

A FÁBRICA DE NADA

E A NAVE ESPACIAL TERRA

JOÃO MARIA MENDES



BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

A FÁBRICA DE NADA **E A NAVE ESPACIAL TERRA**

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título *A Fábrica de Nada e a nave espacial terra*
Autor João Maria Mendes
Editor Politécnico de Lisboa — Escola Superior de
Teatro e Cinema
1ª edição 50 exemplares
Amadora março 2019
ISBN 978-972-9370-34-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.

https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network

A ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, através dos seus órgãos directivos para 2019-2022, desafiou-me, decerto por eu me ter aposentado há pouco sem uma despedida formal, a dar aqui uma “última lição”. Mas entretanto publiquei *on line*, na ESTC Edições, os dois volumes de *Sentidos figurados: Cinema Imagem Simulacro Narrativa*, e passaram a ser eles essa minha “última lição”. Aceite o desafio, julguei preferível sugerir, não uma milionésima aula, mas uma troca de impressões com os autores de um filme português recente e que, em parte, passaram por esta Escola.

Surgiu, assim, a ideia de convidar o colectivo da produtora Terratrema e o realizador Pedro Pinho para um encontro centrado no filme *A fábrica de nada*, estreado na Quinzena dos Realizadores de Cannes em 2017, onde ganhou o prémio Fipresci; depois recebeu o prémio de Melhor Novo Filme no Filmfest de Munique, foi seleccionado pelos festivais de Toronto, Jerusalém, Mar del Plata, dezenas de outros, e continuou a ser premiado. O seu argumento foi desenvolvido pelo realizador e por Luísa Homem, Leonor Noivo e Tiago Hespanha a partir da peça *De Nietsfabriek*, da holandesa Judith Herzberg, de 1997 e de uma ideia de Jorge Silva Melo, que quis levá-la à cena. Mas o filme é também a crónica dramatizada de uma ocupação fabril que ocorreu de facto — parte dos seus actantes são operários da Fateleva, que geriram a fábrica Otis até 2016.

Aprazado esse encontro eu escreveria, a pretexto do filme, uma digressão que o orbitasse — uma “introdução” — e tentasse suscitar sobre ele uma

conversa aberta. Pois bem, eis essa introdução*: a montante e a jusante d’*A fábrica de nada*, começo por invocar as relações entre cinema, teatro e literatura, tento identificar a etiologia do filme e discuto algumas formas de narrar criadas pelos modernos — os que fugiram aos cânones misturando géneros e testando colagens e *bricolages* — já que, nesta primeira longa-metragem de Pedro Pinho, se misturam actores e não-actores, ficção e documentário, e se sobrepõem diferentes registos discursivos e narrativos.

Por ser endereçada a *esta* escola, a minha digressão tenta ter em conta itens em que *A fábrica de nada* pode ser mais motivador para quem estuda teatro ou cinema. E porque o filme se inspirou numa peça de teatro de 20 anos antes, começemos pela relação entre as duas artes e suas periferias:

A discussão das relações entre teatro e cinema, muito rica na década de 20 do século passado — tinha a invenção dos Lumière cerca de 30 anos — e que conheceu uma intensidade sem precedentes com o nascimento do sonoro, pode ser sintetizada pelas muito posteriores posições divergentes de Bazin (1952) e Bresson (1975):

Em 1952, num texto intitulado «Por um cinema impuro», Bazin defendia a adaptação a filmes de “bom” teatro e “boa” literatura, dizendo que tudo se passava

* Escrito em Dezembro de 2018, o presente texto segue de perto, até em matéria de exemplos e citações, o meu anterior *Sentidos figurados. A fábrica de nada*, de Pedro Pinho e do colectivo Terratrema, bem poderia ter sido o quinto filme comentado num dos anexos finais do livro, *Quatro filmes portugueses*, onde discuti *A vida invisível*, de Vítor Gonçalves (2013), *E agora? Lembra-me*, de Joaquim Pinto (2013), *Tabu*, de Miguel Gomes (2012) e *Deste lado da ressurreição*, de Joaquim Sapinho (2011).

“como se o cinema tivesse 50 anos de atraso face ao romance” (1985: 91) e elogiava as adaptações de Shakespeare por Laurence Olivier e a do *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, por Bresson. Mas mais de 20 anos depois, o mesmo Bresson (1975) enchia as suas *Notas sobre o Cinematógrafo* de anátemas contra o teatro: “Não há casamento entre teatro e cinematógrafo sem extermínio dos dois”, escrevia ele. Os filmes não devem implicar “nem actores, nem direcção de actores, nem papéis, nem estudo de papéis, nem *mise en scène*”; devem, sim, usar “*modelos* achados na vida real”, para que as suas personagens possam *ser* em vez de apenas *parecerem ser* — um programa que já fora o do neorealismo italiano e que, como veremos, Edgar Morin e Jean Rouch readoptaram (em 1961) na ideia de “documentário romanesco”.

Entrando em cena pouco depois da *nouvelle vague* francesa, o *cinema novo* alemão, feito por gente vinda do teatro ou dele próxima, mas também autores tão independentes de escolas e movimentos como Ingmar Bergman (que realizou mais de 60 filmes de ficção e documentários para cinema e televisão e encenou 150 óperas e peças de teatro), ignoravam, entretanto, o que viriam a ser os preceitos de Bresson; mas metade dos “modernos” ia tornar-se bressoniana — entre os portugueses, António Reis e os que ele formou. Posicionando-se neste diferendo diria mais tarde José Álvaro Morais, à conversa com outro cineasta, Saguenail (Mendes, 2013):

“Foi aliciante (...) descobrir o cinema novo alemão, os Syberberg e os Schroeter, e uma leitura teatralizante do (...) cinema que era, desde há décadas, impensável. Com *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg,

1972], tal leitura tornou-se óbvia. Era outro modo de fazer cinema e ainda é, com o pouco dinheiro de que dispomos (...) em Portugal”.

