

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
IN MEMORIAM JOSÉ BARAHONA
3 de fevereiro de 2025

PASTORAL / 2004

Um filme de JOSÉ BARAHONA

Realização e argumento: José Barahona / *Diálogos:* José Barahona com a colaboração de Francisco Luís Parreira (creditado como coargumentista) / *Direção de fotografia:* Leonardo Simões / *Assistente de imagem:* Maria João Schreck / *Chefe eletricitista:* Hélder Loureiro / *Chefe maquinista:* João Manuel Silva / *Grupista:* Aires Dias / *Decoração:* Vera Midões / *Guarda-roupa:* Isabel Silva / *Caraterização:* Eva Graça / *Captação e montagem de som:* Emídio Buchinho / *Misturas:* Branko Neskov / *Música original:* Joaquim de Brito / *Anotação e Montagem:* Patrícia Saramago / *Assistente de realização:* Filipe Vilhena / *Interpretação:* Micaela Cardoso (Ana), João Miguel Rodrigues (Paulo), João Lagarto (António).

Produção: Contracosta Produções, em coprodução com Les Films de l'Étranger (Portugal, França, 2004) / *Assistência financeira:* ICAM / *Produtor:* Francisco Villa-Lobos / *Direção de produção:* Alexandre Oliveira / *Coordenação de pós-produção:* João Pedro Bénard / *Assistente de produção:* Marisa Cardoso / *Cópia:* 35mm, preto e branco, dolby sr, falada em português / *Laboratório de imagem:* Tobis Portuguesa SA / *Estúdio de som:* Videocine / *Duração:* 27 minutos / *Estreia e Primeira passagem na Cinemateca:* 21 de janeiro de 2004 (Ante-Estreia).

BUENOS AIRES HORA ZERO / 2004

Um filme de JOSÉ BARAHONA

Realização e argumento: José Barahona / *Texto:* Luciana Leiderfarb, José Barahona / *Direção de fotografia:* Sebastian Mignogna / *Som:* Jose Caldararo / *Montagem de imagem:* Pedro Baptista, Luís Correia, José Barahona / *Montagem de som:* José Barahona, Pedro Baptista / *Misturas:* Tiago João Silva, Concept Films / *Imagens adicionais:* José Barahona, Leonardo Simões / *Traduções:* Luciana Leiderfarb / *Interpretação:* Lorena Rochón (amiga de Bruno), Bruno Gea (amigo de Inácio), Mariana Rub (empregada do bar “La Perla”), Manuel de “La Boca” (Inácio na fotografia), Alexandra, Gabriel e Nina Reiches (família de turistas na fotografia) / *Participação:* Eduardo Bressia (taxista), Carlos Martinho (locutor de rádio), Roberto ‘Maradona’ Rodriguez Torres (Cartonero), Francisco Henrique da Neves (português no Hotel de Imigrantes), Bruno ‘Carlitos Gardel’ Cespi (coleccionador de tango), Maria Violante Martins (floricultura de Villa Elisa), D. Catarina Brasão (avó portuguesa de Villa Elisa), Cláudio (passeador de cães), Nicolau da Silva (merceeiro), Juan José (amigo do merceeiro), José Maria Rodrigues (Centro Pátria Portuguesa), Tati Almeida (mãe da Praça de Maio), Veronica Castello (filha de desaparecidos), Luciano Burgos (jovem argentino), Milau (cantor de tango).

Produção: LX Filmes (Portugal), Habitacion1520 (Argentina), Grifa Cinematográfica (Brasil), TV Cultura (Brasil) / *Assistência financeira:* ICAM, Ibermídia, RTP, INCAA / *Produtor delegado:* Luís Correia / *Coprodutores:* Maximiliano Dubois, Lorena Muñoz (Argentina); Maurício Dias, Fernando Dias (Brasil) / *Coordenação de produção:* Paula Oliviera / *Chefe de produção:* Gabriela Lobo / *Produção executiva:* Maximiliano Dubois, Benjamin Avila / *Cópia:* Betacam SP, cor, falada em português e espanhol, legendada em português / *Duração:* 69 minutos / *Estreia:* 29 de outubro de 2004, Festival DoC Lisboa / *Primeira passagem na Cinemateca.*

A sessão contará com a presença de Carolina Dias, Luís Correia, Fernando Vendrell, Júlio Alves e outros amigos e colaboradores de José Barahona.

*Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento.*

– do tango “Naranja en Flor” de Roberto Goyeneche

A palavra “pastoral” assumo dois géneros e, como tal, ganha diferentes sentidos consoante se use como adjetivo masculino ou como nome feminino. Dizer-se que algo é *pastoral* pressupõe uma relação com a pastorícia, ora em sentido literal, ora em sentido figurado. Isto é, *pastoral* é um adjetivo “relativo a pastor

de animais; relativo ao campo; relativo ao pastor espiritual ou eclesiástico”. Já enquanto nome, “uma pastoral” corresponde, além de um “ofício ou carta do papa ou de um bispo dirigido aos fiéis”, a uma série de possíveis produções artísticas de pendor campestre, nomeadamente: “poesia pastoril; composição musical de caráter idílico; pintura com temas campestres; representação teatral com temas pastoris.” Esta ambivalência de significados traduz bem a própria ambiguidade de leituras que o filme de José Barahona procura instalar, algures entre o retrato rural e a reflexão sobre os mecanismos desse retrato.

De um ponto de vista estrutural, também o filme de Barahona se constrói numa oposição de “géneros” – masculino e feminino –, oposição essa que se concretiza num espaço – o campo –, e que trata de contrastar uma personagem que faz – um mecânico de automóveis –, com uma personagem que sente – uma rapariga em fuga, amedrontada. De facto, **Pastoral** é um filme de oposições: logo a começar pelo preto e o branco na imagem, seguido pelo masculino e o feminino nas personagens, a imobilidade e a mobilidade (da câmara, mas das personagens também), o campo e a cidade (a cidade de onde ela escapa), a calma e a agitação, a fala e a mudez, o saciamento e a fome, a confiança e o medo.

A ligar cada uma destas figuras contrastantes está a montagem que, numa primeira fase, trabalha segundo uma lógica de simultaneidade paralela, saltando entre opostos para – assim mesmo – afirmar o contraste entre os vários elementos. E, numa segunda fase, essa mesma montagem trata de estabelecer um diálogo mudo entre “ele” e “ela”, precisamente através dos *raccords* de olhar (por vezes imaginados pela própria montagem), numa longa conversa de miradas silenciosas, trocadas entre pratos de comida. A montagem trabalha, portanto, numa lógica de oposições e contrastes, mas também, numa lógica de aproximações intimistas.

Se a princípio é o diferente que se impõe como distintivo (rural/urbano, masculino/feminino, estase/movimento, etc.), é a câmara de Barahona que propõe um salto – romântico – onde o diferente passa a complementar. Será a ânsia dela que despertará nele uma nova motivação, será a calma dele que amansará os terrores que a atormentam. Essa possibilidade de encontro – que a montagem já anunciava – suspende, mesmo se por breves instantes, o espírito trágico que assombra as duas personagens. Trágico porque circular: é no mar que **Pastoral** começa, com um cão a correr para a rebentação (perceber-se-á, depois, que esse cão morreu – nas águas?), e é nesse mesmo mar que o filme desembocará. O mar como barreira intransponível, como beco sem saída, como limite último daqueles que fogem. Um filme fechado sobre si mesmo, como as suas personagens, perdidas no seu solipsismo – daí a beleza daquele encontro, furtivo, em que, por instantes, elas se abrem ao Outro. Assim sendo, os minutos finais de **Pastoral** não podem deixar de evocar – pela paisagem, pelo preto e branco, pelo retrato desesperado – a primeira parte de **Os Sobreviventes**, a derradeira longa-metragem de José Barahona, realizada exatamente vinte anos depois desta curta. Aí, duas décadas depois, Barahona retomará o mesmo cenário e a mesma relação desesperada com o destino – ou com uma ideia de destino, para ser mais preciso.

