



# DOCUMENTÁRIOS LITUANOS

CADERNO PEDAGÓGICO

Programa Europeu  
de Educação para o Cinema  
dirigido aos Jovens



## SUMÁRIO

### I - ABERTURA

- CinEd p. 2
- Porquê estes filmes, hoje? p. 3
- Temas p. 3
- Sinopses p. 4

### II - OS FILMES

- Introdução p. 6
- Exemplos de censura cinematográfica, por *Henrikas Šablevicius*, *Robertas Verba* e *Audrius Stonys* p. 8
- Reflexões sobre o cinema e a criação p. 9

### III - ANÁLISES

- Divisão em cenas p. 12
- Questões de cinema p. 18
- Os diferentes regimes do tempo Espaço (exterior / interior) p. 21
- Análise de um enquadramento, de um plano, da sequência p. 27
  - *Os sonhos dos centenários*
  - *Viagem em terras brumosas*
  - *Sozinha*

### IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens-*Rebonds* p. 30
- Diálogos entre os filmes da colecção CinEd p. 32
- Ligações com as outras formas artísticas p. 35
- Dois olhares sobre o documentário lituano p. 37

### V - ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

- Itinerários pedagógicos p. 39

## CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA EUROPEIA DO CINEMA

CinEd dedica-se a uma missão de transmissão da sétima arte como objecto cultural e suporte de pensamento do mundo. Paratal, uma pedagogia comum é elaborada a partir de uma colecção de filmes provindos de produções dos países europeus parceiros do projecto. A abordagem pretende-se adaptada a uma época marcada pela mutação rápida, profunda e contínua da nossa forma de ver, receber, difundir e produzir as imagens. Estas são vistas sob uma multitude de ecrãs: do maior (o das salas de cinema) aos mais pequenos (os *smartphones*), passando bem entendido pela televisão, pelos computadores e pelos *tablets*. O cinema é uma arte ainda jovem, cuja morte já foi muitas vezes prevista; somos obrigados a constatar que não é nada disso. Estas mutações repercutem-se sobre o cinema, e a sua transmissão deve ter nomeadamente em conta o modo cada vez mais fragmentado de visionar os filmes, a partir dos diversos ecrãs. As publicações CinEd propõem e afirmam uma pedagogia sensível e intuitiva, disponibilizando saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogos entre as imagens e os filmes. As obras são encaradas em diferentes escalas, no seu todo evidentemente, mas também por fragmentos e segundo diferentes temporalidades – a imagem fixa, o plano, a sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam à apropriação dos filmes com liberdade e leveza; uma das finalidades principais consiste em discorrer sobre a imagem cinematográfica segundo múltiplas perspectivas: a descrição, etapa essencial de qualquer demanda analítica, a capacidade de extrair e seleccionar as imagens, classificá-las, compará-las, confrontá-las – as do filme em questão com as de outros, mas também com todas as artes da representação e da narrativa (fotografia, literatura, pintura, teatro, banda desenhada...). O objectivo é que as imagens não se escapem, mas sim que façam sentido. O cinema é, sob este ponto de vista, uma arte sintética particularmente preciosa para construir e consolidar os olhares das jovens gerações.

*Dossiê concebido por Meno Avilyls*

Os autores:

**Narius Kairys** é um escritor, tradutor e crítico de cinema. É também professor e encarregado da programação de *Nepatogus kinas*, um festival de filmes documentários dedicado aos direitos do homem. A sua obra em prosa e os seus ensaios estão publicados nas maiores revistas culturais do país. Desde 2017, é doutorando em história da arte na academia das belas-artes de Vilnius. Redigiu os textos “Análise de *Os sonhos dos centenários*” e “Questões de cinema” do dossiê pedagógico.

A crítica de cinema **Auksė Kancerevičiūtė** escreve artigos e recensões para as revistas *Kinas*, *Krantai* e *Film New Europe*. É editora e autora do livro *Trumpa kino istorija. Nuo XX a.5-ojo dešimtmečio iki XXI a. pradžios* (Curta história do cinema, dos anos 1940 ao começo do século XXI). Colabora com o Centro cinematográfico da Lituânia, no qual participa em numerosos projectos de educação nas artes audiovisuais dedicados aos professores e aos alunos, nomeadamente enquanto especialista do cinema documentário lituano. Redigiu “Análise de *Viagem em terras brumosas*” e “Temas: Juventude e maturidade” do dossiê pedagógico.

**Gintė Žulytė** é uma antropóloga dos media, formadora em cinema e fundadora da ONG *Meno avilyls* (A colmeia da arte). Dirige projectos educativos e ensina na academia lituana de teatro e de música. Redigiu todos os textos do dossier pedagógico, excepto “Análise de *Os sonhos dos centenários*”, “Questões de cinema”, “Análise de *Viagem em terras brumosas*” e “Temas: Juventude e maturidade”.

O dossiê pedagógico foi preparado em colaboração com os historiadores do cinema **Lina Kaminskaitė-Janorienė** e **Elena Jasiūnaitė**.

**Tradução para português:** Raul Henriques

**Design e maquete:** Renata Mickevičiūtė

**Agradecimentos:** Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Julie Ferrif.

**Coordenação CinEd Lituânia:** Meno Avilyls

**Coordenação pedagógica:** La Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

**Coordenação geral:** Institut Français

**Copyright:** CinEd / Institut Français / Meno Avilyls

## PORQUÊ ESTES FILMES, HOJE?

Quando os alunos são interrogados sobre a definição do cinema documentário, normalmente citam os filmes difundidos em canais como *Discovery* ou *National Geographic*. Ao propor um programa de filmes documentários lituanos, não pretendemos apenas alargar as fronteiras geográficas da coleção CinEd; queremos também diversificar o ponto de vista dos espectadores sobre este género cinematográfico. Os filmes de realizadores de documentários lituanos como “Os sonhos dos centenários”, “Viagem em terras brumosas” ou “Sozinha”, que compõem o programa, provam por exemplo que o documentário não deve falar apenas a linguagem televisiva, mas pode também revestir uma expressão poética. Observamos nestes filmes subtis jogos de luzes, planos compostos, refectidos, uma montagem ritmada; ouvimos sons diegéticos, música, e percebemos numerosas metáforas visuais, alusões, metonímias e símbolos. Os criadores de documentários poéticos, à semelhança dos poetas, apercebem-se, na vida do dia-a-dia, de valores universais; nas suas obras, a originalidade mistura-se com a universalidade. Por esta razão, cremos que os jovens participantes do programa CinEd saberão compreender e/ou sentir o que experimentam as personagens destes filmes, malgrado a discrepância espaciotemporal.

Os jovens espectadores lançarão muito evidentemente sobre essa representação do passado o seu próprio olhar, marcado por uma perspectiva contemporânea. Contudo, as motivações recorrentes destes filmes – o decurso do tempo, as transformações dos mundos exterior e interior –, irão convidá-los a estabelecer pontes entre o passado e o presente. Talvez rememorem dos laços geracionais ilustrados por outros filmes da coleção CinEd, quem sabe isso lhes evocará a sua relação com os seus próximos e os seus avós, e talvez os faça ver quem passa com outros olhos... Seja como for, pensamos que a sua memória sairá enriquecida. O diálogo entre as diferentes gerações oferece-nos a possibilidade de uma vida mais alargada e mais longa do que a mera existência do homem.

As cópias restauradas e digitalizadas dos filmes “Os sonhos dos centenários”, “Viagem em terras brumosas” e “Sozinha” são o resultado de um diálogo entre o passado e o presente. Sem o oportuno interesse, trazido pela nova geração (através da ONG *Meno Avilys*), pelo património documentário cinematográfico lituano, as películas destes filmes degradar-se-iam e os filmes perder-se-iam para a posteridade.

## FICHA TÉCNICA

### *Viagem em terras brumosas*

1973, Lituânia, 35 mm, preto e branco, 11 min

**Realização:** Henrikas Šablevičius

**Argumento:** Henrikas Šablevičius, Vidmantas Puplauskis

**Imagem:** Kornelijus Matuzevičius

**Som:** Romualdas Fedaravius, Kazys Zabulis

**Produção:** Estúdio de cinema lituano

### *Os sonhos dos centenários*

1969, Lituânia, 35 mm, preto e branco, 17 min

**Realização:** Robertas Verba

**Argumento:** Robertas Verba, Albinas Šukelis

**Imagem:** Algirdas Tarvydas, Robertas Verba

**Música original:** Algimantas Apanavičius

**Som:** Ivenija Jakštaitė

**Redator:** Rimtautas Šilinis

**Produção:** Estúdio de cinema lituano

### *Sozinha*

2001, Lituânia, 35 mm, preto e branco, 16 min

**Realização:** Audrius Stonys

**Argumento:** Audrius Stonys

**Imagem:** Rimvydas Leipus

**Som:** Viktoras Juzonis

**Montagem:** Vanda Survilienė

**Produção:** Studija Nominum

Histoire personnelle  
et collective

À la recherche  
des racines



Jeunesse et  
maturité

Le rapport entre le  
réalisateur et le héros  
du film documentaire

## TEMAS

### HISTÓRIA PESSOAL E COLECTIVA

Através dos retratos dos protagonistas dos seus filmes, *Audrius Stonys*, *Henrikas Šablevičius* e *Robertas Verba* mostram a que ponto estão ancorados no mundo que os cerca. A família, as normas sociais e os acontecimentos históricos exercem uma influência permanente sobre a vida de cada pessoa. É portanto difícil discernir a fronteira onde acaba a história pessoal e começa a história colectiva, e vice-versa. As mudanças políticas, mas também tecnológicas e industriais pesaram sobre a vida de *Povilas Grilaukas*, o protagonista de “Viagem em terras brumosas”. Em “Os sonhos dos centenários”, os anciãos são apanhados pelo turbilhão de uma época histórica complexa. Quanto ao filme “Sozinha”, o comportamento e a falta de amor da mãe impactam o estado da filha.

### À PROCURA DAS RAÍZES

No mundo contemporâneo, a afirmação do carácter efémero da identidade do homem é um assunto recorrente. Contudo, os três filmes do programa de documentários lituanos testemunham a importância das raízes do homem para o seu presente. O passado não fala apenas pela boca dos centenários, mas imprime também os seus traços sobre os seus rostos e marca as suas mãos. A sua história é testemunha de uma identidade formada no correr dos anos e das mudanças de poderes políticos, de regimes e de tecnologias. Os centenários são contrapostos a rostos jovens, semelhantes a folhas de papel ainda virgens, sem nada escrito. O ferroviário *Povilas Grilaukas* encarna a nostalgia, a tendência do homem a voltar-se para o passado, em particular se as mudanças do momento são brutais e incomuns, subvertendo a continuidade natural. O passado e as tradições de “Viagem em terras brumosas” são símbolos de realismo e de longevidade, ao passo que a realidade soviética se torna uma ameaça para a memória pessoal e colectiva, bem como para a identidade da pessoa. No filme “Sozinha”, a menina vai à prisão para visitar a mãe, assim se confrontando com as suas raízes. Conseguirá senti-las? Os laços que mantém com a mãe poderão fazer a ponte entre uma geração e a outra? Permanecerão vivos?

### A RELAÇÃO ENTRE O REALIZADOR E O PROTAGONISTA DO FILME DOCUMENTÁRIO

O eixo da criação do cinema documentário é a relação entre o realizador e o protagonista do seu filme. “Viagem em terras brumosas”, “Os sonhos dos centenários” e “Sozinha” convidam a reflectir sobre o papel e a importância da câmara: esta ajudará a pessoa a revelar-se ou, pelo contrário, incitá-la a fugir e a fechar-se no seu mundo? *Robertas Verba*, o realizador de “Os sonhos dos centenários”, reconhece que é necessário criar laços com os seus protagonistas e esperar que estes se revelem: “Primeiro que tudo, tento aproximar-me das pessoas, de as habituar aos aparelhos. Quando deixam de olhar para mim, quando esquecem a câmara, começo a trabalhar.”<sup>1</sup> No seu filme “Sozinha”, *Audrius Stonys* dá nota de que isso nem sempre funciona: “Tentámos fazê-la falar (...), mas a menina entrincheirou-se atrás de uma parede de vidro. (...) durante toda a viagem, não pronunciou uma única palavra. (...) Quando não se sente em segurança, e o cinema é uma situação de exposição ao perigo, ela põe-se à distância.”<sup>2</sup> Por este motivo, o realizador pergunta-se: será ético filmar os tormentos da menina, provocados pelo encontro com a mãe que não via há três anos? “Para mim, faltava ética à ideia. Pensei pois que o único modo de evitar isso era suprimir o efeito “buraco da fechadura”, não fazer como se não estivéssemos ali.”<sup>3</sup>

### JUVENTUDE E MATURIDADE

Nos três filmes, são postos costas com costas dois períodos da vida: a juventude e a maturidade. Este paralelo sublinha a continuidade da vida, o seu carácter cíclico e os laços espirituais não quebrados entre as gerações. Observar esses rostos jovens ou velhos, já estriados pelas rugas, é uma tentativa de compreender como o tempo muda as pessoas (não apenas exteriormente) e quais as marcas emocionais que deixam. Crianças e jovens cruzam-se continuamente com pessoas idosas. Quando estão juntos, as suas interações são simples, calorosas e íntimas.