Foi o que ele fez em *O Bobo* (Leopardo de Ouro de Locarno em 1987), metendo-lhe dentro uma peça de teatro apenas encenada e representada para a câmara. Hoje não faltam realizadores que também fazem teatro e televisão (veja-se Marco Martins, que diz trabalhar em *compartimentos* relativamente estanques, incluindo, no seu caso, a publicidade). Tal significa que, embora tendo influenciado gerações, as teses de Bresson se relativizaram, com o andar do tempo, em sucessivas experiências e foram perdendo a sua aura carismática.

Muitas vezes “teatral”, outras não, o cinema canibalizou, desde Méliès, toda a espécie de histórias e continuou, até hoje, a adaptar contos e novelas, teatro, sagas míticas e bíblicas, biografias e memórias, crónicas, relatos factuais, por vezes até textos teóricos. Já Walter Benjamin evocara (em 1936), sobre essa fome de adaptações, o optimismo de Abel Gance de nove anos antes, ainda no tempo do mudo:

“Em 1927, entusiasmado, exclamava Abel Gance: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, darão filmes (...); todas as lendas, mitologias e mitos, todos os fundadores de religiões, (...) esperam ressuscitar em forma de filmes, e os seus heróis acotovelam-se às nossas portas’. Dizendo isto ele parecia, talvez sem o desejar, apelar a uma liquidação total”.

Entenda-se aqui “liquidação total” como a venda ao desbarato de mercadorias pelo comércio e a indústria do espectáculo: crítica recorrente da Escola de Frankfurt à “cultura de massas” e ao cinema (vejam-se Adorno e

Horkheimer, 1947), foi a de que uma e outro acabariam por ser o espaço fatal onde as grandes artes viriam sucumbir, abastardadas por *remediações* indignas delas. Mas ao mesmo tempo o cinema inventava as suas próprias histórias, arrumando-as em géneros vindos da literatura e do teatro (drama, melodrama, comédia, tragicomédia, filme “de câmara”), ou instalando géneros próprios (*western*, filme de guerra, *film noir*, *thriller*, musical, outros). Depois, o cinema de autor da *nouvelle vague* misturou géneros ou rejeitou-os: *mélanger les genres* foi um modo de redesenhar fronteiras e tipologias — pense-se no *Pierrot le fou* de Godard (1965), saturado de citações literárias e pictóricas, que ironizava sobre os géneros e também fazia incursões no musical.

Um dos autores que se separaram — em parte — das meras adaptações foi Alain Resnais. Dizia ele (em 1997, o ano de *De Nietsfabriek*) em entrevista no *Nouvel Observateur*:

“Hoje nenhum rapaz ou rapariga de 20 anos fará um filme que não tenha escrito. No meu tempo era diferente: autores completos eram raros (...). E eu não filmo romances, não uso histórias que o espectador já conheça. (...) Por isso o(s) argumentista(s) deve(m) comprometer-se tanto com a produção”.

Foi o caso do colectivo da Terratre: o realizador d’*A fábrica de nada* trabalhou em equipa para criar o argumento do filme, pouco guardando, para além da ideia e do título, da peça de Judith Herzberg.

A fábrica de nada passa-se em finais de 2014, durante a crise que o país viveu sob o jugo da *troika* de

emprestadores estrangeiros e dos seus *factotums* nacionais, cujo programa era empobrecê-lo, como à Grécia, para metade. Mas a desolada periferia industrial e urbana onde o filme foi feito invoca as suas congéneres francesas e alemãs do fim dos anos 60 e início dos 70 do séc. XX: o cinema que então se ocupava da *questão social* optou por uma *estética do feio* que recusava o picturalismo esteticista do Antonioni de *O deserto vermelho* (1964), que ainda pintou por dentro e por fora a fábrica do filme para a tornar mais fotogénica, como Léger, pintor de equipamentos fabris, os tornara “bonitos”. *A fábrica de nada* herda, neste particular, um traço anterior do programa “moderno”; em 1951, a meia dúzia de anos dos primeiros filmes da *nouvelle vague*, escrevia Arnold Hauser que a arte moderna, “anti-impressionista”, rejeitava a “beleza” herdada:

“A arte moderna, anti-impressionista, (...) é fundamentalmente *feia*: foge à euforia, às formas fascinantes, aos tons e às cores do impressionismo. Na pintura destrói os valores pictóricos, na poesia abdica das imagens, na música prescinde da melodia e da tonalidade. Ela foge, angustiada, de tudo o que é agradável e dá prazer, do que é apenas decorativo e atraente”.

