

Filme: Steve Harrison e Morag Brennan (realiz.) - *Um Conto de Duas Cidades* (2017)

Nota introdutória

Este texto foi originalmente preparado como uma participação no debate que se seguiu à apresentação do filme *Um Conto de Duas Cidades* na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no dia 22 de setembro de 2017, com a presença dos realizadores. A iniciativa foi organizada pelo Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais no âmbito das Jornadas Europeias do Património de 2017.

Um Conto de Duas Cidades

Tudo começou com uma fotografia tirada na Rua das Lavadeiras, na Póvoa do Varzim pela fotógrafa e cineasta belga Agnès Varda, e por uma data: 1956¹. Na imagem destacam-se duas figuras: Sophia Loren e uma jovem mulher descalça e vestida de preto. Como fundo, um muro, desgastado por uma estratigrafia de memórias e com uma tabuleta que anuncia uma venda. Um texto em aberto.

É fácil identificar Loren, nesse ano em que assinava o contrato com a Paramount. O cartaz rasgado permite perceber que se trata de uma publicidade ao sabonete Lux, do qual encontramos outras versões, com variações. Era estratégia da marca utilizar estrelas de cinema, e ícones de beleza, como forma de certificar a qualidade de um produto que, em teoria, contribuiria para o seu poder de sedução. Curiosamente, em Portugal, com cartazes com Sophia Loren ou Ava Gardner, coexistiram alguns exemplares com Amália Rodrigues, então também estrela de cinema.

A imagem da atriz italiana não podia contrastar mais com a imagem da jovem anónima, que sabemos agora ser Maria do Alívio, a qual esta está presente diante da câmara, não aparentando encenação. Ao isolarmos a figura, ressaltam as suas características quase acrónicas. As poucas pistas para uma ligação com um contexto são inconclusivas.

¹ Para uma breve contextualização do filme veja-se: Costa, Rita Neves (2017), Um casal britânico quis saber quem era a jovem numa foto de 1956. Acabou a fazer um filme sobre a Póvoa de Varzim. *Público*. 30 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/05/30/local/noticia/como-uma-fotografia-de-agnes-varda-deu-um-filme-sobre-a-povoa-de-varzim-1773828> (acedido em 20/11/2017).

Em completo contraste, a imagem da atriz italiana resulta de uma produção mecânica que a afasta, por manipulação, do seu referente fotográfico e, conseqüentemente, da mulher de carne e osso. Sofia Scicolone, verdadeiro nome da atriz, não nos é acessível. Sobre ela também nada sabemos, contudo, sobre a sua imagem, sentimos que sabemos tudo. Este possível exercício de *Pop Art avant la lettre*, em consonância com o que fará mais tarde Andy Warhol, foi pelo realizador e pela realizadora interpretado como uma metáfora para duas comunidades que existiam, *grosso modo*, no mesmo espaço e num mesmo tempo e que importava conhecer.

Esta separação, diferente da que acontecia em outras praias, fora já notada por Ramalho Ortigão, cerca de oitenta anos antes da fotografia, em *As Praias de Portugal*: “Nada tem com o resto da villa os pescadores. Vivem em uma parte da povoação inteiramente distinta e que fica na praia ao sul (...). As casas são interiormente de um grande pitoresco.”²

O texto esclarece a divisão que então nascia entre o “Bairro Sul”, da comunidade piscatória, e o “Bairro Norte”, da praia de banhos em desenvolvimento, destinados a seguir caminhos distintos. No tempo de Ramalho Ortigão a praia e os banhos eram de terapia, mas as características da praia de vilegiatura como ensaio de urbanidade ditavam já o futuro destes aglomerados.

A praia turística chegaria com o século seguinte. A sua imagem consolidava-se em bilhetes-postais que se afastavam do “pitoresco” das comunidades locais para fixarem agora o seu olhar na modernidade dos espaços e dos equipamentos para o lazer e para as sociabilidades. A praia era lugar para ver e para ser visto.

Em 1942, Leitão de Barros dedicaria a sua atenção à comunidade poveira com o filme *Ala-Arriba*, retomando práticas de uma antropologia sem método que havia ensaiado, na Nazaré, em 1930, com o filme *Maria do Mar*. O realizador legava, deste modo, duas das mais divulgadas imagens das comunidades piscatórias portuguesas. Uma breve comparação entre os dois filmes salienta e corrobora a acentuada dicotomia dos dois bairros da Póvoa e esclarece as características da imagem que dela é criada em *Ala-Arriba* por contraste com o futuro *Um Conto de Duas Cidades*.

² Ortigão, Ramalho (1876). *As Praias de Portugal. Guia do Banhista e do Viajante*. Porto: Livraria Universal, p. 57.

Maria do Mar é precedido de um documentário rodado na Nazaré com o título: *Nazaré: Praia de Pescadores e Praia de Turismo*, de 1929. Perdido o material que documenta a praia de turismo, resta-nos a praia de pescadores em fascinante exercício fotográfico e cinematográfico, que funcionou quase como uma preparação para o filme de 1930, o qual é marcado pela aplicação das pesquisas da cinematografia de vanguarda por parte de Leitão de Barros.