<sup>1</sup> Restauração do filme *O velho e a terra*, em *Kinas [Cinema]*, 1993, n.º 9, p. 5.

<sup>2</sup> Zdanavičius, A., Kairys, N.; Millan, L. Entrevista com *Audrius Stonys*, em *Kinas mano mokykloje [O cinema na minha escola]*: <https://vimeo.com/25814827>

<sup>3</sup> Idem.

## SINOPSES

*Viagem em terras brumosas*, real. Henrikas Šablevičius, 1973

Este filme de *Henrikas Šablevičius* situa-se no filão da tradição lituana do documentário poético. No epicentro do filme, uma viagem nostálgica num comboio que circula sobre uma via de bitola estreita para um mundo ainda presente, próximo e conhecido. Com o discurso de fundo do ferroviário *Povilas*, a câmara erra por lugares simbólicos, originais, característicos da poesia cinematográfica lituana. Mas a ameaça de uma realidade em mudança demasiado rápida ensombra o idílico. O novo mundo e a ameaça que ele representa estão já às portas do país, sob a forma de carros imponentes, de comboios em plena velocidade e de novos caminhos-de-ferro que destroem as courelas de terra lituanas, ainda rodeadas de brumas e de prados.

*Os sonhos dos centenários*, real. Robertas Verba, 1969

As personagens do filme de *Robertas Verba* são anciãos de cem anos, nascidos no século precedente e que continuam a viver nos locais tão idosos como eles. Em frente da câmara, que os observa pacientemente, rememoram a sua juventude, os seus amores e as dificuldades. Secam uma lágrima, festejam o seu aniversário rodeados pelas suas grandes famílias, e dão consigo no âmagos de situações familiares cómicas. Ao inserir jovens rostos entre os seus interlocutores centenários e cheios de rugas, *Robertas Verba* evoca sem palavras o decurso do tempo e os laços entre gerações.

*Sozinha*, real. *Audrius Stonys*, 2001

Trata-se de um filme sobre uma digressão. Acompanhada pela equipa de rodagem, uma menina vai de automóvel fazer uma visita à mãe na prisão. O filme é tão simples quanto possível: sem ponto culminante, nem fim à guisa de conclusão, sem moral nem discurso sobre o porquê e o como. Como o afirma o realizador *Audrius Stonys*, o filme interroga o limite ético de cada realizador: onde acaba a liberdade do realizador (e do cinema documentário) quando este observa pela objectiva da câmara a dor de uma pessoa e as suas tragédias pessoais?

## INTRODUÇÃO

NOTA SOBRE O DOCUMENTÁRIO DE CRIAÇÃO NA LITUÂNIA, DOS PERCURSORES À GERAÇÃO DA “RUPTURA”



Três filmes constituem o programa de filmes documentários lituanos, incluídos na colecção CinEd: “Os sonhos dos centenários”, de *Robertas Verba* (1969), “Viagem em terras brumosas”, de *Henrikas Šablevičius* (1973) e “Sozinha”, de *Audrius Stonys* (2001).

*Robertas Verba* e *Henrikas Šablevičius* contam-se entre os precursores do documentário lituano, *Audrius Stonys* é um dos representantes dos realizadores da geração seguinte.

Sendo o contexto socioeconómico de cada um diferente, os três filmes trazem a marca das tradições do cinema documentário lituano: uma dimensão poética, metáforas e associações visuais, alusões, ausência de estrutura narrativa clara e atenção aos espaços e aos seres humanos postos à margem.

Na Lituânia, o documentário de criação construiu-se em oposição aos documentários soviéticos de propaganda, entre cujos objectivos se contava (isto desde o início da ocupação soviética) a construção de uma imagem arquetípica de propaganda: um trabalhador robusto, pondo zelosamente em prática o plano quinquenal e pensando em nome do “radioso futuro socialista”. O olhar do trabalhador era dirigido para o futuro, para o dirigente todo-poderoso e para o Partido comunista. Os protagonistas dos jornais e das crónicas de propaganda soviética eram anónimos, não tendo valor senão num contexto de sociedade ideologizada. Como a colectivização e a criação de uma sociedade homogénea eram o objectivo, tudo o que dizia respeito à personalidade,

à originalidade, aos laços com o passado e à propriedade era portanto condenado. Uma voz *off* exprimia-se quase sempre em lugar dos protagonistas no ecrã, o material visual era preparado em função do texto, antecipadamente lido e escrito.

Depois da morte de Estaline, a cortina de ferro abriu-se progressivamente às ideias vindas do Ocidente. Tendo os realizadores lituanos estudado, nos anos 1960, no VGIK, o instituto pansoviético da cinematografia, foram influenciados pelos movimentos do cinema da época no Ocidente. O cinema-verdade<sup>4</sup> deixou uma marca incontestável na tradição do documentário lituano. A historiadora do cinema documentário lituano Elena Jasiūnaitė identifica-a na obra de *Robertas Verba*, um dos precursores do cinema documentário lituano: “Em *Chronique d'un été* (“Crónica de um Verão”) (1961), de *Edgar Morin* e *Jean Rouch* – exemplo célebre de cinema-verdade –, os autores calcorreiam as ruas para perguntar aos passantes se são felizes. As reacções são diversas, mas naturais e não fingidas. Exactamente como os anciãos de *Robertas Verba* sentados nos seus bancos, dissertando sobre a felicidade, o sentido da vida, o tempo escoado e a mudança de valores.”<sup>5</sup> Como todos os representantes do cinema-verdade, *Robertas Verba* tinha a preocupação de se voltar para o homem, posição marginal em relação à ideologia dominante e ao regime político. Na época soviética, os anciãos eram inadapitados à construção do comunismo, o que imortaliza o filme de *Robertas Verba* “Os sonhos dos centenários”. *Robertas Verba* procurou revelar as suas personalidades únicas e as suas preciosas experiências através das suas próprias palavras, e assim incitar o espectador a reflectir sobre o escoar do tempo. Infelizmente, tais ambições criadoras e o olhar centrado sobre esses «protagonistas» manifestaram-se inaceitáveis para a censura (cf. «Exemplos de censura cinematográfica»), razão pela qual o filme não foi distribuído nos cinemas da URSS.

O desejo de contornar a censura soviética, então em vigor, é uma outra tendência que influenciou o desenvolvimento do cinema documentário lituano. A vontade de restituir um pensamento que não correspondia à ideologia soviética incitou os realizadores a procurar soluções criativas e engenhosas, a não exprimir unicamente por palavras, mas também por imagens. Servindo-se de meios de expressão poética (metáforas visuais, associações, alusões, etc.), os realizadores de cinema lituanos (*Robertas Verba*, *Almantas Grikevičius*, *Henrikas Šablevičius*, *Edmundas Zubavičius*) criaram nos seus filmes um espaço semântico de significado e interpretações múltiplos. O significado primeiro, superficial e directo, era dirigido à censura, enquanto um sentido mais profundo era proposto ao espectador, possivelmente refractário à ideologia soviética. Assim a linguagem poética das imagens aparecia frequentemente à censura como uma procura vã, já que as abstracções visuais não carregam qualquer mensagem ideológica. Foi assim que foi recebido o argumento do filme *Viagem*

em terras brumosas (cf. “Exemplos de censura cinematográfica”). Coarctado pelos censores, o realizador do filme, *Henrikas Šablevičius*, teve de abandonar a sua ambição inicial de criar um filme mudo. É por isso que o protagonista Povilas Grilauskas aparece no filme, sendo a sua voz interpretada por um locutor. Contudo, as imagens poéticas permaneceram.

Os criadores lituanos de cinema documentário revelavam a poesia no quotidiano; esta permitia fugir às esperas ideológicas do futuro e afirmar-se num presente ligado ao passado. Os artistas iam buscar a sua inspiração e as suas temáticas às cidades lituanas, onde se podia ainda experimentar o espírito da comunidade, o valor das tradições, os laços entre as gerações – apesar de surgirem símbolos de erosão. A industrialização e a colectivização impostos pelos soviéticos desfizeram os laços tecidos com a família e a vizinhança, transformaram a relação com a terra, com a propriedade e com o trabalho. Neste contexto, os realizadores consideravam importante restituir a visão do mundo dessas pessoas, traçar os seus retratos e ao mesmo tempo imortalizar esses valores em vias de extinção, para se tornarem de algum modo os cronistas dessa época de mudança.

Os realizadores da geração seguinte (*Šarūnas Bartas*, *Audrius Stonys*, *Arūnas Matelis*, *Diana Matuzevičienė*, *Kornelijus Matuzevičius*, *Algimantas Maceina*, etc...) tiveram igualmente a oportunidade de captar as mudanças políticas e sociais. Esta é também chamada “geração da ruptura”, por ser formada nos começos dos anos 1990, momento em que a Lituânia era virada do avesso pela perturbação histórica e social que a queda da União Soviética e a restauração da independência representaram. Apesar disso, o olhar dos realizadores dessa geração não se virou para as multidões de contestatários, para os tanques ou para os cantos patrióticos alegremente entoados. A liberdade foi silenciosamente convidada para os seus filmes, manifestando-se por sinais subtis, mergulhando numa atmosfera na qual flutuava um perfume desconhecido. Poetizando as pessoas e os valores à margem, os representantes da “geração da ruptura” seguem os passos dos percursores do cinema documentário lituano, em particular seguindo o caminho traçado pelas audácias criadoras de *Henrikas Šablevičius*. É assim que eles renunciam de modo ainda mais radical à palavra, e colocam a sua confiança nos espectadores, dando a prioridade às imagens. Embora dos filmes desta geração emane uma certa forma de nostalgia, esta não se dirige tanto para o passado mas para a eternidade e para o humanismo. Muito frequentemente o instante presente substitui, portanto, o correr cronológico do tempo. Uma dimensão metafísica, subjacente, nesses filmes se revela, sempre mais fiável para a “geração da ruptura” do que a realidade cheia de desafios e de mudanças que se lhe oferece. *Audrius Stonys* exprime perfeitamente esta visão do mundo:

“Os tempos mudaram. A liberdade da palavra deitou abaixo todas as barragens da censura, mas a necessidade interior de não seguir a corrente subsistiu. Se toda a gente fala, escolho o silêncio, se toda a gente corre, paro e faço uma pausa, se toda a gente decide questões globais, observo a deslocação de uma formiga. Em face de um mundo racional e razoável, oponho o que parece inútil e insensato: filmarei como se rompe uma teia de aranha, o que vêem os que perderam a vista, o que parece uma avó enfarpelada com um xaile branco; se olho para a vaca desde as nuvens, observarei se a sombra da morte que se aproxima se reflecte nas suas pupilas. Este género de enquadramento, estranho à primeira vista, permitiu à minha geração readquirir e afirmar a sua liberdade interior, que, como foi demonstrado ulteriormente, é a única e exclusiva verdade.”<sup>6</sup>

As palavras de um crítico de cinema suíço a propósito do filme de *Audrius Stonys* “Sozinha” aplicam-se à maioria dos filmes realizados pelos representantes da “geração da ruptura”: “Trata-se de uma pesquisa a propósito de um espaço alegórico, que se apropria da realidade para criar uma narrativa universal.”<sup>7</sup> O mundo interior dos protagonistas dos filmes dessa geração parece como que ir para lá dos limites de uma pessoa concreta, tornando-se uma ideia abstracta e um sentimento que reflecte uma parte do ser humano.

<sup>4</sup> Aukštikalnis, E.; Macaitis, S., «Interpretuojant tikrovę» [Interpretando a realidade], *Literatūra ir menas* [Literatura e arte], n.º 34(1084), 1967, p. 3-5; Macaitis, S., «Kino tiesa» [A verdade do cinema], *Kultūros barai* [Os códigos da cultura], 1966, n.º 12(24), p. 49-50.

<sup>5</sup> Jasiūnaitė, E., «Pabėgimo poezija sovietmečiu» [A poesia como fuga à época soviética], *Lietuvių dokumentinio kino antologija* [Antologia do cinema documentário lituano], Vilnius, 2014, p. 10.