Esboço de sinopse

PARA QUEM NÃO VIU O FILME, esboçemos uma sua sinopse: numa periferia a Nordeste de Lisboa, junto ao Tejo, operários de uma fábrica de elevadores descobrem que os seus donos a estão a esvaziar de máquinas e ferramentas para a desactivar; uma nova administração, liquidatária e sicofanta, vem negociar rescisões de contratos. Mas raros aceitam rescindir em troca de

indenizações; a maioria resiste, ocupa as instalações e impede a nova administração de lá entrar; apesar de inactivos, os ocupantes cumprem horários e defendem-se, com um pé na legalidade e outro fora dela. Depois, no impasse da ocupação sem perspectivas, recebem um inesperado telefonema: uma firma argentina faz-lhes uma encomenda que talvez lhes permita reiniciar actividade. *Que fazer?* O único caminho que parece abrir-se-lhes é a passagem da ocupação à autogestão, um salto qualitativo importante. Mas eles não estão preparados para gerir a fábrica e sabem que nenhuma experiência autogestionária foi, em Portugal, bem sucedida; desconhecem o passivo da empresa; os bancos não lhes darão crédito; talvez devessem contratar um gestor que lhes garanta que tal trilha é praticável. O filme acaba sem que saibamos se seguirão em frente, embora os vejamos voltar ao trabalho. Fim de sinopse.

A autogestão que o filme discute vem dos anos pós-68, então inspirada na Jugoslávia titista, desalinhada do *capitalismo de Estado* soviético. Ela chegou a dar corpo ao programa de reconversão da economia capitalista em socialista, como em 1974 lembrou Ramón Tamañes. Mas, no Portugal de 2014, ressurgiu apenas como último recurso para defender os assalariados das fábricas que o capital decide encerrar, para manter os postos de trabalho e a produção. O obreirismo autogestionário regressa, caldeado pela antiga *Internacional Situacionista* (1957-1972) ou pela mais recente *Insurreição que vem* (2007).

Como os seus congéneres europeus pós-68, os operários da periferia Nordeste de Lisboa de 2014, onde fábricas fecham e o desemprego grassa, discutem o seu futuro à luz do receituário daqueles tempos, hesitando sobre se

deverão tornar-se capitães de indústria cooperativos ou manter-se assalariados de um velho ou novo capitalismo desregulado. Na dúvida, impedem o roubo das máquinas pelos liquidatários e montam-lhes guarda dia e noite, de piquete em piquete, como se fossem elas — as máquinas — a sua garantia de emprego.

N' *A fábrica de nada* assistimos às discussões dos ocupantes sobre o *que fazer*; ouvimos a *voice over* de um narrador comentar a crise; vemos (como num documentário) entrevistas a membros do grupo e a outros trabalhadores da periferia deprimida; entramos em reuniões (semi-encenadas) de intelectuais e activistas nacionais e estrangeiros que defendem a autogestão ou a consideram uma bengala do capitalismo em crise. Eles discutem a inevitabilidade de manter a produção de mercadorias sem futuro, ou apontam para a necessidade de reorientar o trabalho para objectivos pró-ambientalistas: uma brisa de contra-cultura tecnológica (a de Theodore Roszak, 1970) perpassa nessas discussões. Mas, a pretexto da questão concreta do *que fazer agora* naquela fábrica, os intelectuais da revolução divagam sobre a “vasta viagem da humanidade na grande mas vulnerável Nave Espacial Terra”, como também Tamanes escreveu (loc. cit.) — nave que sempre, até hoje, viajou sobrecarreada de danados e deserdados, como já Frantz Fanon denunciara em 1961.

O filme depende de um pequeno conjunto de elementos de composição: 1) a desolada periferia industrial e urbana onde decorre; 2) um protagonista colectivo — o grupo de ocupantes da fábrica — embora um jovem operário, Zé, e a sua companheira, ocupem um lugar central na sua construção; 3) Zé deambula solitariamente pela “zona” em crise, atenazado pelas

questões concretas que a falta de salário e o desemprego lhe colocam, a si e ao grupo de ocupantes; 4) a *voice over* de um narrador, pouco usada, comenta a crise da periferia; 5) entrevistas a ocupantes da fábrica e a operários da zona alargam o retrato “sociológico” das vítimas da crise; 6) um coro “grego” de profissionais da revolução discute, em *symposium*, as perspectivas da ocupação e da eventual autogestão da fábrica.

Eis a meia dúzia de peças em que o filme se sustenta. Outras, mais laterais, o enriquecem: a descoberta de um antigo arsenal de brigadistas, enterrado num mouchão do Tejo onde nem faltam avestruzes (reaparecem as armas roubadas em *O Bobo* de José Álvaro Morais?); ou a aterragem, no filme, do documentarista italiano-argentino, *deus ex machina* que parece um alter-ego de Pedro Pinho e que colabora nas filmagens.

Quanto ao estilo ou à família do cinema a que pertence, *A fábrica de nada*, que reúne actores e actantes (não-actores), herda do Godard de 1968 pelo peso das discussões sobre o *que fazer*, recheadas de ideologia. Mas herda também do “documentário romanesco” que Morin e Rouch testaram em *Chronique d'un Été* (1961), convidando um grupo de actantes a desempenharem os seus próprios papéis, transformados em *dramatis personæ* de si mesmos: era esse o programa do *cinéma vérité* e dos seus *role playings*, inspirados nas etnoficções de Rouch, vindas dos *terrenos* exóticos da etnografia para o quotidiano parisiense. *Põe-te em cena como és* foi, então, o mote desse cinema, assente na *autenticidade* dos seus actantes: as pessoas desempenhariam, nos filmes, os seus papéis da vida real, como já Dziga Vertov desejara.

