicos que refletem sobre aquele património no contexto do modernismo dos anos 1960. De outra banda, estão os ex-colonos que primeiro ocuparam aquelas casas e prédios e que, nalguns casos, regressam àqueles edifícios quatro ou cinco décadas depois de os terem abandonado. Por fim, os atuais residentes das casas e os atuais utilizadores dos espaços que têm, na sua maioria, consciência da importância histórica e estética dos edifícios, mas vivem a pragmática de uma vivência dos lugares que se impõe sobre os dilemas da conservação patrimonial.

Tanto assim é que Ana Pissarra e José Nascimento apresentam dois tipos de “relação” com os edifícios. Ora através do registo da experiência dos espaços (da sua ocupação, da sua conversão – uma garagem que se faz barbearia, uma varanda que se faz quarto, etc.), através de planos fixos que deixam sentir o correr do quotidiano, com as pessoas que cruzam os espaços, que sobem e descem os elevadores, que abrem e fecham as portas das suas casas. Ora, em oposição, através dos arquivos, que dão a ver o que era, o que foi – e logo, o que deixou de ser. Os arquivos são de diversas naturezas. Há o registo predial onde se conservam as plantas dos edifícios, há os arquivos “audiovisuais” (nomeadamente da RTP) onde se mostra a construção e/ou inauguração dos edifícios, há os arquivos fotográficos pessoais (tanto dos ex-colonos, como dos atuais residentes), há ainda os arquivos videográficos íntimos (em particular as imagens das bodas que se organizam no Palácio dos Casamentos) e, por fim – mas talvez o mais importante –, há o arquivo das memórias que o filme procura fixar a partir da entrevista. Um dos interesses particulares do modo como os realizadores usam os arquivos passa pelo efeito de suspensão que estes impõem, não só sobre o tempo – o que é natural – mas também sobre o espaço. Isto porque, através da relação com os arquivos, Pissarra e Nascimento estruturam o filme numa oscilação constante entre Portugal e Moçambique – sem que esse “vai-e-vem” seja alguma vez declarado. Dito doutro modo, ora estamos diante de um edifício filmado em Maputo como, no “contracampo”, estamos em Lisboa com pessoas que o recordam a partir de fotografias (em papel ou no computador), como logo depois regressamos a África. Esta “suspensão geográfica” resulta do modo como as imagens – em especial as fotografias – provocam essa espécie de projeção para os tempos da infância/juventude (independentemente da distância).

Esta relação com o arquivo é, em muitos casos, produto de um gesto de encenação. O mais evidente desses momentos acontece quando António Cabrita conta uma “história” à filha como se lhe desse uma aula, ou quando os realizadores filmam uma série de raparigas no colégio, optando pelo preto e branco como forma de, a partir do presente, reconstituírem uma memória de juventude. Num momento particular, assistimos ao trabalho de um fotógrafo e, o produto do seu trabalho, “aparece” em Lisboa, qual *raccord* mágico. Este conjunto de pequenas “ficções” dentro do “documentário revelam, afinal, a natureza de um cinema que se só se concretiza plenamente no exercício da ambiguidade: nem verdade, nem mentira.

A sessão abre com **A Luz de Lisboa**, retrato da exposição “Um esqueleto entra no bar...”, de Paulo Lisboa, que esteve patente na Fundação Leal Rios entre o final de 2020 e o início de 2021 (o “intervalo” pandémico, entre confinamentos). Trata-se de um trocadilho com o nome do artista e com a própria natureza do projeto expositivo, que cruza a pintura com a instalação luminosa. Ao contrário do trabalho que Nascimento havia feito em museus e galerias na série *TV Artes*, onde a figura e a voz de um crítico-curador (Alexandre Melo) impunham um olhar, aqui o “discurso” produz-se a partir da montagem. Esta estabelece um *diálogo de sombras* entre as telas difusas de Lisboa e a objetiva da câmara que tenta lidar com o *efeito de desfoque* produzido pelas imagens do pintor. São quadros que desafiam a própria percepção (individual e cinematográfica) e, como tal, o filme que Nascimento lhes dedica é necessariamente um exercício sobre os *modos de ver*. Tanto mais quando, na “segunda parte” da exposição, é o próprio artista que propõe as suas formas de pré-cinema, a partir de projetores de luz e lentes que deformam (ou enformam) a luz que as atravessa. O que daqui resulta é uma forma de reconhecimento e entrega, onde Nascimento filma o seu próprio gesto fílmico, através do trabalho de outro artista.