<sup>6</sup> Entrevista de Edita Gruiniūtė «Režisierius A. Stonys. Jei visi kalba, aš pasirinksiu tylą.» (O realizador A. Stonys. Se todos falam, eu calarei.), publicada no semanário *Šeimininkė* (A dona de casa). Citado pelo jornal online *Delfi.lt*: <https://www.delfi.lt/gyvenimas/istorijos/rezisierius-astonys-jei-visi-kalba-as-pasirinksiu-tyla.d?id=35575091>

<sup>7</sup> Recensão de Yann-Olivier Witch publicada no catálogo do festival «Visão do Real», em Noyon. Citado na página de A. Stonys: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1> [žiūrėta 2015 06 05]

## EXEMPLOS DE CENSURA CINEMATOGRÁFICA

### OS SONHOS DOS CENTENÁRIOS

Nas crónicas cinematográficas e nas revistas sobre cinema da época soviética, dominava o corpo jovem e robusto do trabalhador, artífice da construção do comunismo e da criação do futuro. As pessoas idosas raramente eram mostradas no ecrã. A velhice, as forças declinantes e a nostalgia não correspondiam aos padrões soviéticos. As memórias dos anciãos estavam muitas vezes em contradição com o ideal soviético e a reescrita da história. Por esta razão, o realizador *Robertas Verba* teve de apresentar um dossier de financiamento particularmente engenhoso ao Estúdio de cinema lituano, e concretizar o seu desejo de imortalizar em película os centenários lituanos (ver ilustração). No dossier pode-se ler que o filme é dedicado ao centenário de Lenine, e que os protagonistas do filme são os seus coetâneos que vivem na Lituânia soviética. O dossier traça um retrato politizado dos anciãos, utilizando termos como “luta de classes” ou “futuro radioso”. Aí se pode ler que se trata «dos últimos descendentes da nossa nação que não somente viveram os acontecimentos tumultuosos da revolução de 1905, mas também se lembram do período de servidão e da insurreição de 1863. Para marcar o centésimo aniversário de Lenine, trata-se de observar a evolução das épocas através dos olhos dos nossos anciãos e de contar a luta de classes para o futuro radioso da humanidade através das suas experiências pessoais.»

No filme propriamente dito, nenhuma alusão acaba por ser feita a Lenine. Não é portanto de admirar que os representantes do poder não tivessem ficado satisfeitos com a sua projecção. Alguns exprimiram mesmo o seu desgosto em relação à velhice, do modo como é apresentada no filme. Os protagonistas de “Os sonhos dos centenários” foram considerados como exemplos de “velhice patológica”<sup>8</sup>, destruindo a imagem da sociedade comunista, e a difusão do filme foi proibida.

### VIAGEM EM TERRAS BRUMOSAS

As exigências da censura soviética também não pouparam o realizador de documentário *Henrikas Šablevičius*. O censor de “*Viagem em terras brumosas*” denunciou, no filme, a ausência de “futuro radioso comunista”, a falta de representação do progresso industrial e tecnológico e a depreciação do velho caminho-de-ferro estreito. Vê-se na primeira página do argumento uma nota escrita pela sua mão: “Ele não circula apenas ao longo das colinas e das granjas, mas também ao longo das cidades que cresceram, das fábricas imensas, (palavra ilegível), os autocarros ultrapassam-no. É preciso estabelecer um paralelo para compreender que o caminho-de-ferro viveu a sua vida, que se tornou um anacronismo.” (cf. Ver ilustração) O filme recebeu também comentários de *Julijonas Lozoraitis*, então director do Estúdio de cinema lituano. Este incitou *Henrikas Šablevičius* a não se desviar para pesquisas visuais abstractas e a não se afastar do seu assunto, mas a escolher o objecto principal do filme e a criar uma narrativa coerente. Tendo em conta os reparos e as exigências, *Henrikas Šablevičius* foi constrangido a introduzir o protagonista do filme, o ferroviário *Povilas Grilauskas*, e a renunciar

à ideia de um filme sem texto nem voz fora de campo. Apesar destas mudanças, *Henrikas Šablevičius* conseguiu ilustrar as contradições entre o velho mundo tradicional lituano e o regime soviético e a industrialização. “Os lugares de “Viagem em terras brumosas” e os dos outros filmes de *Henrikas Šablevičius*, as suas atmosferas e mesmo os seus protagonistas, à margem da sociedade, tornaram-se com o correr dos tempos o traço dominante do cinema lituano, característico dos filmes criados na época soviética, mas também de todo o cinema lituano pós-soviético.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Oginskaitė, R., *Nuo pradžios pasaulio. Apie dokumentininką Robertą Verbą*, [No começo do mundo, a propósito do documentarista Robertas Verba] Vilnius, 2010, p. 96.

<sup>9</sup> Jasiūnaitė, E., *Lietuvių dokumentinio kino antologija* [Antologia do cinema documentário lituano], Vilnius, 2014, p. 13

## REFLEXÕES SOBRE O CINEMA E A CRIAÇÃO POR HENRIKAS ŠABLEVIČIUS, ROBERTAS VERBA E AUDRIUS STONYS

HENRIKAS ŠABLEVIČIUS (FOTO)



*O que é que o atrai na profissão de realizador de cinema? Li centenas de respostas a esta pergunta, mas ainda em nenhum lado o que o atrai, a si, no cinema.*

A dinâmica. Hoje estamos aqui, amanhã em Helsínquia, em Gargždai, no Altaï ou ainda noutro sítio...

*A dinâmica? Pensava eu... muito mais na magia do cinema ou na possibilidade de se exprimir. É você mesmo quem escreve os argumentos, quem realiza, quem monta...*

Eu saltito como Gustave: flap, flap... viu esse desenho animado? Mas sabe como é que isso se passa a maior parte do tempo? Você quer saltar e, lá mais abaixo, há um buraco. E você pumba, catrapumba. Depois é preciso sair dessa... parece que tudo foi escrito na montagem desde a época de Griffith e Koulechov. Parece que tudo foi dito e compreendido. Mas será assim? Trabalhamos, temos tudo o que é preciso, todos os momentos importantes estão à nossa frente, sobre a mesa, e quando os montamos e olhamos para eles, parecem-nos estranhos. Não tem nada a ver com isso o filme que fizemos aqui, todos, à volta da mesa. Como é que isto é possível? Mas por vezes, quando não esperamos nada, quando parece que não temos mesmo nada, é então que alguma coisa sai daquilo. É então, evidentemente, que temos vontade de saltitar e esvoaçar. Por vezes, mesmo antes de montar, no momento de ver pela primeira vez o material filmado, ver o que temos, qual será o material do nosso trabalho, ouve-se no estúdio: «Eles foram arrancar os cabelos.»

*É-lhe mais fácil trabalhar agora, em comparação com os anos em que começou?*

Não.

*Não era realmente mais fácil antes?*

Não, mais uma vez.

*É então verdade que existe qualquer coisa como a experiência?*

(Šablevičius faz um gesto com a mão)

Antes era difícil, porque sabíamos pouco. Mas tínhamos muito entusiasmo. Podíamos saltar pela janela trazendo o vidro e a moldura connosco, sacudir-nos e continuar a correr. Hoje, não. Agora, olhas para todos os lados para constatar que também podes sair pela porta. Então porque escolher a janela?

*Mas hoje você conhece melhor as suas possibilidades.*

As minhas possibilidades? Os meus limites, sim. O homem é limitado. E é preciso reconhecer que é impossível exigir algumas coisas de si. A longo prazo, outras contrariedades se dão a conhecer. Trabalhas, trabalhas, e parece-te ter criado qualquer coisa de novo. Mas depois, com a reflexão, constatas que te estás a repetir. A ti mesmo ou a qualquer coisa de outro. Não se trata de copiar, mas de descobrir qualquer coisa que já foi descoberta. Agora, a minha responsabilidade é ainda maior. Não me apetece nada desiludir.

(...)

Quando crio um filme, tenho a preocupação de me desembaraçar das minhas obsessões. Tudo aquilo com que fui confrontado na vida começa a vir à tona, como uma serpente, um diabrete. E tenho de enfrentar isso. Impossível dissimular-se; tens de filmar... será que alguém vê estes filmes? Ainda mais: eles são projectados em algum sítio? Penso por vezes que é preciso mostrá-los aos amigos, pelo menos de três em três anos. Para eles saberem que trabalhei, que continuo a trabalhar, que não ando aqui como alguém que não serve para nada [Sorri].

Rodo um filme e isso parece-me a coisa mais importante do mundo. De tal modo importante que nada o pode ser mais. Na realidade, sem esse filme nada existiria. O tempo passa e vejo que o mundo está cheio de coisas que têm a mesma importância. São tantas como as folhas que caem no Outono...<sup>10</sup>

**ROBERTAS VERBA (FOTO)**

*Um laço invisível une todos os seus filmes documentários, desde O velho e a terra até aos mais recentes. Diria que se trata da ligação à terra, a essas pessoas; um interesse contínuo por um único e grande assunto com importantes ramificações. Como descreveria este assunto que lhe é caro?*

Não tenho uma teoria particular a esse respeito. Trata-se da realidade da vida. Um facto. Sem material cinematográfico autêntico, é impossível criar um bom documentário. E a base de tais assuntos são as pessoas e os acontecimentos, relatados de modo emocional e sincero. Evitei sempre as estatísticas, os assuntos baseados em números. Penso que são a praga dos nossos documentários. São úteis para as brochuras científicas e para as emissões de televisão, a fim de comunicarem dados à sociedade, bem mais em todo o caso do que encontrá-los no ecrã aquando da projecção de um filme documentário.

*Mesmo assim não me respondeu; que tema lhe é mais caro?*

O que me interessa são os acontecimentos não efémeros, de significado complexo, que estão mais precisamente na origem dos valores humanos, dessa seiva que pode tornar completa a vida do homem. Ao filmar, sinto se a pessoa vai revelar-se no ecrã ou vai permanecer superficial. Se for assim o filme será vão, será um ensaio de fachada, sem valor residual nem carga interior. Foi assim que a maior parte dos meus protagonistas acabaram por ser aldeãos. Mas isto está longe de ser uma regra, mesmo estando eu convencido de que os valores espirituais das pessoas dos campos são mais tenazes<sup>11</sup> (...)



## AUDRIUS STONYS (FOTO)

O artista está sempre sozinho no campo de batalha. Nunca pode fazer parte do exército regular. É algo de infinitamente importante. A fidelidade às suas convicções é a base sobre a qual o cinema e a arte são criados. O cinema é um privilégio acordado pelo destino para conservar coisas miraculosas que se desenrolam diante dos meus olhos. O cinema é sempre um diálogo.

Como nasceu o filme *Sozinha*? O meu pai fundou uma organização que se ocupa dos filhos de presidiários. Pegam nas crianças e levam-nas à prisão para verem os pais; há o encontro e levam-no de volta a casa. (...) Decidi filmar um desses encontros. (...) Apenas escolhi a criança, sem saber como iria ela reagir, o que iria fazer. Decidi acompanhar de carro uma menina de seis anos que não via a mãe há três anos, e simplesmente observar o seu rosto do princípio ao fim. Depois, a realidade, a própria história, pôs-se a propor coisas inesperadas. Por exemplo, a pequena ficou completamente muda. Tentámos fazê-la falar (...), mas ela entrincheirou-se por trás de uma parede de vidro. (...) Durante toda a viagem, não pronunciou uma só palavra. (...) É compreensível: essa menina sofreu imenso para a sua idade. Para uma criança de seis anos, ela sofreu mais do que outros viveram em 36 anos: tanta dor, tanta humilhação, tanta agressão da parte da sociedade. Ela aprendeu a defender-se, isolando-se. Quando se sente em perigo, e essa situação cinematográfica é um perigo, ela isola-se. Não sabe o que as pessoas esperam dela, porque é que correm por todo o lado com as suas câmaras. Ela isola-se e erige uma parede de vidro entre ela e nós. É uma salvação voluntária, através da solidão.

(...)

Queria chamar este filme «Só, não mais só, só». (...) Como se antes do encontro com a mãe ela estivesse só, não mais o ficasse quando a encontra, para depois se encontrar de novo só. (...) O que vi, o que senti ao ver o que se passava mostrou-me que o título não se adequava. Durante o encontro, ela estava muito emocionada, a mãe chorou, precipitou-se para os seus braços (tinha-lhe ela própria confeccionado um ursinho de peluche), mas a sensação de que alguma coisa não batia certo não me deixou, que a solidão não acabava. A criança encontrou a mãe, mas a solidão continuava. Sem nenhuma explicação racional, conservei uma única palavra no título, «sozinha». Quando, algum tempo mais tarde, a mãe foi indultada e libertada da prisão, esperei o seu regresso. (...) Mas tudo terminou assim: ela dirigiu-se à casa em que a menina vivia, fez as malas, carregou tudo, ficou dez ou quinze minutos e desapareceu, foi-se embora. Isso reforçou minha convicção de que a intuição é uma ferramenta das mais importantes.