E o filme torna-se musical quando os ocupantes reagem, em euforia, ao anúncio da talvez salvífica (e talvez falsa) encomenda argentina: o transe operático descarrega ansiedades acumuladas pela ocupação e exprime um momento de esperança colectiva que não durará. Eles cantam e dançam nas suas batas de trabalho, numa longa cena muito coreografada, cheia de planos-gerais picados e contra-picados, a um passo das *mises en scène* de Demy. E, no fim, descobrimos que Zé é afinal o solista de uma banda *punk-rock* amadora, embora a música não passe, para ele, de um *hobby*.

Quando, por outro lado, filma a vida íntima do jovem casal que ocupa ali um lugar central, Pedro Pinho está próximo do *cinema do corpo* que começou por ser o de Philippe Garrel, quase colando a câmara aos seus rostos e peles e trabalhando em grandes-grandes planos — uma maneira de filmar de que o Jean Eustache de *La maman et la putain* (1973) fora, em parte, precursor.

A fábrica de nada, sumariamente referido em fichas técnicas como “comédia dramática”, resiste, como parte do cinema moderno e contemporâneo, à classificação em géneros, porque mistura componentes de vários deles, optando por colagens e *bricolages* que ganharam nova relevância no cinema de autor. Mas, apesar desta sobreposição de registos, o filme é, ainda, um exemplo recente de como a “questão social” volta ao cinema feito em Portugal. Alguns crêem que a “questão social”, depois da “questão nacional”, deixou de motivar cineastas portugueses; mas *A fábrica de nada* mostra que elas não desapareceram dos filmes, apesar da questão “nacional” que ele levanta se ter internacionalizado: respeita ao valor do trabalho, cada

vez mais descartável, na Europa e no que resta, hoje, do “Ocidente”.

Metamorfoses pós-militantes

FILME POLÍTICO — em sentido lato — vindo do cinema *moderno* europeu, cinema *do corpo* que cola a esfera *íntima* e *privada* à esfera *pública* e *social* e incursão no operático deliberadamente “desajeitado”, são talvez os traços mais distintivos d’*A fábrica de nada* — um épico obreirista que não se salda por uma vitória dos *working class heroes*, como já sucedia no *La Terra Trema* de Visconti (1948), onde a produtora foi buscar o seu nome. E o filme-ensaio que ele também é ainda conta uma *estória*, embora reajustando os modos de a contar. O filme dá espaço à reflexão política sobre o presente e o futuro do trabalho em época de crise generalizada, reflexão que ecoa no coro de intelectuais e profissionais da revolução que divagam sobre o tema em discussões didáticas e repletas de ideologia. Mas já não é um filme “militante” como os do grupo Dziga Vertov de Godard e Jean-Pierre Gorin em 1968-72 ou os do *tercer cine* latino-americano de Fernando Solanas e Octavio Getino (v. *La hora de los hornos*, de 1968), que ainda inspiraram os “filmes do PREC” (*proceso revolucionário em curso*) portugueses de 1974-1975.

Fugindo a essa marca do cinema “militante”, instrumentalização datada que cansou os seus autores e os seus públicos, Pedro Pinho tem dito que lhe interessou muito mais evidenciar a hesitação e a dúvida perante os problemas que a “crise” veio impor, bem como a perplexidade, solidão e desnorte das suas vítimas. Respondendo à recorrente pergunta sobre os autores e filmes que mais o influenciaram, ora referiu

evasivamente Abdellatif Kechiche, Bela Tarr e os Straub, ora especificou que há um tipo de quase comédia obreirista e musical (o *Tout va bien* de Godard, 1972, o *Une chambre en ville* de Jacques Demy, 1982, até o *Dancer in the Dark*, de Lars von Trier, 2000) que lhe sugeriram um novo tom. Também Sérgio Tréfaut, no seu documentário *Lisboetas* (2004), sobre os novos imigrantes de Lisboa, preferira torná-lo um “musical”, evitando o ferrete do cinema de combate e de trincheira.

Mas há um cinema que talvez possamos designar como pós-militante, que, céptico e cansado de “livrinhos vermelhos” e já não obcecado pela conquista do poder de Estado, virou costas a corpos de doutrina como o dos pró-chineses franceses do final dos anos 60 ou o dos brigadistas italianos e alemães dos anos 70 do século passado, mas não rejeitou o questionamento político sobre o devir das sociedades e o manteve como seu motivo central. O âmbito e as formas desse questionamento são decerto menos sectários e mais multímodos que os dos seus já longínquos precursores, mas as suas preocupações ainda geram *contos exemplares* sobre o devir colectivo e sobre o sentido, nele, da acção individual. Creio ser esse o caso, entre outros, de *Dois dias, uma noite*, dos irmãos Dardenne (2014), ou *d’A fábrica de nada* e do episódio de que se ocupa.

As polifonias carnavalescas de Bakhtin

SE HOJE QUEREMOS CONTAR, já não a jornada de um protagonista vindo do padrão *romântico* ou da antiga tradição *heróica*, mas — como em *A fábrica de nada* — a de um grupo que vive um drama colectivo, talvez voltemos a fazer como Xerazade: damos voz a diferentes

personagens, cada uma das quais conta a sua experiência, que encastramos nas de outros como num *puzzle*, criando sucedâneos do efeito *Rashomon* (Kurosawa, 1950), porque talvez cada uma dessas personagens seja um *unreliable narrator*, um narrador não confiável que não sabe ou não quer dispor dos meios necessários para contar essa jornada em todos os seus perfis. Nestes casos, o *role playing* de cada um *compõe* — entra em composição — com o de outros, gerando a multiplicidade de sujeitos e de vozes no modo a que Mikhail Bakhtin chamou dialógico, polifónico ou carnavalesco.