Quando, em janeiro de 2004, **Pastoral** foi apresentado na Cinemateca, numa sessão de Ante-Estreia, José Barahona escreveu um pequeno texto que ajuda a compreender algumas das motivações do filme e que agora transcrevo quase na íntegra: “O que é que eu queria mostrar neste filme? O medo? Sim. O medo. Inexplicável. Hiperbólico. Porquanto de um filme, logo de uma fantasia e de uma ficção se trata. Um ser, que por ter medo, age unicamente por instinto. Uma aproximação entre duas pessoas, a tentativa de vencer esse medo, a cedência, lenta, e a tentativa de acreditar. Os diálogos existem porque, de facto, nós falamos... mas como acontece muitas vezes, pouco dizemos. Com efeito, a dada altura do filme, eles tornam-se praticamente inexistentes, e é pelas imagens e pela sua simbiose, que a narrativa, subtil,

avança. (...) Por que foge a protagonista desta história? É irrelevante. Importa, isso sim que o filme funcione como uma espécie de *hyperlynk* ao universo interior de cada um de nós.”

Formulação estranha, mas justa, esta do “*hyperlynk* ao universo interior”. Dito doutro modo, trata-se de um cinema de empatias e de identificações, onde se procura o universal a partir do particular, onde as situações carregam o peso da concretude dos momentos enquanto se abrem enquanto alegorias. Eis-nos chegados, por fim, ao segundo filme da sessão, **Buenos Aires Hora Zero**, também ele um filme que parte da concretude (documental) das coisas para as fazer desabrochar em múltiplos sentidos. A esse respeito, logo no início, a narração do próprio realizador, que assume aqui o papel de motorista (literalmente é que ele, sentado numa motorizada, avança pelas estradas e vai ao encontro das suas personagens) diz-nos algo como “o que vejo, através da minha câmara, são vários fragmentos que facilmente assumem o estatuto de realidade. Pode-se sempre olhar de várias maneiras, de distintos lugares, mas a cidade aí está, num momento de vertigem, na sua hora zero. É preciso ver e ouvir muito mais.”

Esta vontade de “ver e ouvir muito mais” funciona como uma espécie de manifesto daquela que virá a ser a prática documental de José Barahona e que tem, neste **Buenos Aires Hora Zero** um momento seminal. É certo que Barahona já havia realizado vários documentários antes deste, nomeadamente o seu primeiro filme, **Moita, Uma Terra em Festa** (1997), assim como **Vianna da Motta – Cenas Portuguesas** (1999) e **Anos de Guerra, Guiné 1963-1974** (2000), todos filmes de média metragem produzidos para difusão televisiva. **Buenos Aires**, por sua vez, é um filme que abraça as possibilidades do novo suporte vídeo e se distende por um longo processo de rodagem e montagem, feito sem rede, ao sabor da descoberta e dos encontros (e desencontros).

O gancho narrativo de **Buenos Aires Hora Zero** é um puro Macguffin: o realizador anda em busca de um homem que se diz descendente dos primeiros portugueses que, no século XVIII, fundaram a cidade de Colónia do Sacramento, no Uruguai. Barahona vai no encaço dessa figura misteriosa e acaba na vizinha Buenos Aires, pouco depois dos protestos de dezembro de 2001 que levaram à renúncia do Presidente Fernando de la Rúa. Desse homem, nem vê-lo. Talvez nem nunca tenha existido – a partir de certa altura surge uma fotografia, que Barahona vai mostrando às várias pessoas com quem se cruza, mas ninguém o reconhece. É possível, então, defender que **Buenos Aires Hora Zero** marca o reinício do cinema documental de José Barahona, agora na primeira pessoa. Até porque será a partir deste título, e desse momento, que o realizador inaugurará um “eixo temático” da sua filmografia dedicado aos *filmes de busca histórica*, seguido por **O Manuscrito Perdido** (2010), **Far From Home Movie** (2012) e, mais recentemente, **Nheengatu** (2020).

Se a personagem do “português fundador” não aparece – perdida na mitologia expansionista de um país obcecado com o seu passado – a sua “busca” desperta José Barahona para a cidade onde se descobre, meio por *casualidade*: Buenos Aires. Da enorme multiculturalidade caótica da cidade, o realizador encontra um conjunto de personagens que atravessam o filme e que o conduzem, de forma quase imperceptível. Uma dessas personagens é um dos muitos catadores de lixo que percorrem a cidade em busca de cartões e desperdícios de metal que, depois, vendem a peso nas centrais de reciclagem. Bonacheirão, ele reaparece, uma e outra vez, ao longo de todo o filme. Esse homem é, sem figuras de estilo, o *chiffonnier* de Baudelaire, o poeta-catador que, de forma andrajosa, se passeia pelo lixo e recolhe os fragmentos da sua arte. Barahona não só percebe a importância metonímica dessa personagem para o seu filme como estabelece, já no final, um paralelo claro entre si e ele, já que também o catador de lixo bonacheirão anda – à dada altura – à procura de uma personagem desaparecida e, na sua busca, perde-se no bulício de um mercado noturno. Barahona assume-se como cineasta-catador, percorrendo ao sabor

da descoberta as ruas da cidade, recolhendo e arrumando os fragmentos sujos de realidade que encontram, dispersos, pelo chão.