No filme *Sozinha*, filmámos uma menina e a tragédia íntima da sua solidão; a questão ética era portanto capital e dolorosa. Mas a ética não se pode encontrar em todos os

filmes. De modo geral, o filme documentário não é ético. Introduzimo-nos na vida de outras pessoas. Ao fazê-lo, mudamo-las um pouco apesar de tudo. (...) Não é como se estivéssemos invisíveis, como se voássemos como moscas filmando tudo. Introduzimos-nos: será que influenciámos ou destruímos alguma coisa? É uma outra questão, mas o certo é que mudamos alguma coisa na vida das pessoas. Temos o direito de fazer isto? É evidentemente impossível resolver este dilema. Cada filme transporta consigo novos desafios éticos, e em cada filme é preciso resignar-se a isso. A única resposta, e certamente o único consolo, vem de a que ponto te dás da tua pessoa, quanto te envolves de maneira sincera e de coração aberto. A única justificação da tua presença é o teu coração aberto. Como disse Herc Franks, um célebre documentarista letão, um olho do realizador de cinema documentário deve permanecer seco, para poder observar pelo visor da câmara, enquanto no outro uma lágrima deve despontar. É particularmente importante para resolver o que tem a ver com a ética no filme documentário.<sup>12</sup>



<sup>10</sup> OGINSKAITĒ, R. Velns išmislijo kiną [O diabo inventou o cinema]... *Kultūros barai* [Os códigos da cultura], 1978, n.º 3, p. 26-30.

<sup>11</sup> BALČIŪNAITĒ, J. Nematomos jungtys [Laços invisíveis]. *Kinas* [Cinema], 1984, n.º 1., p. 28.

<sup>12</sup> Zdanavičius, A., Kairys, N. Narius, Millan, L. em *Kinas mano mokykloje* [O cinema na minha escola]: <https://vimeo.com/25814827>

## DIVISÃO EM CENAS

## VIAGEM EM TERRAS BRUMOSAS



1. *Povilas Grilauskas*, o ferroviário do caminho-de-ferro de bitola estreita, o protagonista do filme, está sentado ao pé dos carris do caminho-de-ferro. Genérico do início. Rumor do comboio e grito dos groux-comuns. 0 min 26 a 1 min 15



2. O comboio atravessa as pradarias. Barulhos do comboio e música de acordeão. 1 min 16 a 2 min 02



3. *Povilas Grilauskas* reflecte sobre o tempo que passa. As crianças fazem corrida com o comboio. Pipilar dos pássaros, sinos, o acordeão toca de novo, vozes de crianças e barulhos do comboio. 2 min 03 a 3 min 46



4. No interior do comboio. Vê-se o chapéu do ferroviário, uma mulher idosa está à janela, o vidro desta molhado pela chuva, um homem com uma tuba. Barulhos do comboio e música do acordeão. 3 min 47 a 4 min 30



5. O comboio vai de uma localidade a outra. Descem umas pessoas com uma coroa funerária. 4 min 31 a 4 min 56



6. *Povilas Grilauskas* reflecte sobre as características do comboio de bitola estreita. Pipilar dos pássaros. A carruagem do comboio está cheia como um ovo. Os passageiros acariciam o pato que se passeia entre eles e olham para o coelho instalado sobre uns joelhos. Veem-se crianças a rir, os rostos pensativos dos adultos, ouvem-se trechos de acordeão. *Povilas Grilauskas* monologa, os patos grasnam, música do acordeão. 4 min 57 a 6 min 02



7. Os rapazes passam o comboio, de bicicleta. Barulhos do comboio. 6 min 03 a 6 min 14



8. *Povilas Grilauskas* é mostrado sucessivamente a trabalhar no caminho-de-ferro e em casa. As suas reflexões sobre o trabalho e as viagens acompanham as imagens. Os pássaros pipilam, crepitar do fogo e outros sons. 6 min 15 a 7 min 18



9. Festa de Páscoa com a família e amigos, refeição e brincadeiras com ovos. O acordeão ouve-se de novo. 7 min 18 a 7 min 50



10. Povilas Grilauskas reflecte sobre o tempo que passa perto dos carris de caminho-de-ferro. Barulho do comboio e grito dos grou-comuns. 7 min 51 a 8 min 13



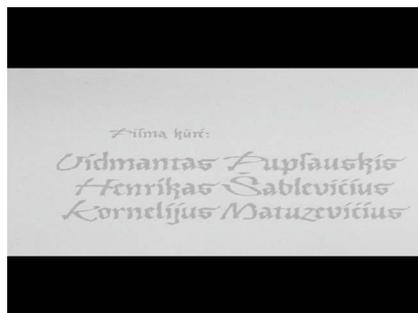
11. Os carris de via estreita são desmontados. Música estridente e barulhos de pancadas. 8 min 14 a 8 min 50



12. Os carris de via larga são colocados. O comboio corre sobre os carris de via larga. Música moderna. 8 min 51 a 9 min 54



13. Os barulhos cessam. As corças espantadas afastam-se na pradaria. Os grou-comuns gritam. A imagem mostra Povilas Grilauskas num vagão descoberto, as velhas árvores desaparecem no nevoeiro. A família e os amigos de Povilas Grilauskas estão instalados num banco, todos de bom humor. Ouve-se o acordeão. Povilas Grilauskas volta-se rapidamente e prossegue o seu caminho no vagão descoberto, desaparecendo no nevoeiro. 9 min 55 a 10 min 50



14. Genérico de fim, acompanhado por resfolegares e apitos do comboio. 10 min 51 a 11 min 06

## OS SONHOS DOS CENTENÁRIOS



1. Genérico do início. 0 min 26 a 0 min 49



2. Abertura do filme. No ecrã, o ambiente de vida das pessoas idosas: vistas da natureza (lagos e colinas), casa de madeira. Uma avó canta uma canção tradicional; a outra fia lã. 0 min 50 a 2 min 27



3. Os anciãos falam sobre a sua idade. 2 min 28 a 3 min 30



4. Uma avó passa um fio pelo buraco de uma agulha, colhe maçãs com uma menina. O episódio acaba num enquadramento em que um homem está de pé sob a chuva, com a sua gadanha. Uma avó canta uma canção tradicional. 3 min 31 a 4 min 17



5. Os velhos falam das suas relações amorosas e conjugais. 4 min 18 a 6 min 24



6. Enquadramentos com jovens: alunos, os músicos do grupo *Bočiai*, dantes muito conhecido na Lituânia (a palavra “bočiai” significa os velhos, em dialecto), uma rapariga de cabelos longos diante de um espelho, etc... O episódio termina com um plano no qual a velha mulher se olha timidamente ao espelho que lhe estende a menina. A música tocada pelo conjunto *Bočiai* constitui a banda sonora das imagens. 6 min 25 a 8 min 26



7. Os velhos falam da família e dos seus filhos. Mencionam o seu número, os seus nomes, e os que morreram. 8 min 27 a 10 min 20



8. O episódio mostra uma família reunida em conjunto, dos mais velhos aos mais novos. Depois, os velhos e os jovens, as crianças, são mostrados em alternância. Toca-se a música do grupo *Bočiai*. 10 min 21 a 11 min 53



9. Os anciãos falam das relações com os seus filhos adultos, sobre as condições materiais de vida e sobre a sua educação. 11 min 54 a 14 min 22



10. Os velhos reflectem sobre Deus e sobre a vida no Além. 14 min 23 a 15 min 17



11. Festa dedicada aos centenários. A refeição da festa reúne os velhos e os seus parentes mais próximos, os filhos e os netos. O penúltimo enquadramento do episódio é o rosto iluminado de uma menina, o último as curvas de um caminho. *Ilgiausiy metų*, a canção popular de aniversário, acompanha as imagens. 15 min 18 a 17 min 00

## SOZINHA



1. A equipa de rodagem verifica a câmara, fixada no tecto do carro. Ouve-se a conversa entre os elementos. 0 min 32 a 1 min 19



2. Genérico de início do filme. 1 min 20 a 1 min 31



3. *Sigita*, a protagonista do filme, está em casa. Em fundo, barulhos da casa. 1 min 32 a 3 min 21



4. *Sigita* parte em viagem de carro com a equipa de rodagem e um homem de cabelos grisalhos (*Česlovas Stonys*). Ruído de carro. 3 min 22 a 4 min 30



5. Primeira paragem. A equipa de rodagem procura instalar *Sigita* de modo a que ela fique confortavelmente sentada para a equipa a poder filmar facilmente. Ouve-se a conversa entre os elementos da equipa. 4 min 31 a 5 min 03



6. A viagem prossegue. A ária *O Solitude, my sweetest choice* ("Ó solidão, minha mais doce escolha") faz-se ouvir. 5 min 04 a 5 min 48



7. Segunda paragem. O homem de cabelos grisalhos (*Česlovas Stonys*) ocupa-se do carro. A menina está sentada de lado, sobre um banco. A ária *O Solitude, my sweetest choice* continua. 5 min 49 a 6 min 15



8. A viagem prossegue. A ária *O Solitude, my sweetest choice* continua. 6 min 16 à 7 min 49



9. Terceira paragem. O homem de cabelos grisalhos (*Česlovas Stonys*) incita a menina a beber um caldo quente. Barulhos de refeição e de carro. 7 min 50 a 10 min 03



10. A equipa de rodagem prepara a câmara. Ouve-se a conversa entre os elementos. 10 min 04 a 10 min 45



11. A viagem prossegue. Barulhos de carro. 10 min 46 a 11 min 22



12. Paragem curta. O chefe operador, *Rimvyas Leipus*, tem na sua mão uma câmara dirigida para a menina. Os barulhos cessam, ouvindo-se apenas a crepitação de uma alta frequência. 11 min 23 a 11 min 45



13. A menina sai do carro e dirige-se para as portas da prisão. Estas abrem-se, a sua mãe vem ao seu encontro e leva-a para o interior da prisão. Passos, barulhos de sacos de plástico e do fechar de portas da prisão fazem-se ouvir. **11 min 46 a 12 min 50**



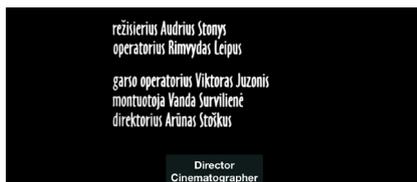
14. A menina e a sua mãe estão sentadas sobre a cama, dentro da cela. A equipa de rodagem aparece também no ecrã, o material aparece por instantes. A menina e a sua mãe encontram-se frequentemente em segundo plano. Para acabar, são mostrados uma nova câmara que filma as personagens e o material de tomada de som por cima das suas cabeças. No fim do episódio aparece o rosto de *Sigita*. A ária *O Solitude, my sweetest choice* acompanha as imagens. **12 min 51 a 15 min 10**



15. *Sigita* encontra-se de novo no carro, para voltar para casa. A ária *O Solitude, my sweetest choice* continua a tocar. **15 min 11 a 16 min 08**



16. Pássaros voltejam à volta de uma árvore em flor. A ária *O Solitude, my sweetest choice* continua em fundo. **16 min 09 a 17 min 33**



17. Genérico de fim sobre a ária *O Solitude, my sweetest choice*. **17 min 34 a 18 min 10**

## QUESTÕES DE CINEMA

### OS DIFERENTES REGIMES DO TEMPO

No cinema, o tempo pode exprimir-se de diferentes maneiras, ou sob diferentes regimes, para exprimir a questão de modo técnico. “Os sonhos dos centenários”, de *Verba*, não constitui uma excepção. Podemos falar da duração do filme (as cenas, os planos), do tempo experimentado pelo espectador (cf. “Análise de um enquadramento”), do tempo histórico (o filme foi realizado em 1969, o que significa que os protagonistas nasceram no século XIX), das diferentes etapas da vida do homem (a infância, a juventude, a velhice) e finalmente do presente e do tempo que se está a viver. Consideremos agora mais atentamente esses regimes temporais presentes nos filmes.

#### Tempo histórico

Para poder começar a filmar “Os sonhos dos centenários”, a equipa de realização sublinhou, no seu dossier apresentado ao estúdio de cinema, que o filme seria dedicado ao centenário do nascimento de Lenine. É evidente que isso não passou de uma declaração. Como está escrito na nota de intenções do filme, este último deve ser considerado como «uma homenagem ao tempo». A equipa conseguiu no fim de contas enganar a censura soviética, ao rodar um tal filme, no qual nem uma única menção a Lenine é feita (é sem dúvida por esse motivo que “Os sonhos dos centenários” não foi difundido na União Soviética, exceptuada a Lituânia). Apesar de tudo, apercebe-se no título do filme uma certa preocupação da equipa pelo tempo histórico, ela que ia filmar nada menos do que as pessoas que tinham vivido cem anos, quer dizer, todo um século. Os protagonistas centenários do filme não somente eles próprios viveram essas diferentes épocas históricas – o poder czarista, a independência reencontrada em 1918, a ocupação nazi (1941-1944) e a dupla ocupação soviética –, mas podem também dar disso testemunho. Evidentemente, em função das circunstâncias sociais e políticas complexas que mencionámos, as épocas históricas sucessivas, as guerras e as ocupações não são evocadas. Este trabalho, para o exprimir de modo vivido, é deixado aos rostos estriados de rugas dos protagonistas do filme e às suas expressões mudas. Essa confiança na linguagem das imagens é de um modo geral característica dos filmes documentários lituanos dos anos 1960 e 1970 (cf. “*Viagem em terras brumosas*”). Em vez de criar filmes que respondessem às regras oficiais do regime socialista, os realizadores como *Robertas Verba* ou *Henrikas Šablevičius* ousaram repensar a relação com a história e com o tempo de um modo inovador, não transformando os seus filmes em instrumento de propaganda.