E ao fazê-lo testamos também talvez o que Hemingway — que não foi um “moderno” — chamava contar em modo de *iceberg*: a maior parte do que contamos está submersa, não se vê; mas a que se vê pressupõe a grande massa invisível, tem de tornar o *iceberg* imaginável pelo leitor ou pelo espectador.

Percamos um momento na discussão das formas de narrar, que, vinda de Aristóteles, conheceu um dos seus múltiplos picos há 90 anos, ao tempo da primeira edição da *Morfologia do Conto* de Vladimir Propp (1928), em vésperas do surgimento do cinema sonoro. Somerset Maugham dizia então, no prefácio ao seu *The British Agent*, que há uma escola narrativa onde o enredo...

“...começa por acaso, se arrasta e se apaga, deixando traços indecisos e inconclusivos; cria uma situação mas deixa-a no ar e segue noutra direcção; não visa qualquer clímax e sonega (...) efeitos dramáticos. Há autores para quem isto é o *nec plus ultra* da ficção. (...) Se as circunstâncias lhes pedem um efeito dramático, evitam-

no. Não contam uma história: juntam materiais com que o leitor constrói, a seu modo, a sua”.

Estas palavras de 1928 ainda ecoam em modos de contar contemporâneos. Mas Maugham não se revia nesta “escola”: preferia-lhe o néo-aristotelismo italiano de fins do séc. XVI (v. Castelvetro, 1570). Se as normas desta escolástica pareciam mortas e se o seu cânone foi sendo enterrado pela sucessão de modernismos, a sua herança ainda ressuscita, num feixe de automatismos, como a fénix. Acrescentava Maugham:

“Um enredo (...) tem princípio, meio e fim e é completo em si mesmo. Começa em circunstâncias que têm consequências, mesmo se as suas causas são desconhecidas; essas consequências vão gerando novas circunstâncias (...). A história começa e acaba em pontos definidos. Não vagueia em desordem; segue (...) uma curva rigorosa”.

Esta forma de *desenrolar* uma história é ainda, genericamente, a d’A *fábrica de nada*, apesar da multilinearidade do seu tear: o filme começa no incidente inicial do roubo das máquinas, ganha corpo na decisão da ocupação e suas múltiplas consequências, acompanha a crise de um casal, discute o passo para a autogestão e acaba, em final “aberto”, na hesitação sobre o futuro. Dizia Godard que as suas histórias também tinham princípio, meio e fim mas não forçosamente por esta ordem. *A fábrica de nada* tem princípio, meio e fim e por esta ordem, embora as suas ligações internas sejam mais implícitas que explícitas: a modernidade subtraía cenas de explicação e foge à ênfase nos efeitos dramáticos. Contar *em modo de iceberg*, não dizer e não mostrar “tudo”, requer uma estratégia mais contida que

a do melodrama. Assim se reaproximam os dois modelos que Maugham opusera em 1928.

Não-canonicidade, colagem, *bricolage*

MUITOS MODERNOS fugiram aos cânones narrativos produzindo divertimentos ou criando alternativas irónicas, tantas que são aqui irrepertoriáveis. Observemos apenas um par de exemplos típicos dessa estratégia:

Italo Calvino publicou em 1979 *Se uma noite de inverno um viajante*, quase só composto de princípios de romances. Ali, um leitor compra um livro de Fulano e começa a lê-lo mas, páginas depois, o livro já não é o mesmo: um erro misturou nele cadernos de outro ou outros livros. O segundo caderno é de um livro de Beltrano, o terceiro de outro de Cicrano, o quarto volta a ser de Fulano. O leitor exige à livraria outro exemplar e dão-lho, mas agora o primeiro caderno é de Cicrano, o segundo de Beltrano e a cena repete-se de cada vez que o leitor exige o livro de Fulano. Nunca o lerá: a colagem accidental e os erros de encadernação tornam cada exemplar numa antologia *nonsense* de *unreliable narrators*. Ora, alguma ficção contemporânea passou a ser feita de colagens, não accidentais mas deliberadas, misturando diferentes registos narrativos e dando nova forma às polifonias de Bakhtin. O que assim se conta passa a ser uma composição de fragmentos heterogêneos que se articulam de modo a catalisar novos sentidos.

Colagem e *bricolage* ganharam, deste modo, mais ampla pertinência: no colóquio *Summa Summarum* (2010), Naum Kleiman, director do Museu do Cinema de Moscovo, de onde foi afastado por razões políticas em

2014 (mas em 2016 ainda apresentou, na Cinemateca de Lisboa, obras de Eisenstein), falou sobre «A colagem cinematográfica», mostrou filmes de Man Ray e Vertov e defendeu que essa colagem volta a ser a estratégia seminal da cultura visual contemporânea. Dizia o texto de apresentação do colóquio:

“O pensamento artístico contemporâneo é uma *colagem* onde cultura visual, literatura, música, cinema, videoarte, filosofia (...) partilham o mesmo espaço. A técnica da colagem vem do início do séc. XX como mistura de materiais heterogéneos, mas na cultura actual é uma forma de pensamento e uma metodologia. Articulando materiais e géneros, é um modo de pensamento artístico e uma estratégia que inclui até o corpo humano como colagem singular que inclui elementos de segunda natureza, integrados num todo que é uma *bricolage*, como disse Lévi-Strauss.”