Contando com muitos atores sem experiência e figurantes locais, que contracenam com veteranos do palco. É filmado *in loco* e num estúdio improvisado para as cenas dos interiores meticulosamente reconstruídos, constituindo-se como uma das primeiras experiências de um documentário ficcionado. Contudo, os ecos da praia de turismo estão presentes na cena do banho das raparigas. Aqui, o olhar etnográfico cede lugar ao olhar “voyeurista” e as jovens mulheres da comunidade piscatória abandonam a *persona* para se assumirem como mulheres, “modernas”, do seu tempo.

Em 1942, o caso poveiro apresenta algumas diferenças nas quais devemos atentar. Leitão de Barros filma também um documentário, *Póvoa do Varzim*, no mesmo ano de *Ala-Arriba*, parecendo, com os dois filmes, corporizar a dualidade do aglomerado. O que conhecemos do documentário dá-nos a ver os resultados da consolidação da praia turística do Bairro Norte e o desenvolvimento da indústria têxtil e conserveira. As suas imagens salientam e estetizam o lazer e as suas arquiteturas, com destaque para o casino, bem como o trabalho industrial, os seus ritmos e os seus produtos. Consolida-se um aglomerado moderno, de vocação balnear, como bilhete-postal. O Bairro Sul parece ter-se concentrado em *Ala-Arriba*, passando para a película as divisões do terreno.

Para este filme, Leitão de Barros tem outros meios e outras ambições. Com poucas exceções, os seus intérpretes são membros da comunidade ou «amadores nortenhos»³, tal como se pode ver na ficha técnica do filme. O olhar do realizador regista, em exercício estético, as suas características físicas, como fizera na Nazaré, evidenciando as diferenças entre as comunidades. Contudo, não temos agora o “voyeurismo” presente nos contágios da praia turística que *Maria do Mar* apresentava.

Com a autenticidade dos rostos, do porte físico, de alguns gestos e dos sotaques, habilmente explorados pela equipa, contrastam as palavras que destes corpos emanam. Escritas por Alfredo Cortez e baseadas nos trabalhos do «conselheiro regional» António

³ Baseámo-nos, uma vez mais, na informação presente na ficha técnica do filme.

dos Santos Graça atuam, ainda que involuntariamente, como uma quase garantia que documentário e ficção permanecem irreconciliados, dado que os não-atores interpretam, na realidade, personagens.

O repositório assim criado de imagens visuais e sonoras, é produzido por um olhar que se alimenta vorazmente do pitoresco da comunidade, analisada e apresentada de uma perspetiva exterior que a procura fixar e contextualizar em jeito de exposição didática. Este paradoxo aparece sintetizado no discurso do Prior, o narrador da história, que ao apresentar a comunidade «dos seus paroquianos» quebra a ficção com a ressalva de que eles «não sabem representar» porque não são atores.

Um recurso outro é a opção por realizar a maioria das filmagens em estúdio, na Tobis, recriando aspetos do “Bairro Sul”. No filme de 1942, até o mar e os seus perigos são, muitas vezes, o resultado de trucagens de estúdio. A Póvoa do Varzim de *Ala-Arriba* pode ser interpretada, deste modo, como aproximada do bilhete-postal turístico, agora de feição antropológica e com marcas evidentes de um pitoresco de recordação romântica.

Isolada do mundo, descontextualizada, esta comunidade é, como a figura feminina de Agnès Varda, acrónica. A ação de *Ala-Arriba* poder-se-ia passar em qualquer tempo, mas os elementos visuais asseguram que não se passa em outro lugar. O país conheceu, ou pensou conhecer a comunidade poveira graças às imagens de *Ala-Arriba*, encarando-as como documentos. O poder de convencimento, e de glorificação, das suas imagens advém da forma como são construídas para cumprir expectativas. À semelhança da Sophia Loren do cartaz, também estes poveiros são o que esperamos ver e ouvir mas, sobre eles, nada sabemos.

É nesse sentido que um dos maiores valores documentais dos filmes de 1942 Leitão de Barros, sobre a Póvoa do Varzim, ultrapassa o das suas imagens e reside justamente na sua articulação e relação, no contexto das suas próprias produções, e na forma como eles nos ajudam a questionar a natureza destas “duas cidades” pelas imagens diferenciadas que delas constroem.

Se *Ala-Arriba* era um filme de recriação, *Um Conto de duas Cidades* pode ser lido como um filme de apropriação e de interrogação. Utiliza imagens pré-existentes, contextualiza-as no confronto com novas imagens e com novas palavras contribuindo para o seu entendimento e para o questionamento da realidade que representam e que procuramos conhecer.

À perspetiva exterior e fechada, sem tempo ou contexto, de *Ala-Arriba*, opõem-se agora a proposta das perspetivas interiores, da própria comunidade, das suas memórias, e das suas relações com a realidade de um país marcado por um tempo. Constitui-se, deste modo, um palimpsesto aberto à interpretação, o qual tem por base um conjunto de testemunhos não hierarquizados.

É um trabalho árduo e meticuloso de respigadores que sucede a uma colheita que só aparentemente se encontrava completa. Invertendo a lógica autobiográfica de *As Praias de Agnès* (2008), as duas praias da Póvoa resultam de uma viagem apaixonada de procura e de descoberta do outro. É nesta qualidade que *Um Conto de Duas Cidades* encontra uma das suas maiores valências, a capacidade de dar voz e contexto a um texto coletivo ainda por escrever.

Hugo Barreira

DCTP-FLUP | CITCEM