

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

A Cinemateca com o Olhares do Mediterrâneo – Women's Film Festival

15 de novembro de 2023

ABLAM / 2019

“A Minha Irmã Mais Velha”

Um filme de Burcu Aykar

Realização e Argumento: Burcu Aykar / **Produção:** Fatma Gokce / **Direção de Fotografia:** Baris Özbiçer / **Edição:** Doruk Kaya / **Direção de Arte:** Omur Yilmaz / **Guarda-Roupa:** Meltem Günaydin / **Som:** Erdem Dogan, Cenker Kökten / **Intepretações:** Çigdem Aksüt, Defne Karagöz, Devrim Eylem Seker / **Estreia Mundial:** 2019, Turquia / **Duração:** 23 minutos / **Cópia:** DCP a cores, falado em turco e legendado eletronicamente em português / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

OYUN / 2005

“A Peça”

Um filme de Pelin Esmer

Realização e Argumento: Pelin Esmer / **Produção:** Nida Karabol Akdeniz, Pelin Esmer, Tolga Esmer / **Direção de Fotografia:** Pelin Esmer, Ozlem Ozbek, Mustafa Ünlü / **Música:** Mazlum Çimen / **Edição:** Pelin Esmer / **Som:** Emrah Yildirim / **Com as presenças de:** Hüseyin Arslanköylü, Saniye Cengiz, Fatma Fatih, Zeynep Fatih, Cennet Günes, Fatma Kahraman, Naside Kahraman / **Estreia Mundial:** Maio 2005, Istanbul Film Festival / **Duração:** 70 minutos / **Cópia:** DCP a cores, falado em turco e legendado eletronicamente em português / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Duração total da sessão: 93 minutos

Os dois filmes a exhibir nesta sessão, separados por um contexto de catorze anos, e exibidos não cronologicamente, unem-se, ainda assim, por uma miríade de pontos. Primeiro, o que determina o presente ciclo: o facto de serem obras da autoria de realizadoras, detentoras de uma abordagem assumidamente feminista. Segundo: o modo como as realizadoras projetam as suas vivências enquanto mulheres (porque a perspetiva que ambas as obras querem é sempre a feminina, com o masculino, quando surge, a servir de mero contraponto) num mesmo impulso, ou inclinação em explorar as implicações de um trauma, seja ele de foro iminentemente pessoal, íntimo (tratado nas suas consequências psicológicas), ou reflexo de uma questão geral, social (refletida nos seus contornos políticos). Ainda assim, uma dimensão não invalida a outra, e este poderá ser o terceiro ponto que, aqui, descobrimos, o ingrediente que contribui, quer para a emotividade das obras (ao assentarem numa realidade muito concreta, que nos conduz à construção de uma intimidade), como para o seu poder interventivo (porque é no *pathos* despoletado por essa intimidade que podemos construir a identificação, descobrindo, nesse processo, o valor político): o desdobramento dos sentidos para lá da sua especificidade concreta, expondo a partir de um caso específico, o que se projeta num contexto mais alargado. São sinédoques vistas das pressões e perceções implicadas nos papéis de género feminino (termo que prevejo ser recuperado, incansavelmente, ao longo deste texto), neste caso, refletindo-se num determinado contexto, o da Turquia.

Em **Ablam**, a narrativa desdobra-se como o estereotipo de uma certa produção contemporânea de cinema: as férias de verão banhadas a sol e contemplação (as grandes angulares do início a lembrar

o deslumbramento barroco daquele Malick que se revelou com **The Tree of Life**), perturbadas pelo contraste de uma terrível tensão, submersa. A personagem principal é uma menina, que entre brincadeiras ao sol, tenta aprender a lidar com a silenciosa e incompreensível automutilação da irmã, e onde a sua preocupação cuidadora (há qualquer coisa de maternal no seu atento, mas não interferente receio) apenas se reflete na sua ausência. É um filme de não-ditos, de arrependimentos. O final até sugere uma tragédia, numa cena reminescente àquela caminhada até ao mar noturno em **Aftersun**, mas a diferença entre esse e este é que, aqui, tudo é muito mais dito, sem espaço para a abertura, para a lassidão, que essa incomunicabilidade deveria convocar. É por isso que, quando a irmã se aproxima do mar, a próxima sequência não resiste em refletir-se numa lágrima que, tão literalmente, escorre no rosto de uma inocência perdida – e, para não nos deixar sombra de dúvidas em relação a esse melodrama não intencional, enquanto último *frame*.

Ainda assim, sublinhe-se o papel da música neste filme, talvez o que mais ativamente contribua para a construção de uma especificidade. Ela é o pano que abafa os sentimentos, que cala a cabeça, e que nos leva ao contexto da memória, situando-nos, de imediato, num determinado tempo histórico (pelo que vemos, estamos ainda na era dos *walkmans* e das cassetes), cuja simulação é permitida e assinalada, porque ela parece ter permitido essa rememoração, feita guia (que o filme se consciencializa, portanto) de acontecimentos passados, como se a realizadora (assumindo que esta é uma história biográfica), se tivesse recordado de dado acontecimento ou sensação, porque a escuta de determinada canção, anos depois, a transportou, novamente, até ele, convertendo-o, agora em filme (e fazendo ainda questão de o transparecer). O que, talvez, pudesse ser mais trabalhado é a forma como esse acontecimento, depois, se reflete no ecrã, com dificuldade em desapegar-se ao que já conhecemos neste tipo de narrativas.