#### Juventude e velhice

Sendo certo que os protagonistas são centenários, eles não são o único estrato etário do filme. Neste se veem crianças, adolescentes, jovens, etc. Ao procurar interrogar o tempo, as diferentes gerações, as mudanças de aparência ou mesmo a realidade em mudança e os modos de pensar, *Robertas Verba* apoia-se frequentemente sobre o princípio do

contraste ou do contraponto. Isto transparece claramente nas escolhas de montagem. Por exemplo, num enquadramento, vemos em plano aproximado o rosto de uma idosa falando do amor e da morte (cf. “Análise da sequência”), enquanto lhe sucede imediatamente o de uma colegial, que, é preciso compreendê-lo, tem a sua vida diante dela e ainda não está atormentada pelas interrogações sobre a solidão ou sobre o seu fim inelutável. Nos planos seguintes, uma idosa ouve nos auscultadores uma canção interpretada pelo grupo Bočiai, aparecendo depois no ecrã o próprio grupo, seguido de um outro plano representando uma rapariguinha sentada diante de um luxuoso espelho. Graças a estas ligações associativas entre imagens que não têm à partida qualquer relação entre si, procura-se, mais do que contar alguma coisa, criar a possibilidade de sentir o escoar do tempo, ver como ele se imprime e deixa a sua marca, tanto no exterior como no interior dos homens.



1



2



3

No filme “*Viagem em terras brumosas*”, dois tipos de caminho-de-ferro – um de bitola estreita e o outro de bitola larga –, são o símbolo do escoamento do tempo e das mudanças sociais e tecnológicas. O comboio estreito restitui uma relação harmoniosa entre as tecnologias e a natureza, o lento escoar do tempo; quanto ao novo comboio, ele é a expressão do progresso, da aceleração do ritmo das nossas vidas, da intrusão das tecnologias na natureza, da sua superioridade em relação ao mundo. O comboio estreito é frequentemente mostrado em plano de conjunto, como um objecto pouco imponente e integrado na paisagem. Um ligeiro silvo, as vozes das pessoas e o canto dos grous, bem como as tonalidades alegres do acordeão que ressoa desde os pátios das casas, acompanham o seu trajeto. Correndo de bicicleta, crianças podem facilmente ultrapassar o comboio, que avança lentamente, e os viajantes gozam plenamente do lazer de visitar com o olhar as casas ali à volta e de saudar um vizinho que acaba de entrar. Inversamente, o novo comboio é mostrado em plano aproximado, acompanhado por uma banda sonora estridente e moderna. Ocupa muitas vezes todo o ecrã, sem deixar lugar para que o homem e a natureza possam para ele deslizar. Filmadas de perto, de cima, as carruagens do comboio parecem pesar de um modo ameaçador sobre o antigo mundo e introduzir-se em territórios que pertencem à natureza. *Povilas Grilauskas*, o protagonista, e a sua família estão alegremente sentados num banco, e no plano seguinte o próprio *Grilauskas* afasta-se em comboio estreito e desaparece no nevoeiro. Uma questão muda é colocada ao espectador: tratar-se-á do adeus de *Povilas*

Grilauskas, simbolizado pelo comboio estreito e o antigo mundo? Desaparecerá ele no nada, como se deste fizesse parte? Será que o mundo soviético, e industrial mais geralmente, empurra o mundo arcaico e original para o nada? Continuará este vivo na nossa imaginação, nas nossas memórias e no cinema...?

### O tempo presente

“Os sonhos dos centenários” é um filme realizado há mais de 50 anos. Podemos hoje afirmar que se trata de um clássico do cinema lituano. Uma obra de arte clássica, como estabelece a sua definição, “é aquela que não perdeu a sua actualidade até aos nossos dias”. Os criadores de “Os sonhos dos centenários” conseguiram evitar um carácter declarativo primitivo e a facilidade de um sentimentalismo demasiado banal. Por este motivo, tanto os espectadores da geração mais idosa, que viveram o tempo vivido pelos protagonistas do filme quando ele foi criado, como os jovens nascidos na Lituânia independente vêem o filme com prazer. Em “Os sonhos dos centenários”, cada espectador descobre qualquer coisa que lhe é própria e importante: quer se trate de interrogações filosóficas a respeito do ser ou da possibilidade de comparar o mundo de hoje ao de então ou muito simplesmente de saborear as metáforas tecidas no filme. *Audrius Stonys*, célebre criador de documentários, afirmou por exemplo que tudo se encontra em “Os sonhos dos centenários”: o questionamento “sobre os valores morais, o tempo actual e o tempo passado, e o mundo ao qual ele se assemelhava, sobre o qual ele estava assente sem que houvesse qualquer informação directa sobre o assunto.” É nisto mesmo que reside a maior força do filme: testemunhar sobre a vida do tempo através de meios cinematográficos pouco onerosos.

No filme “Sozinha”, o tempo presente revela-se. Isto porque o decurso cronológico do tempo é menos importante para a temática desse filme. O espectador mal nota as mudanças de paisagem, a duração da viagem, nem sequer sabendo a que ponto a visita à mãe na prisão mudou a vida da menina. “Sozinha” não é apenas um episódio da vida de *Sigita*, a protagonista do filme, mas também o retrato da solidão, para lá dos limites do tempo que passa e das gerações. Os planos aproximados do rosto de *Sigita* transmitem o sentimento do instante “presente”. Convidam precisamente o espectador a criar um laço com a menina e a sentir uma empatia tornada possível pela experiência de sentimentos humanos que ultrapassam as fronteiras e o tempo. A aparição da equipa do filme no ecrã devolve ao presente de uma outra maneira. O processo de rodagem relembra aos espectadores que nesse preciso minuto eles não estão convidados para o mundo dessa menina. Eles estão a ver um filme, media que forma e transforma um mundo.

### ESPAÇO (EXTERIOR / INTERIOR)

No cinema, o tratamento do espaço, como o do tempo, é determinante para o modo como vemos o filme, e para aquilo que dele apreendemos. Apesar de tudo, definir o que é o espaço e como ele se exprime no cinema não é evidente. Pode ter-se facilmente a impressão de que no cinema o espaço está ao mesmo tempo por toda a parte e em parte nenhuma. Por essa razão, quando analisam uma obra, os críticos de cinema designam geralmente previamente quais os aspectos do espaço que lhes interessam. Seja o espaço da narração (ligada à narrativa), o espaço virtual (um espaço criado especialmente para o filme, não existindo do outro lado do ecrã), as escolhas de realização específicas, como o espaço é modelado (foco, realização, plano, etc.), ou ainda as características arquitectónicas do espaço (filmado na rua, em estúdio, num espaço fechado, aberto...). Para analisar “Os sonhos dos centenários”, “Viagem em terras brumosas” e “Sozinha”, decidimos focalizar a nossa atenção sobre o modo como os espaços interior e exterior dos protagonistas são construídos por meios cinematográficos.

O espaço exterior de uma pessoa é geralmente considerado como sendo o seu ambiente; o seu espaço interior o seu mundo subjectivo, o seu psiquismo, as suas recordações e os seus sentimentos. Contudo, numa obra artística, sobretudo no cinema, não existe uma fronteira estrita entre o espaço exterior e o interior. É frequente que nos filmes o limite seja voluntariamente escamoteado ou mesmo completamente apagado. O filme de *Audrius Stonys* “Seule” é disso um bom exemplo. A menina, protagonista do filme, vai visitar a sua mãe na prisão. O espaço exterior no filme é muito importante, porque é ele que dá a impressão do movimento. No princípio, vemos a protagonista do filme sentada na cama do seu quarto, e a sua avó a prepará-la para a viagem. Pouco depois, a menina anda de carro. Até a menina chegar até à sua mãe, a viagem é apenas interrompida por um par de vezes (uma delas por iniciativa da equipa de rodagem, a segunda vez para tomar um chá num café à beira da estrada), mas prossegue. Depois da visita na prisão, vemos a menina de novo sentada no carro. Desta vez, toma o caminho de regresso. Se bem que o espaço exterior esteja constantemente em mudança, a menina fica estática a maior parte do tempo. Só se mexe quando os outros, os adultos, lhe pedem. O objectivo é mostrar que o que a menina sente é a coisa mais importante do filme. O espaço em mutação revela e sublinha as suas imensas solidão e infelicidade. O primeiro enquadramento que permite tomar conhecimento da personagem não é senão o rosto da rapariguinha em plano aproximado. Dito de outro modo, vendo apenas o seu rosto é impossível ter uma opinião sobre o espaço exterior. Ela e as suas emoções são bem mais importantes. Por outro lado, a sensação de que o espaço exterior do filme está dependente do espaço interior é reforçada pela imagem final do filme, quando um bando de pássaros redemoinha à volta de uma árvore isolada. É evidente que essa imagem não está directamente ligada ao espaço-tempo antes dado a ver (a viagem da menina), mas trata-se de uma metáfora visual que reflecte o tema do filme. A intenção primeira do realizador é revelar o mundo interior da sua personagem, e não relatar a viagem para ver a sua mãe.

*Robertas Verba*, em “Os sonhos dos centenários”, prosseguia um objectivo completamente diverso do de *Audrius Stonys*. Utilizou contudo de modo igualmente virtuoso a diferença entre os espaços interior e exterior. Embora não havendo no filme uma personagem principal, cuja história poderia ser seguida, numerosas personagens intervenientes nele aparecem episodicamente (alguns por acaso, outros por vontade do realizador), mas os reais protagonistas deste filme são os centenários. O seu espaço exterior, o seu lugar de habitação, é a aldeia. *Robertas Verba* tem uma inclinação especial para as aldeias, como afirmou: “De qualquer modo, as raízes de todos nós estão nas aldeias.” O realizador não está de facto particularmente interessado pela aldeia onde vivem os protagonistas do filme. É certo que vemos pátios, macieiras, pradarias, casas de madeira, todas diferentes, mas o sentimento que predomina é que se poderia tratar de qualquer outra aldeia da Lituânia. Esse espaço exterior não tem portanto limite definido. Parece que com a ajuda do cinema é possível transpor o limiar e encontrar-se numa aldeia típica e arquetípica, como se encarna no inconsciente lituano.



4



5

É deveras possível aperceber-nos do mundo interior de uma pessoa pela observação da sua aparência física. Em “Os sonhos dos centenários”, as mudanças de planos num mesmo quadro ilustram perfeitamente a passagem do espaço exterior para o espaço interior. Um plano de conjunto, no qual se vê uma velhota encostada à parede de madeira de uma granja (figura 1), acaba por um plano aproximado, em que a câmara se aproxima do rosto de uma mulher sentada (figura 2). Assim, o rosto, no filme de *Robertas Verba*, torna-se o limiar que permite transpor os diferentes espaços. Como se pode deduzir do título, *Robertas Verba* teve, a bem dizer, a preocupação de dar conta do mundo interior complexo das suas personagens, de mostrar os seus sonhos e não somente o pátio onde eles moram. Contudo, explicitou isso não apenas pelo emprego de diversas técnicas cinematográficas, como acabamos de evocar, mas também ao deixar os seus protagonistas existirem muito simplesmente diante da câmara. A equipa do filme lembra-se de que os velhos falavam tanto e tanto que, por vezes, acabada a película (as câmaras digitais ainda não existiam e os criadores de filmes

documentários só tinham à disposição uma quantidade limitada de película), *Robertas Verba* deixava-os falar sem os interromper ou dirigir. Assim, uma ligação se estabeleceu entre os criadores e os protagonistas do filme, que permitiu a estes abrirem-se, como afirma a crítica *Živilė Pipinytė*, “como os sábios da aldeia, lançando um olhar crítico sobre si mesmos, como pessoas a quem o tempo não soube sarar todas as feridas e como as personagens cómicas de histórias eternas.”

## VIAGEM EM TERRAS BRUMOSAS

### ANÁLISE DO FOTOGRAMA 03:08

#### Corrida com o comboio



**Descrição.** Neste fotograma poético, um grupo de crianças corre atrás do comboio, que se arrasta lentamente. Antes deste fotograma, já tínhamos visto Povilas, que, de pé, encostado à parede da casinha ao pé do caminho-de-ferro, inclina a cabeça para a câmara, sorri como se estivesse a ouvir os gritos das crianças e os visse a alcançar o comboio. A aproximação num fotograma entre o comboio que anda e as crianças que correm oferece várias interpretações subjectivas. Pode tratar-se de uma espécie de viagem ao passado, em sonhos ou para a infância, que cria assim em paralelo uma atmosfera agradável e calorosa, na qual ninguém se apressa em nenhum lado e onde se pode alcançar o comboio a correr.