Um dos primeiros autores literários a assumir indirectamente a colagem e a *bricolage* como modo de compor terá sido o T. S. Eliot de *The Waste Land*, em 1922 (também o ano da primeira edição do *Ulysses* de James Joyce). Nesse vasto poema, Eliot alimentou-se da literatura herdada, como comentou Hauser (1951): “cultura histórica, tradição intelectual e herança de ideias e formas são as fontes do poema” — leiam-se as 50 notas finais onde o poeta refere, detalhadamente, essas fontes. A leitura do poema *não requer* a sobrecarga de chaves fornecidas por essas notas; mas elas enriquecem-na, apontando para horizontes de onde a composição é oriunda. E Eliot ainda invoca figuras do *Tarot*, reforçando o esoterismo do exercício. *Collage* e *bricolage* tornam-se embraiagens da composição da obra, como depois foram em tanto cinema de Godard.

Depois de Eliot, muitos modernos preferiram travestir ou ocultar as referências a precursores, não oferecendo quaisquer pistas para a sua identificação. Destes poderíamos dizer, parafraseando Pessoa, que *O poeta é um cifrador/ cifra tão completamente/ que chega a não decifrar/ a cifra com que nos mente.*

É outro o caso d'*A fábrica de nada*, feito na incerta fronteira — um baldio, uma terra de ninguém — entre ficcional e documental: a ficção pode inventar implausíveis e explorar tonalidades patéticas tornadas verosímeis, como n'*O feiticeiro de Oz*, que depende da complacência — ou, como disse Coleridge, da “suspensão temporária da descrença” pelo espectador, que se deixa hipnotizar pelo mundo irreal da história e nele viaja enquanto ele dura. O documentário, porém, refreia esse ímpeto e força o provável a caber no real e o mundo a caber na história que mostra, nunca desrespeitando a consistência desse mundo. É o que se passa n'*A fábrica de nada*: nada do que o filme mostra ou encena se afasta do real plausível, nem mesmo nas suas incursões pelo musical. E os precursores do que ali está em causa são mencionados ou estão implícitos, quer nas discussões dos ocupantes da fábrica, quer nos comentários do “coro” de convidados.

Confabulações e bouillabaisse

DEVIDO A ESSA COALESCÊNCIA, no filme, de diferentes registos discursivos, ele também está próximo, por exemplo, do que fez John Berger no seu último livro, *Confabulações* (2016): Berger discute ali a sua relação com a linguagem e com a escrita, evoca pintores seus amigos, explica o que são para ele música e dança, envia uma prenda imaginária a Rosa Luxemburgo, elogia a

impertinência, critica o “politiquês” dos que só falam por siglas, condena o neoliberalismo e a globalização. Memórias pessoais e colectivas, anamneses várias, descrições de paisagens, desenhos e pinturas, ficção, ensaio e declarações políticas convivem num *híbrido* que é um todo articulável. *A fábrica de nada*, drama e musical com actores e não-actores, activistas convidados, narrativas ficcionais e factuais, também é feito dessa coalescência de discursos: assume o dialogismo e a polifonia carnavalesca de Bakhtin para dar um corpo único às heterogéneas partes do seu todo.

Mutatis mutandis, até a amável arte culinária — perdoar-me-ão os comparatistas mais literários — conhece experimentações como estas, embora visando outros efeitos. Sábias misturas chinesas e *vichyssoises* onde se combinam heterogéneos, *bouillabaisse*s e *caldeiradas* que cozem no mesmo caldo diferentes peixes e o que os acompanha, resultam do mesmo desejo de confluência e tornam-se novos *todos* que são mais do que meras somas das suas partes, como nos restaurantes-laboratórios da *haute cuisine* se inventam associações raras de sabores e novos *designs* de pratos, porque também “comemos com os olhos”. Em matéria de *collage* e *bricolage*, cozinha, literatura, cinema e outras artes partilham o facto de conhecerem, quer os receituários comuns, quer o desejo de romper com eles em busca de novas composições. Os pantagruéis do teatro e do cinema são manuais que propõem modelos canónicos à dramaturgia e à planificação. Mas se a *haute cuisine* dispensa o Pantagruel (sobretudo quando o conhece bem), também a inovação nas artes procura, nas suas *pequenas diferenças excessivas*, a *autonomia* (a sua própria regra), fugindo à *heteronomia* (a regra herdada de outros). Há quem, na cozinha como nas

artes, não crie senão *by the book*, apoiado num segurador que lhe garanta o resultado; mas há também quem ultrapasse gostos instalados, gerindo a invenção e a inovação sem perder o contacto com o público a quem endereça cada obra.

Affidavit, samizdat, memória futura

CONCLUAMOS esta curta introdução: o episódio de ocupação e suas consequências nas vidas dos ocupantes d'*A fábrica de nada* evocam, dissémo-lo atrás, *La Terra trema* de Visconti, embora afastando-se do registo trágico e acrescentando ao seu tear os fios de doutrina que aproximam o filme do ensaio reflexivo e declaratório em que parte do cinema político se tornou. Drama político mas não-militante apesar do *symposium* dos intelectuais convidados, herdeiro do “documentário romanesco” pelo *role playing* dos seus actantes, cinema do corpo pelo intimismo da câmara e, aqui e ali, musical sem as convenções do género, *A fábrica de nada*, que guarda o título e a inspiração da peça de Judith Herzberg mas a recheia de uma história real, foi recebido pela crítica internacional como um *ovni*, mais um surpreendente objecto fílmico oriundo da insólita oficina portuguesa que não pára de espantar os festivais — em Cannes foi aplaudido de pé, por uma sala cheia, durante sete minutos.