Já **Oyun** apresenta outro tipo de complexidade, ainda que se conte como uma história deslumbrantemente simples. Numa tentativa de diálogo com **Ablam**, trocamos o controlo dos enquadramentos por uma abordagem, despojadamente, câmara na mão (a artificialidade do zoom que sublinha reações, os abanões da câmara como o olhar que tudo quer apreender) que anuncia a veracidade documental. A proposta parece inesperada: um conjunto de “donas de casa” da província da Anatólia na Turquia, algumas delas “iletradas”, preparam uma peça de teatro, onde procuram fazer sentido dos seus traumas e vivências, nomeadamente os papéis de género que desempenham (e dos quais não conseguem escapar) naquela sociedade onde vivem, heteronormativa, conservadora, machista (sublinhe-se a preocupação refletida pelo amigo de um dos maridos destas atrizes – “what if your woman goes to Istanbul to become an actress?”, lê-se nas legendas do relato de um dos homens).

Logo nesta breve premissa, anunciam-se um conjunto de dimensões que se manifestam na obra final, entre elas:

1. A relação de dependência do cinema com o teatro, e a respetiva autoconsciência do filme em relação a este vínculo, explanado no ato da representação (sempre inevitável) e nos seus afunilamentos (na peça de teatro as mulheres representam a sua vivência, mas desta, apenas, vemos trechos, com essas experiências a serem, paradoxalmente, explanadas, de forma mais alongada nos bastidores dessa peça, que compõem o filme – afinal, onde se desdobra o teatro?);
2. A somar a esta relação, a inserção da vida, e as representações que a ela, também, estão subjacentes (já lá chegaremos com maior profundidade) - porque, na verdade, é mais pertinente falar de uma tríade, que reside entre o teatro, o cinema e a vida - encontrando-lhe uma relação inevitável com a arte (apenas uma das possíveis, na complexidade aparentemente tão simples deste **Oyun**);
3. As tensões entre o documentário e a ficção (onde esta última dimensão parece residir numa impossibilidade, porque, quando surge, é sempre um remetente para a realidade, e mesmo o filme, sempre inerentemente ficcional na sua intangibilidade imagética, quer mostrar-se consciente dessa própria ficção, nunca quebrando a quarta parede à la *cinema vérité*, mas dando-nos pistas ao desvendar da sua condição);
4. Uma das outras evidentes relações entre arte/vida, a ficção enquanto catarse da realidade (a aproximar-se de uma vertente quase psicoterapêutica);

5. Em sequência da última, a importância dos escudos ficcionais do teatro, e o modo como, discretamente (ainda que aquela catarse seja bastante evidente para nós, não o é para as personagens masculinas que aqui observamos) se projetam na realidade (que faz com que os maridos não condenem a crítica subjacente às interpretações das suas esposas naquela peça – “it’s just a play, I’d read it differently if it was reality”);
6. E, por último, a nuclearidade dos papéis de género, no modo como moldam e toldam as vivências femininas – o tal exemplo de uma especificidade que desdobra para um inevitável contexto sociopolítico, de pertinência global.

É, fundamentalmente, esta última questão que o filme pretende sublinhar, fazendo-o com uma maturidade e clareza que, apesar da evidente economia de meios, parece ir muito para além da sua condição de primeira longa-metragem (porque o foi, para a realizadora Pelin Esmer, e o triunfo, ainda que bastante discreto, foi tal que a premissa do seu último documentário, **King Lear** de 2019, parece recuperar algumas destas mesmas ideias).

São inúmeras as declarações que fazem referência a este teatro do real que manipula a existência destas personagens (de uma forma muito sincera, e que nos permite aceder, de imediato, a uma certa intimidade, e à angústia camuflada nestas vidas, feita transcendência naquela concretização final): “For me life is like theater” ou “All people around me play different roles.” No entanto, o filme ousa dar um passo em frente, caminhando até à noção de *drag*, ao núcleo puro e duro da performatividade de género – naquela peça unicamente desempenhada por mulheres, elas permitem-se a encarnar papéis de masculinos, a libertarem-se dos constrangimentos da sua normatividade feminina, passando para o outro lado. A facilidade com que o fazem pode assentar numa mera troca de roupa: “When I wear man’s clothes, I feel like a man.”

Conhecendo, é inevitável não pensar em Judith Butler, e o modo como o filme parece canalizar as suas influentes considerações teóricas acerca de performatividade de género numa vivência quotidiana, porque, afinal, não parece ser o sexo que define o género, mas o comportamento, repetido de acordo com os referentes que associamos à norma desse género (“We act and walk and speak and talk in ways that consolidate an impression of being a man or being a woman” diz ela, numa síntese do seu argumento teórico).

Explorando ainda esta inserção do conceito de *drag*, é pertinente como o filme não tem medo de lhe encontrar o humor – porque é exatamente nessa exagerada sátira que descobrimos os problemas que pretende identificar, tal como, aliás, naquela ideia sempre romântica do teatro de personagens-tipo, à Gil Vicente (outra correspondência afunilada, um teatro dentro do teatro). Afinal, a peça que vemos encenada é, nitidamente, amadora, mas há um inegável valor naquela entrega, na capacidade daquelas mulheres em ir para além disso, porque fazer teatro é, no fim de contas, necessário para elas, quase terapêutico, e as fragilidades não podem ousar mostrar-se detratórias. Enquanto espectadores é, aliás, na observação dessas fragilidades, e na evidente determinação daquelas mulheres em ultrapassá-las, que somos conduzidos à comoção (e que comoção), porque, afinal, quando urgente, a criação, a incontrolável vontade de expressão, é sempre mais forte do que tudo o resto. Nesse sentido, **Oyun** mostra-se como um testamento ao poder emancipatório da arte, e, não me parece descabido afirmá-lo como um dos grandes filmes feministas do presente século.

Miguel Pinto