Análise. Trata-se de um enquadramento filmado de um modo muito interessante pelo célebre chefe operador *Kornelijus Matuzevičius*. Este utiliza então de modo muito inteligente as ferramentas cinematográficas, mas também o relevo cheio de vales de *Aukštaitija*, no Leste da Lituânia. A cena é filmada por uma câmara imóvel pousada sobre a vertente abrupta de uma colina. Vêem-se as crianças a correr no cimo da colina, enquanto o comboio rola sobre os carris construídos mais abaixo: assim é-nos dada a impressão de que o comboio não é maior do que as crianças. No fundo da colina, atrás do comboio, entrevemos o cotovelo de uma ribeira, arbustos ainda nus e prados. O nevoeiro dissipou-se, o sol brilha ardentemente. Parece reinar uma harmonia mútua, e o comboio é uma componente indissociável da paisagem. Neste fotograma, é possível identificar numerosas ideias presentes no filme “Viagem em terras brumosas”. Aqui, a harmonia da relação entre a natureza e o homem, não deteriorada pelas tecnologias, é evidente, bem como a capacidade de se alegrar com as pequenas coisas do quotidiano. As crianças podem ainda correr livremente nos bosques, fazer corridas com o comboio, ninguém as constrange, nem lhes impõe uma nova ordem ou novas regras. Tudo o que se quis exprimir é dado pela composição do enquadramento. A câmara distancia a imagem e também a paisagem, ainda intacta, de qualquer penetração industrial e reveste um significado sempre mais considerável.

### ANÁLISE DE UM PLANO 00:04-00:45

#### Confrontação com o desconhecido



**Descrição.** Trata-se do primeiro plano do filme, que vai até ao genérico. Os espectadores tomam conhecimento com o protagonista do filme, *Povilas*, o ferroviário que se ocupa do caminho-de-ferro de bitola estreita. Este olha, pensativamente, para longe. Neste plano, existe uma concentração sobre as sensações e as emoções do protagonista, que são transmitidas por imagens que se associam.

No início do filme, o tema principal é sugerido: uma viagem de comboio de bitola estreita na Lituânia de antes, ainda não tocada pelas transformações culturais e sociais ligadas à industrialização. Enquanto *Povilas* está sentado ao lado dos carris do comboio, a imagem transforma-se em fotografia e aparece a legenda: «Pouca terra, pouca terra, com o caminho-de-ferro estreito, vou onde quero, a *Žeimelis* ou *Pakruojis*». Durante muito tempo, na Lituânia, desde a primeira metade do século XX, os comboios de bitola estreita eram o meio de transporte principal. Prático, o comboio transportava pessoas e mercadorias. Graças a ele, os habitantes das aldeias podiam deslocar-se às regiões vizinhas, mas o comboio também ligava os centros industriais, científicos e culturais mais importantes. A sua particularidade única, que o distinguiu dos outros meios de transporte, era a sua dimensão humana, porque os vizinhos e outros conhecidos cruzavam-se nas carruagens e viajavam com os seus patos, os seus coelhos e mesmo os seus instrumentos de música.

**Análise.** Trata-se de um plano mediamente aproximado, cujo ritmo é lento. No início, a câmara, imóvel, filma um homem sentado ao lado dos carris de um caminho-de-ferro. Está como paralisado, tendo em fundo um nevoeiro espesso. Se o protagonista está sentado sobre um caminho pavimentado, a sua pose testemunha um instante de solidão, de reflexão intensa. Trata-se desse momento em que uma pessoa tenta ouvir a sua voz interior, fazer uma pausa, ou mesmo parar o tempo que corre. A intuição do desconhecido é ainda reforçada pelo nevoeiro que está perto, no qual se dissipam os carris de caminho-de-ferro, os postes à beira do caminho e todos os outros objectos que pudessem distrair a atenção. Isto incita os espectadores a concentrarem-se,

a mergulharem no estado meditativo do protagonista. Os sons fora de campo, como os guichos dos grous ou o rolar do comboio que se aproxima, reforçam o ambiente soturno, quicá elegíaco, do filme. Pouco a pouco, a câmara aproxima-nos de *Povilas*, em plena reflexão, para finalmente se voltar para o seu rosto. A sua cabeça está coberta pelo seu boné de ferroviário, o seu olhar dirige-se para longe. A imagem (de fundo) que permanece em segundo plano fica desfocada, para se afogar finalmente no nevoeiro. Usando vários utensílios cinematográficos, Henrikas Sablevicius faz o retrato mental de um homem mergulhado em si mesmo. O seu olhar, os seus lábios arrepanhados e o nevoeiro espesso são sinais que prenunciam as grandes mudanças que se preparam num futuro próximo. O olhar de *Povilas*, immortalizado no centro do enquadramento, é o fio condutor do filme, e permite ligar as cenas e os diferentes planos.

Ao analisar o primeiro plano, será preciso não esquecer o último, aquele em que *Povilas*, que conduz o seu comboio, se afasta no nevoeiro (de 10 min 30 até ao fim do filme). O tempo das reflexões e das lembranças acaba, com o velho comboio, imenso painel da história, um modo de vida arcaico, os valores de antanho das aldeias lituanas, desaparecendo no nada. Neste plano, o nevoeiro é a metáfora da existência, testemunhando do seu carácter frágil e efémero.

### ANÁLISE DA SEQUÊNCIA 07:08-08:45

#### A ligação com o passado e o perigo da realidade em mudança



1



2

**Descrição e contexto.** Esta cena do filme é capital, porque revela o laço profundo com o passado, com os valores de antanho dos aldeões lituanos, que o poder soviético tentou apagar da vida das pessoas. Neste quadro, observamos um prato com ovos decorados, um pichel de barro e um ramo de flores primaveris, conjunto que evoca a celebração cristã da Páscoa<sup>19</sup>. Embora não haja nenhuma alusão concreta ao contexto político e histórico no filme, é importante sublinhar que, durante os anos de ocupação soviética (1940-1990), todas as festas religiosas estavam proibidas, e celebrá-las era nessa época relativamente arriscado. Os ocupantes estavam voltados para o futuro, e os amanhãs comunistas destruíam rudemente as velhas tradições, ligadas à memória histórica e à consciência nacional. No entanto, os Lituanos, que durante meio século tiveram de viver segundo as regras impostas por um poder exterior, continuavam a celebrar as festas que lhes eram caras, mesmo tendo de o fazer em segredo.

No seu filme, Henrikas Sablevicius mostra um mundo que ainda existe, mas que começa a desaparecer. Mudanças estruturais se impõem à sociedade arcaica, destruindo a ordem habitual formada no correr dos séculos. No lugar do caminho-de-ferro de bitola estreita, uma nova via de bitola larga é traçada. *Povilas*, que se ocupou durante quarenta anos do velho caminho-de-ferro, vai certamente ter de deixar de trabalhar. Ouvimos a sua voz fora de campo: “tudo cumpre o seu tempo, talvez eu não venha a trabalhar para o novo, e talvez sejam eles a repará-lo. Sim. O tempo como os comboios.” O realizador, utilizando uma câmara subjectiva, mostra o seu protagonista a pensar no tempo que escorre e nas inevitáveis mudanças. As imagens idílicas do passado são postas em concorrência com os quadros que mostram a destruição, fonte de inquietude.

**Análise.** Servindo-se de quadros poéticos, *Henrikas Sablevicius* transmite a imagem de um mundo seu, idílico e bem conhecido. Na primeira parte da cena, vemos *Povilas* a sorrir, de bom humor. A sua grande família reuniu-se em sua casa para celebrar a Páscoa. Um outro quadro evoca as velhas tradições, como a de fazer rolar os ovos, desfrutada desde a noite dos tempos pelos Lituanos. *Henrikas Sablevicius* centra voluntariamente o seu olhar sobre as regiões rurais lituanas, uma realidade marginal que ficou de fora da ideologia oficial. Vemos uma casa de aldeia tipicamente lituana, ainda não danificada pela “construção soviética”, a as pessoas reunidas para a festa não são protagonistas do “povo soviético”. Bem pelo contrário, essas pessoas não são em nada produtos do sistema político, conservaram os laços com a sua própria realidade, a da Lituânia de antes da guerra, ainda não ocupada. A vida em casa de *Povilas* segue serenamente o seu curso; tanto os jovens como os velhos, reunidos ao calor do sol, estão felizes por estar juntos. O mundo parece estável e eterno, porque se aproxima dos fundamentos da natureza humana. Querendo concentrar-se sobre cada membro da família, transmitir as suas relações calorosas, o realizador utiliza-se dos elementos da ficção no cinema. Faz a família sentar-se diante de uma câmara imóvel, como se quisesse fotografá-los. *Povilas* põe a família em movimento, sentada tranquilamente a olhar a câmara, ao abraçar a sua mãe e a sua irmã, sentadas dos seus lados. O episódio seguinte perturba a atmosfera alegre da festa. Nele vemos o comboio que avança ao longo da floresta ainda nua e, do outro lado dos carris, o lago. Segue-se-lhe uma escolha de montagem inesperada: o rosto e as mãos de *Povilas* são filmados em grande plano. Como no início do filme, o ferroviário olha para longe, preocupado. Atrás dele, o nevoeiro é denso e a imagem sombria do presente dispersa finalmente as ilusões: vemos as mudanças que acompanham o progresso industrial. O espaço, tranquilizador para os Lituanos de outro tempo, é pouco a pouco destruído no filme. A câmara retira-se aos poucos, fixando um grupo de trabalhadores que desmontam os carris estreitos a golpes de picareta. A atmosfera de destruição reforça-se, surgindo em oposição às passagens nostálgicas da província lituana e à atmosfera festiva que reinava ainda há pouco. A acção afasta-se cada vez mais da realidade poética. Através

de um plano aproximado, a câmara fixa o modo como os enormes parafusos são retirados dos carris com instrumentos especiais, como os velhos carris são levados. No enquadramento apenas resta um caminho vazio, serpenteando entre as árvores, mostrado durante uns segundos pela câmara imóvel, como se se quisesse conservar o mais duradouramente possível na memória a imagem do mundo de antes. É evidente que *Henrikas Sablevicius* não deseja o surgimento de tempos novos, simbolizados no filme pelo traçado do novo caminho-de-ferro que substitui o “comboiozinho” e que ligará, sem dúvida, as pequenas terras brumosas da Lituânia às vastas extensões da Sibéria, destruindo esse idílio.

Para pôr som nestes diferentes espaços-tempos, diversas bandas são utilizadas, conferindo a cada plano um matiz emocional diverso. Na casa de *Povilas*, a atmosfera é alegre e viva, ouve-se fora de campo o acordeão, instrumento tradicional da música folclórica. Nenhuma festa, reunião ou noitada se desenrolava sem essa música. Mas essas notas alegres e optimistas param quando se fazem ouvir as inquietações de *Povilas* quanto ao futuro. O caminho-de-ferro estreito é desmontado, ele não sabe se será empregado na nova empresa que explorará os carris de bitola larga. Para sublinhar as emoções de *Povilas*, o realizador escolhe planos aproximados, fazendo eco do primeiríssimo plano do filme.

<sup>13</sup> A Páscoa era a época primaveril mais alegre e mais esperada, para a qual se reunis toda a família, próxima e longínqua. Esta festa é a da Ressurreição de Cristo, mas também a do despertar da natureza e da sua renovação. O ritual mais importante é o da decoração dos ovos e o jogo de os fazer rolar. Faziam-se rolar sobre um carril especialmente construído para esse efeito. Os participantes procuravam fazer os ovos rolar o mais longe possível, só assim podendo ganhar e garantir que o ano seria bom.

## OS SONHOS DOS CENTENÁRIOS

ANÁLISE DE UM ENQUADRAMENTO 16:39-16:47



**Descrição.** Trata-se do ponto culminante do filme. Numa cerimônia solene, os centenários celebram o seu respeitável aniversário. Ouvimos um coro cantar “Ilgiausiy metų” (parabéns a você lituano), e o realizador, escolhendo de propósito esse ambiente sonoro, distingue-o do bruaá habitual de uma festa limitando-o à sua essência. A câmara filma primeiramente os protagonistas, depois os outros participantes da festa até se deter sobre uma mulher idosa e sobre a sua neta sentada sobre os seus joelhos e apoiada contra ela. É uma colegial com um nó nos cabelos, que olha, como a sua avó, para as pessoas sentadas à volta da mesa. Quando um grande hurra ecoa, a câmara concentra-se sobre o rosto da menina (o plano geral é substituído por um plano particularmente aproximado). A imagem imobiliza-se e durante alguns segundos vemos esse plano fixo sobre o rosto da menina (figura 1).