Fosse ele um filme de época e poderia ter-se inspirado num episódio da *História da revolução francesa* de Michelin, da Comuna de Paris contada por Jules Vallès ou em relatos de ocupação na reforma agrária portuguesa de 1975 como os reunidos em *A nossa vida dava um romance*. Sucede que a história episódica das resistências e das revoluções reencontra narrativas mais

antigas que revisitamos e recontamos porque ainda nos reconhecemos nos seus espelhamentos distorcidos, nas vozes e nos actos que as habitam — *other voices, other rooms*.

O que nos levará a procurar, por vezes tão longe, os nossos “precursores sombrios”? Talvez o mesmo que levou Robert Wise a transferir, no *West Side Story* (o musical com música de George Gershwin), o *Romeu e Julieta* de Shakespeare para a guerra de *gangs* da Nova York de 1961; ou o que levou Coppola a transpôr o *Heart of Darkness* de Conrad (1899) para a guerra do Vietname no wagneriano *Apocalypse Now* (1979), imerso em som e em fúria; talvez o mesmo que levou Pedro Pinho e a Terratrema a transferir *De Nietsfabriek*, de Judith Herzberg, para o gravemente ferido Portugal de 2014.

Quando criam pontes entre situações singulares e os seus ecos e projecções universais, quando relançam luz sobre o sentido da aventura humana no mundo, quando nos fazem entender, como Terêncio e Montaigne, que “tudo o que é humano nos interessa”, temas e histórias sobrevivem a estilos e épocas, como tão longamente sucedeu às tragédias gregas. Disse Nelson Brissac Peixoto a fechar o seu *Cenários em ruínas* (2010: 241), um romance do cinema: “Essas histórias ainda vão ser contadas novamente, muitas e muitas vezes”.

Histórias que voltarão a ser contadas são também, como em *A fábrica de nada*, as que se abrem a utopias que sustentaram alternativas societárias, mesmo se vencidas. A ressurgência da cooperativa de produção — que, curiosamente, a Terratrema também é — e da autogestão em situação de crise social extrema evoca o desejo de

mudança radical da vida que se exprime na resistência contra ameaças externas (aqui figuradas pelo capital desertor) e internas (aqui figuradas pelas dúvidas e contradições dos protagonistas anônimos dessa resistência).

Na sua assumida “não-militância”, o filme já não se inscreve na tradição dos manifestos proféticos que prometiam amanhã que cantam, nem na do optimista *il fera beau demain*, em que as insurreições que aí vêm deixaram de acreditar. Inscreve-se, sim, na tradição dos *affidavits* (declarações assinadas para fazerem prova em improváveis juízos finais) e na dos *samizdat* (a *agitprop* da antiga imprensa clandestina), que relatava lutas e vivências que todos os poderes e seus príncipes tentam, como sabem e podem, silenciar. A sua vocação é mais testamentária do que justicialista: dá testemunho do presente para memória futura.

Por tudo isto, *A fábrica de nada* pertence a uma poética de resistência que não queremos deixar apagar da memória e da vida individual e colectiva. E, por não deixarem calar essa memória e essa vida, contam com o meu apreço e o meu *Bravo!* aqueles que assim o fizeram.



AUTORES E TEXTOS CITADOS

A. A. V. V. (2007) *L'Insurrection qui vient*, autoria: Comité Invisible, Paris, La Fabrique Éditions

ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; tr. brasileira *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail (2009), *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, ed. Michael Holquist.

BAZIN, André (1952), «Pour un cinéma impur», in *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1976, reed. 1985.

BENJAMIN, Walter (1936), «A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada» (1ª versão francesa do autor e de Pierre Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936); 1950: «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BERGER, John (2016), *Confabulations*, tr. port. Lisboa, Relógio d'Água, 2018.

BRESSON, Robert (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1990.

CALVINO, Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi; *Se uma noite de inverno um viajante*, Lisboa, Vega, s. d.

CAPOTE, Truman (1948), *Other Voices, Other Rooms*, Modern Library ed., New York, Random House, 2004.

CASTELVETRO, Lodovico (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, ed. digital in <[http://books.google .pt/](http://books.google.pt/)>. Reed. Roma, Giuseppe Laterza & figli, 1978 e 1979, 2 vol., ed. Werther Romani.

ELIOT, T. S. (1922), *The Wast Land*, London, Faber and Faber, 1971.

FANON, Frantz (1961), *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero.

HAUSER, Arnold (1951), *The Social History of Art*, Londres, Routledge, tr. port. *História Social da Arte e da Cultura*, Lisboa, Jornal do Foro, 1955.

HERZBERG, Judith (1997), *De Nietsfabriek*, tr. port. *A fábrica de nada*, Lisboa, Cotovia, 2005.

MENDES, João Maria (2018), *Sentidos figurados : Cinema Imagem Simulacro Narrativa*, Vol. I e II (2018), disponíveis em www.estc.ipl > escola > estc.edições. Igualmente disponíveis no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal: <<http://hdl.handle.net/10400.21/9157>> e <<http://hdl.handle.net/10400.21/9158>>.