Só que nem tudo é exatamente o que parece e **Buenos Aires Hora Zero** tem tanto de furtivo como de encenado. A ficção imiscui-se no “documentário” logo desde a primeira sequência uruguaia, com os testemunhos de Bruno Gea (amigo de Inácio) e Mariana Rub (empregada do bar “La Perla”), claramente infetados pelo espírito do “falso”. Veja-se, por exemplo, aquele divertido retrato da avozinha portuguesa em Vila Elisa que se passeia com o neto, em tronco nu, qual Adonis da horticultura – *pode isto ser real?* Essa incerteza com que o filme nos apresenta o “real” – através de modos tipicamente documentais como são a entrevista de rua – propaga-se para diante, mesmo quando a encenação se reduz ao mínimo indispensável. A dúvida instalou-se e não há já nada que a desfaça.

Mas não é só ao nível da dramaturgia que se encena o real, é também a forma como a “narrativa” se perde (ou se faz perdida) do seu eixo. Barahona propõe-se a seguir uma pista sobre o paradeiro do tal “português fundador” e, de repente, deixa-se levar pela história do tango argentino ao escutar os comentários de um taxista. E, do mesmo modo que se perdera do seu foco, logo retoma a caminho da sua busca mitológica. Outro desvio: o culto religioso em torno de Eva Perón, sacralizada por discursos políticos e rituais ecuménicos. Outro ainda: a sequência do debate político naquele bar esconso, com o desbragamento e a violência das opiniões a escalarem, tanto mais quanto sabem os presentes que a câmara de filmar os regista. A certa altura ouve-se, na rádio, “esta é uma cidade melancólica e ciclotímica, como as suas pessoas”. Também **Buenos Aires Hora Zero**, metonimicamente, aceita essa dimensão alternada e faseada, com altos e baixos, grandes entusiasmos e fortes desilusões, com focos e desatenções. José Barahona procura fazer justiça ao espírito da cidade e para isso faz do seu filme um espelho (que simultaneamente mimetiza e inverte), onde se refletem todos esses desequilíbrios dissonantes.

De qualquer forma, um dos aspetos mais enigmáticos de **Buenos Aires Hora Zero** encontra-se na atenção dedicada pelo realizador, sempre através da mediação televisiva, ao caso de Diego Peralta, o adolescente raptado por *gangs* cuja família pagou vários milhares de dólares pelo seu resgate e que, mesmo com intervenção policial, acabou morto e atirado a um pântano, onde o seu cadáver foi descoberto pouco depois. Essa tragédia, que se vai desenvolvendo nos canais de televisão sensacionalistas (e que Barahona filma através do seu próprio perfil, enquanto espectador), culmina com a notícia de que a família e os vizinhos de Diego Peralta se insurgiram contra a inoperância das autoridades iniciando protestos que incendiaram vários carros da polícia e uma esquadra. A violência está na rua. A revolta também. A cidade ferve – “é a hora zero”. E, no meio disto, num bar pacato, o realizador encontra-se com um jovem argentino que sonha ir viver para a Europa, eventualmente para Portugal. Podia ser Diego? Talvez não... Em pano de fundo encontra-se o cartaz da derradeira longa-metragem de Luis García Berlanga, **París Tombuctú** (1999). Nesse filme, um cirurgião inicia uma viagem de bicicleta entre Paris e a capital do Mali, onde Tombuctu se transformou numa terra prometida, um sinal de libertação, uma conquista pessoal, uma imagem de superação. *Que lição retirar da realidade? Que realidade? Lição?*

E, ao fim de uma hora e picos de filme, diz-nos o realizador que está na hora de regressar, “o meu tempo acabou, tenho saudades de Portugal.” E pronto. Acabou-se a busca...

Ricardo Vieira Lisboa