**Análise.** O olhar da menina é sério, pleno de reflexão, profundo, os seus lábios estão entreabertos, exprimindo o espanto e o interesse. Uma sombra passa sobre a parte direita do seu rosto, conferindo-lhe gravidade. Para onde olha essa menina, no que pensa ela e no que pensa o espectador desses oito segundos durante os quais o seu rosto é mostrado, porque é que a cena de festa se acaba daquela maneira? Dito de outro modo, que significa esse plano fixo? Ao imobilizar a imagem, destruindo a ilusão do movimento, Robertas Verba procura desde logo revelar a natureza fotográfica do cinema. Desse modo, o espectador parece aperceber-se de mais do que lhe é deixado ver habitualmente, ou seja o reflexo da realidade imprimido sobre a película a preto e branco e que escapa à influência do tempo. Somos convidados a examinar e a entrar em comunhão com o rosto imobilizado no plano, e assim a criar uma relação quase pessoal e íntima com ele. Não é por acaso que o semiólogo *Roland Barthes* designou de modo paradoxal a fotografia como “a imagem viva de uma coisa morta”<sup>14</sup>. É também importante notar que o realizador não dirige a câmara para um rosto velho e estriado por rugas, mas para o rosto jovem da menina, que pertence, poderá dizer-se, à geração do futuro. Robertas Verba, usando paradoxos evidentes, evoca a velhice ao mostrar a juventude, assim criando as condições cinematográficas nas quais a questão “O que significa viver?” ressoa não de modo ilustrativo mas em contraponto.

ANÁLISE DE UM PLANO 02:28-02:51

A palavra e a expressão



1



2

**Descrição.** Duas centenárias falam uma com a outra. Uma, sentada à direita e que agarra a sua interlocutora pelo braço inclinando a cabeça para ela, pergunta à outra: “Que idade tens?” (figura 1). Ana, agitando a mão como se isso não lhe interessasse nada, responde: “Já nem eu própria sei. Desde o princípio do mundo.” As duas velhas ficam em silêncio. A câmara aproxima-se lentamente do rosto da que está sentada à esquerda. A mulher lança um olhar para a câmara, em seguida volta o olhar e parece perder-se nos seus pensamentos, meneando a cabeça.

**Análise.** Este plano de trinta segundos revela à maravilha a mestria da realização de Robertas Verba, e a sua sensibilidade ao que constitui a especificidade do cinema. Em vez de seguir as práticas então em curso no cinema documentário, que consistem em apresentar a informação mais importante e em fazer as perguntas essenciais no contexto do filme com a ajuda de legendas ou de vozes fora de campo, o realizador

formula o tema principal do filme pela boca dos próprios intervenientes, e pelas expressões dos seus rostos. Deste modo, ao espectador é oferecida a possibilidade de ouvir a resposta à pergunta da idade da personagem, mas também a de reflectir sobre a natureza da sua resposta (“Desde o princípio do mundo”), sobre o que pode significar essa resposta para si. Além disso, o plano aproximado do rosto da avó confere profundidade às palavras que ela pronuncia, as quais se transformam em testemunho. A sua idade (cem anos) reflecte-se nas rugas do seu rosto, no gesto desinteressado da sua mão, na sua resposta irónica. A idade passa de uma categoria abstracta para um facto empírico (baseado na experiência), do qual não se pode duvidar (figura 2).

### ANÁLISE DA SEQUÊNCIA 03:24-06:36

#### Amor e... morte



1



2

**Descrição.** Trata-se da sequência mais longa do filme, cujos início e fim são enquadrados de modo condicional pela análise de um só e mesmo tema. O episódio começa por uma cena na qual o espectador contempla um casal de velhos, sentados à entrada da sua casa (figura 1). A mulher diz: “Há setenta anos que estamos casados.” O outro plano confere ao filme uma faceta lírica, com a centenária a tentar enfiar uma agulha (figura 2). Ao mesmo tempo, ouve-se uma canção cantada por ela ou por uma outra interveniente no filme (o som é extradiegético, quer dizer, que está ligado à imagem por associação). Rapidamente, o espectador vê uma outra velha que colhe maçãs com a sua neta. Depois de uma outra mudança de plano, o espectador observa um velho num prado, afiando a sua gadanha debaixo de chuva. A canção acaba e o plano muda. Desta vez, duas avós estão sentadas diante da câmara (cf. Análise de um plano). Uma pergunta: “Tiveste um marido?”, “Não”, responde a outra. As cenas sucedem-se, vemos diferentes pessoas idosas, sós ou em casal, e todas falam da sua vida conjugal, fornecendo as suas reflexões sobre o amor. Finalmente (05:51-06:15), uma mulher abre-se (O seu rosto é mostrado num plano aproximado, figura 3), confessando que não arranhou marido, e diz: “Fiquei sozinha e isso fez-me triste. Agora só espero a hora da morte.” Ouvimos a última frase não já a ver o rosto de quem a pronuncia mas a de uma jovem colegial (figura 4). A câmara afasta-se do rosto da rapariga, que se põe a escondê-lo, como se tivesse chorado; numerosas colegas a envolvem, as quais, com um interesse não fingido, olham manifestamente para a equipa de rodagem, logo, num certo sentido, para o espectador. No fim desta cena, a câmara aproxima-se de novo do rosto da rapariga. Ouve-se uma canção do grupo *Bočiai*.

<sup>14</sup> Barthes, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), p. 123.

**Análise.** Pode-se em parte pensar que esta sequência prossegue ainda por muito tempo. As palavras das canções de Bočiai, um grupo de música *pop* da época que actualizou velhos *standards* folclóricos, não falam senão das relações humanas e do amor. O momento em que se passa de um tema fundamental, o amor, para um outro que não o é menos, a morte, foi escolhido como ponto de transição de uma sequência para outra.

Num filme documentário, sobretudo como “Os sonhos dos centenários”, em que a narrativa é baseada sobre uma história que é contada, não é fácil designar precisamente onde começam e onde acabam as diferentes sequências. Por exemplo, a cena de introdução às relações entre os homens e as mulheres, em que um casal de velhos está sentado na entrada de casa (aliás eles não são centenários, mas os casais dessa idade são tão pouco numerosos que o realizador acabou por decidir filmá-los), será repetida várias vezes embora de cada vez outros aspectos da vida conjugal sejam evocados. A cena é utilizada para a sequência as vezes que forem necessárias, quando tenha a ver com o tema evocado. É preciso ao mesmo tempo notar que os planos associativos e líricos, seguindo a cena mencionada, nos quais se ouve a velha cantar, já não pertencem de um modo formal à sequência. Isso não deveria incomodar, já que, bem pelo contrário, permitem discutir e analisar os elementos essenciais da linguagem cinematográfica, as escolhas do realizador e a adesão do espectador ao filme.



3



4

## SOZINHA

### ANÁLISE DO FOTOGRAMA 01:32

#### O rosto da solidão



**Descrição.** Este quadro aparece logo a seguir ao título do filme no ecrã, “Sozinha”. O espectador vê pela primeira vez *Sigita*, protagonista do filme. O rosto da menina em plano aproximado aparecerá ainda várias vezes no filme, mas o seu olhar quase nunca mudará.

**Análise.** A menina está voltada para a fonte de luz, orientada de perfil para a câmara. A luz cai sobre o seu rosto. Sombras ligeiras dançam sobre a sua bochecha, a asa do seu nariz ou uma parte do seu queixo. A película a preto e branco põe em relevo a textura dos seus cabelos, os seus reflexos sempre a mudar dão a impressão de estarmos em presença de uma pintura a óleo. A pequena focal confere também ao retrato da menina um carácter pitoresco. Os contornos do perfil de *Sigita* distinguem-se nitidamente do fundo cinzento desfocado, e a imagem aparece quase a três dimensões. Contudo o espectador não consegue ver a outra metade do rosto da menina e olhá-la nos olhos. O rosto de *Sigita* ocupa um terço do ecrã (sobre a esquerda do enquadramento, os seus cabelos cobrem o seu rosto, à direita um espaço é deixado para o fundo). Uma tal composição do quadro traduz a fronteira entre a protagonista do filme e a câmara. Esta última não pode aproximar-se da menina e introduzir-se sem obstáculo no seu mundo interior, qual raio de Sol. Os olhos de *Sigita* reflectem o distanciamento dela em relação ao que a rodeia. O seu olhar “no vazio” trai a sua indiferença para com o exterior e o seu fechamento no mais profundo de si. A imagem dessa menina não é portanto apenas o retrato de uma personalidade concreta, mas também o reflexo de uma parede interior que se poderia classificar como solidão.

### ANÁLISE DE UM PLANO 11:23-11:45

#### A câmara, como uma arma?



**Descrição.** A protagonista do filme, *Sigita*, e o chefe operador *Rimvydas Leipus*, estão instalados sobre o banco traseiro do carro. A menina chega-se toda à esquerda, encostada contra a porta. O homem também está apoiado contra a porta, mas do outro lado. A câmara está instalada entre os dois. O chefe operador mantém-na orientada para *Sigita*, um pouco abaixo do nível dos seus olhos. O carro pára.

**Análise.** Este plano dura mais ou menos 20 segundos. Não se trata de um insert desnecessário, porque influencia o ritmo de montagem do filme e a narrativa emocional. Este plano é como uma paragem depois de uma longa viagem de automóvel, tendo lugar imediatamente antes do ponto culminante do filme, a cena em que *Sigita* encontra a sua mãe na prisão. No entanto, não se trata de ganhar fôlego, porque se sente a tensão criada pela câmara, e a posição de *Sigita* e do chefe operador um em relação ao outro, a sua linguagem corporal.

O plano é filmado por uma câmara fixada ao tejadilho do carro. É por isso que observa *Sigita* e o operador de câmara em *plongée*. A menina está mais perto da câmara, a luz cai sobre o seu rosto. O homem está vestido com cores escuras e, pelo contrário, como se encontra mais longe, perde-se na penumbra. *Rimvydas Leipus* tem na mão uma outra câmara, que dirige para *Sigita*. Para ela, as câmaras não são senão barulho ambiente, vindo dum mundo que lhe é estranho.

O chefe operador parece quase ter esquecido a menina, os seus gestos exprimem fadiga, talvez mesmo aborrecimento ou sonolência. Neste plano, só as câmaras estão permanentemente dirigidas para a menina. O olhar de *Rimvydas Leipus* e a objectiva da câmara não coincidem (somente no fim do plano ele lança um olhar para a menina). Por isso, a câmara na mão do homem parece bem mais uma arma dirigida para a menina do que um equipamento para filmar. A câmara não se torna o fio que liga o realizador do filme à protagonista, mas mais a barreira física que os separa. A linguagem corporal

de *Sigita* trai a sua vontade de escapar àquela situação desconfortável, mas o espaço restrito não lhe oferece tal possibilidade. Este plano do filme “Sozinha” exacerba ainda mais a tensão palpável entre a menina e a equipa de rodagem.

### ANÁLISE DA SEQUÊNCIA 12:52-15:10

#### Os limites éticos do cinema documentário



1

**Descrição.** Trata-se da última cena do filme, que revela finalmente o objectivo da personagem principal do filme e da equipa que a acompanha. Na prisão, *Sigita* encontra-se com a mãe, que não via há três anos (como divulgou o realizador *Audrius Stonys*). A mãe e a filha estão sentadas sobre a cama, dentro da cela, e tentam comunicar. A equipa azafama-se à volta delas com o seu equipamento.

**Análise.** Esta cena é composta por refugos, planos falhados ou defeituosos. O realizador do filme, *Audrius Stonys*, reconheceu que de início os queria rejeitar. Contudo, ao imergir na história do filme e no seu processo criativo, compreendeu que filmar o sofrimento da menina “não era um acto lá muito moral”<sup>15</sup>. A imagem enevoada faz ressaltar a equipa de rodagem e os equipamentos, de modo a destruir a ilusão do cinema documentário, visto como uma janela sobre o mundo. Esta cena mostra justamente como um mediador, o realizador do filme, se imiscui no mundo dos intervenientes e o (trans)forma. O ecrã perde a sua função de “buraco da fechadura” e o espectador o conforto da sua posição. O filme enquanto *media* torna-se visível e incita o auditório a não só reflectir sobre a história de *Sigita* como também nas questões éticas levantadas pelo cinema documentário.