MORIN, Edgar (1960), «Pour un nouveau cinéma-vérité», in *France-Observateur*, Janeiro de 1960.

----- (1962), «Chronique d'un film», In Jean Rouch, Edgar Morin, *Chronique d'un Été*, Paris, Inter Spectacles, Domaine Cinéma, 1, pp. 5-41, disponível na Biblioteca da ESTC.

PEIXOTO, Nelson Brissac (2010), *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media.

PROPP, Vladimir (1928, tr. ing. 1958), *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega, 1978.

ROSZAK, Theodore (1970), *The Making of a Counter Culture*, Londres, Faber and Faber.

SAGUENAIL, Serge Abramovici (2004), *Reinos desencantados – Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira.

TAMANES, Ramón (1974), *La polémica sobre los límites al crecimiento*, Madrid, Alianza Editorial.

SOBRE O AUTOR

JOÃO MARIA MENDES foi presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema no quadriénio 2015-2018, e no quadriénio anterior presidiu ao seu Conselho Técnico-Científico. Professor Coordenador no Departamento de Cinema, dirigiu a Comissão do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico desde a criação deste e leccionou no Curso de Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, criado em parceria pela Universidade de Lisboa e pelo Instituto Politécnico de Lisboa. Foi fundador e investigador integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), criado em 2008 pela ESTC e pela Universidade do Algarve (UALg). Foi também Professor Associado na Universidade Autónoma de Lisboa e jornalista (chefe de Redacção do *Diário de Lisboa*, director da revista *Face*, subdirector da revista *Sábado*, editor no jornal *Público*). Licenciou-se na Universidade Católica de Lovaina e doutorou-se na Universidade Nova de Lisboa, em cujo Departamento de Comunicação ensinou de 1981 a 1985.

TEXTOS PUBLICADOS DE JOÃO MARIA MENDES

Ensaaios editados na ESTC EDIÇÕES:

(2018:) *Sentidos figurados: Cinema Imagem Simulacro Narrativa*, Vol. I e II, disponíveis em www.estc.ipl.pt > escola > estc.edições. Igualmente no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, handles: <<http://hdl.handle.net/10400.21/9157>> e <<http://hdl.handle.net/10400.21/9158>>.

Ensaaios distribuídos no circuito livreiro:

(2015:) «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, coord. José Quaresma, Alys Longley, Fernando Rosa Dias, Universidade de Lisboa, 2015.

(2013:) *Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo*, (coordenação), Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media. 578 pp. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opactmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>.

(2009:) *Culturas narrativas dominantes – O caso do Cinema*, Lisboa, EDIUAL. 200 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

(2003:) *Conta lá – Notas sobre alguns modelos de narrativas*, Lisboa, EDIUAL. 281 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

(2001:) *Por quê tantas histórias – O lugar do ficcional na aventura humana*, Coimbra, Minerva Coimbra, col. Ciências da Comunicação nº 1. 571 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Ensaaios editados pela Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema:

(2018:) *Os rostos de Hemingway*, igualmente disponível no RCAAP em <<http://hdl.handle.net/10400.21/9139>>.

(2018:) *A história do velho Benjamin*, por Lisa Fittko: tradução anotada do relato da travessia dos Pirenéus por Walter Benjamin, entre Banyuls-sur-Mer, França, e Port-Bou, Espanha, a 25 de Setembro de 1940. Original publicado in *The Arcads Project* (versão inglesa de *Das Passagen-Werk*), em 1999, por The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Massachusetts e Londres.

(2016:) *Por uma nova Chiadologia – A propósito da participação da ESTC no projecto “Chiado – As Artes na Esfera Pública”*. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4642/1/chiadologia_v3.pdf>.

(2015:) *Aporias temporárias na investigação em artes*. 31 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4411/5/aporias_temporarias.pdf>.

(2014:) *O Cyborg em seu jardim*, seguido de *A pornografia em seu jardim*. 76 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3189/1/cyborg_jardim.pdf>.

(2013:) *O filme que filosofa* (2013). 54 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2766/1/filme_filosofa.pdf>.

(2013:) *Sobre dois filmes*. 58 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois_filmes2_final.pdf>.

(2012:) *Que coisa é o filme*. 92 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf>.

(2011:) *Introdução às intermedialidades*. 100 pp. Disponível no RCAAP, em: <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>>.

(2010:) *Facialidades*. 85 pp. Disponível no RCAAP, em: <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/190/1/facialidades.pdf>>.

(2010:) *Cultura e multiculturalidade*. 80 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/188/1/cultura_multiculturalidade.pdf>.

(2010:) *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, tradução e apresentação do texto de Walter Benjamin publicado em francês com Pierre Klossowski, 1936. Versão alemã: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; 50 pp. Disponível no RCAAP: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf>.

Ficção distribuída no circuito livreiro (romances):

(1994:) *A mulher do terrorista* (Prémio Ler/Círculo de Leitores), Lisboa, Círculo de Leitores (1994) e Lisboa, Quetzal (1995).

(1993:) *Tu morrias*, Lisboa, Quetzal.

Script cinematográfico (em co-autoria, não publicado)

(1992:) *Nuvem*, de Ana Luísa Guimarães, inspirado em *Brighton Roch (A inocência e o pecado)*, de Graham Greene), Trópico Filmes.

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
Avenida Marquês de Pombal, 22-B | 2700-571 Amadora | Portugal
Tel.: 21 498 94 00 | email: biblioteca@estc.ipl.pt
www.estc.ipl.pt