Nessa cena sucedem-se numerosos enquadramentos em que o realizador, o chefe operador ou o engenheiro do som passam diante da câmara. Pormenores dos equipamentos de rodagem são mostrados em grande plano. As silhuetas dos homens ocupam o ecrã quase por completo, enquanto a mãe e a menina são deixadas em segundo plano. Pela sua linguagem corporal, *Sigita* indica que não está à vontade. Estando embora enroscada contra a sua mãe, a menina não a olha nos olhos. Circulando em redor delas, o material de rodagem e a equipa do filme fazem a menina desviar a atenção da sua mãe. A fragilidade da menina torna-se particularmente evidente na penúltima cena do plano. A mãe e a filha já não estão sentadas lado a lado, mas uma

em frente da outra. O chefe operador instala-se no espaço entre elas, sobre a esquerda aparece a mão do engenheiro de som que segura na *perche*. É evidente que uma câmara capta esta imagem de cima. Não filmando as intervenientes à altura do rosto, a câmara ocupa uma posição como que superior em relação a elas. Aparentemente *Sigita* apercebe-se do seu poder. A menina está sentada, quase estática, apenas levanta a cabeça de vez em quando para lançar um olhar para a câmara suspensa por cima dela. A linguagem corporal de *Sigita* trai o seu ligeiro interesse pelo filme, mas a menina não se sente em segurança sobre esse “plateau de cinema”. Se a ária “*O Solitude, my sweetest choice*” (do compositor *Henry Purcell*) não acompanhasse estas imagens, o processo da rodagem pareceria muito mais importante do que a protagonista do filme, relegada para a margem. Apesar de tudo, a banda sonora incita o espectador a considerar de modo crítico o processo de rodagem e a interrogar-se: Como se sente a menina ao encontrar a sua mãe depois de três anos de ausência, enquanto uma equipa de rodagem e pessoas estranhas se azafamam à volta delas? Será que, ao captar esse encontro, a equipa não exacerba a solidão da menina? O que mudaria se essa equipa não se encontrasse no mesmo compartimento?

Parece que o realizador não “se lembra” da sua protagonista senão no fim da cena, quando a câmara filma de novo a menina à altura dos olhos e observa de perto o seu rosto. Assim, o espectador pode aproximar-se do mundo da menina, mas apenas até um certo limite. A parede interior, visível nos olhos de *Sigita*, não se desmorona. Apenas se entrevê por trás dela a companhia frequente da solidão, da tristeza.



2

<sup>15</sup> Zdanavius, A., Kairys, N., Millan, L. in *Kinas mano mokykloje* [O cinema na minha escola]: <https://vimeo.com/25814827>

## IMAGENS-REBONDS

## CRIANÇAS E ADULTOS



*Aniki Bóbó* (1942)



*O ladrão de bicicletas* (1948)



*O sangue* (1989)



"Sozinha" (2001)



*El Espíritu de la Colmena*  
("O espírito da colmeia") (1973)



*Hugo och Josefin*  
("Hugo e Josefin") (1967)



*Les rêves des centenaires* (1969)



"Viagem em terras brumosas" (1973)



*Rentrée des classes*  
("O regresso às aulas") (1956)



*Mies vailla menneisyttä*  
("O homem sem passado") (2002)

## AS MÃOS, UMA HISTÓRIA PESSOAL



La Cathédrale, Auguste Rodin (1908)  
© Musée Rodin



Sozinha (2001)



Viagem em terras brumosas (1973)



Mãos, Antanas Sutkus (1997)  
© Antano Sutkaus fotografija



Mão da mãe, Antanas Sutkus (1966)  
© MO Muziejus



Mãos de um homem e de uma menina,  
August Sander (1935–1946)  
© Die Photographische Sammlung/SK  
Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Bonn



Os sonhos dos centenários (1969)



Mãos de um simples operário,  
August Sander (c. 1930)  
© Die Photographische Sammlung/SK  
Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

## DIÁLOGO ENTRE OS FILMES DA COLECÇÃO CINED

### A ESTRADA, SÍMBOLO DAS TRANSFORMAÇÕES PESSOAIS

A estrada é um dos motivos cinematográficos mais recorrentes, tornando-se mesmo um género de corpo inteiro, conhecido sob o nome de *road-movie*. Nos filmes, a estrada não é apenas um elemento da paisagem, mas também muitas vezes o símbolo das transformações da personagem e das suas relações, bem como das mudanças ligadas ao decurso do tempo. A viagem aparente dos protagonistas do filme é indissociável das suas experiências interiores, das suas mutações: psicológica, emocional e espiritual. Filmes muito diversos na sua forma e no seu fundo podem ser considerados como *road-movies*. Dois exemplos seriam “Sozinha”, filme do programa de cinema documentário lituano, e o célebre *Pierrot, le fou* (“Pedro, o louco”) (real. *Jean-Luc Godard*, 1965) (figuras 1 e 2). O primeiro, rodado em 2001 na Lituânia, põe em evidência as questões éticas do cinema documentário e cria uma narrativa universal sobre a solidão. O segundo, rodado alguns decénios antes em França, critica a sociedade burguesa, as normas sociais e políticas e quebra as convenções cinematográficas em vigor.



1



2

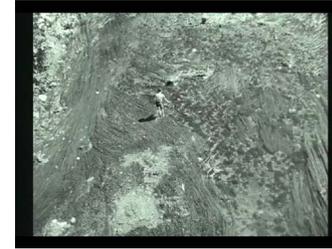
A estrada e a viagem fazem frequentemente a sua aparição nos filmes como um fragmento da narrativa. Nos filmes da colecção CinEd, encontramos numerosos viajantes, fugindo ou procurando o seu caminho. No filme “Viagem em terras brumosas”, a estrada torna-se a protagonista do filme. O comboio que circula numa via de bitola estreita, num mundo arcaico e tradicional, deve ceder o seu lugar ao comboio de bitola larga, que conduz ao futuro industrial e socialista (figura 3). Os planos de “Os sonhos dos centenários” nos quais se vêem colegiais a entrar para a escola, testemunham mudanças do tempo (figuras 4 e 5). Os alunos não fazem senão lançar-se no caminho da sua vida, mas esta acabará do mesmo modo que os centenários. René, o protagonista do filme “O regresso às aulas” (real. *Jacques Rozier*, 1956) está a caminho da escola, com a pasta na mão. Contudo, ele passa das ruelas da aldeia ao largo curso de uma ribeira, que conduz o rapaz para o mundo refrescante da natureza (figura 6).



3



4



5



6



7

A estrada não é apenas um convite a um novo começo ou a descobertas. Ela pode também simbolizar a separação e o fim. É esse significado que aparece no primeiro plano do filme “O Sangue” (real. Pedro Costa, 1989). Um pai e o seu filho mais velho, Vicente, estão no meio da estrada (figura 7). Discutem, o pai bate na cara do filho e inicia o seu próprio caminho para a morte, como ele próprio diz. Esta atitude do pai imprime uma nova direção às vidas de Vicente e do seu irmão mais novo, Nino. No filme “Como festejei o fim do mundo” (real. Catalin Mitulescu, 2005), Eva, uma adolescente, foge da casa dos seus pais. Ávida por uma nova vida, procura deixar a Roménia com o seu amigo André. Mas os seus caminhos separam-se; André continua o seu, enquanto Eva, em plena dúvida, regressa ao ponto de partida, a sua casa (figura 8). No filme “O homem sem passado”, a estrada mostrada no fim é não uma alusão à separação, mas pelo contrário a procura do entendimento entre *Irma* e *M*.

#### PEQUENOS E GRANDES

Quase todos os filmes da coleção CinEd evocam as relações entre os mais jovens e os mais velhos. Alguns de entre eles mostram que a colisão entre o mundo da infância e o dos adultos está longe de ser alegre, mas pode pelo contrário manifestar-se traumatizante. Por exemplo, o realizador *Audrius Stonys*, no seu filme “Sozinha”, interroga o seu direito em explorar a dor de uma menina com finalidades artísticas. Sem mesmo reflectir sobre a sua atitude, o tio de Vicente e Nino comporta-se de modo egoísta em “O Sangue”. Rapta o seu sobrinho para preencher o vazio da sua existência. No entanto, os adultos opõem-se por vezes aos desejos das crianças para o bem destas. Por exemplo, no filme “O regresso às aulas”, a vizinha tenta reter René, que segundo ela vai por mau caminho. René desobedece no entanto ao seu apelo para que entre (figura 10). Não será que o rapaz pensava que os adultos não compreendem nada do mundo e das aventuras das crianças? Seja como for, as crianças têm muitas vezes dificuldades em desenrascar-se sem a ajuda dos adultos. O avô Susu faz os trabalhos de casa de René; quanto ao proprietário da “loja dos desejos” no filme “Aniki Bobó” (real. Manoel de oliveira, 1942), ele ajuda as crianças a descobrir a verdade e a aprender as lições da vida (figuras 11 e 12). Por vezes, acontece que a situação se inverte e os pequenos se tornam um apoio para os mais velhos. Quando o mundo dos adultos se ensombra nos segredos, nos silêncios e nos medos, Ana, oito anos, ousa visitar um soldado ferido, trazer-lhe comida e estabelecer uma amizade (“O espírito da colmeia”, real. *Victor Erice*, 1973). O entendimento entre as diferentes gerações faz andar a roda da vida, assegurando a continuidade dos valores humanos e das tradições. Os planos dos filmes “Os sonhos dos centenários” e “Viagem em terras brumosas”, onde coexistem rostos jovens e idosos, testemunham-no (figuras 13 e 14).



8



9



10



11



12

## FICÇÃO E NÃO-FICÇÃO

Tanto no cinema documentário como nos filmes de ficção, a realidade mistura-se muitas vezes com a ficção. Por vezes a realidade penetra nos filmes de ficção, mas nos filmes documentários ela torna-se por sua vez uma ficção ou uma ideia abstracta. Ao rodar o filme “Sozinha”, o realizador *Audrius Stonys* reconheceu que não tinha conseguido fazer falar a protagonista do filme: “A menina não falava de todo. Tentámos estabelecer diálogo, mas a menina entrincheirou-se por trás duma parede de vidro. (...) Durante toda a viagem, ela não pronunciou uma única palavra. (...) Compreendo que ela já sofreu terrivelmente para a sua idade...”<sup>16</sup>. Os sentimentos da protagonista ficaram portanto calados, suspensos entre o documentário e a ficção. Pelo contrário, o cineasta *Victor Erice* regozija-se pelo facto de durante a rotação de “O espírito da colmeia”, ter conseguido captar emoções verdadeiras, não fingidas. Eis o que ele diz sobre o plano do filme em que se vê o rosto de Ana enquanto vê Frankenstein: “É provavelmente o instante mais essencial, o mais importante, que captei enquanto realizador. Paradoxalmente, foi rodado com uma técnica completamente documental. É o único plano do filme rodado com a câmara à mão. (...) Penso que é a por onde o lado documentário do cinema faz irrupção na ficção, em todo o tipo de ficção. (...) Ainda hoje, é realmente o momento do filme que mais me emociona e creio sinceramente que é o que de melhor filmei na minha carreira”<sup>17</sup> (figuras 15 e 16). O reflexo da realidade encontra-se não só nos rostos dos intervenientes ou na sua linguagem corporal, mas muito frequentemente nas suas palavras, nos seus dialectos e nas suas dicções. Por exemplo, em “Os sonhos dos centenários” e em “O regresso às aulas”, uma realidade perdida no passado reaparece na linguagem das pessoas. A sua pronúncia e o sentido de certas palavras são hoje difíceis de compreender, mesmo para espectadores que dominem perfeitamente o lituano ou o francês. É talvez em razão do seu dialecto original que o monólogo do ferroviário *Povilas Grilauskas* em “Viagem em terras brumosas” é tão convincente. Não se trata em todo o caso dos seus próprios pensamentos, mas de um texto criado pelos cineastas e lido por um locutor; a ficção integra-se de modo engenhoso na realidade. No cinema, a realidade não se manifesta apenas através das personagens, mas também dos locais do filme, da maneira como as pessoas vivem e dos seus hábitos.



13



14

No seu filme “Viagem em terras brumosas”, *Henrikas Sablevicius* procurou imortalizar o mundo tradicional da aldeia lituana. Esta, tal como ele a recriou, e a sua atmosfera passaram aliás as fronteiras do cinema documentário e encontraram-se mais tarde em numerosos filmes de ficção lituanos. O cineasta considera a industrialização soviética, cujo símbolo se tornou, no filme, o caminho-de-ferro de bitola larga, como um perigo para o mundo arcaico.

O realizador de cinema italiano *Ermanno Olmi* tinha ainda antes invocado a influência da industrialização sobre a sociedade e sobre a visão do mundo pelo homem. Ao filmar *Il posto* (“O emprego”, 1961), ele documenta com efeito a construção da cidade de Milão, resultado da passagem de uma sociedade agrícola para uma sociedade industrial. No filme *Petite Lumière* (“Pequena luz” real. *Alain Gomis*, 2003), observam-se sinais de vida (pós)industrial no Senegal, como o frigorífico ou a lâmpada eléctrica, que se opõem a manifestações de vida tradicional, a maneira de cozinhar, de viajar, a música e as danças. Apesar de haver situações de ficção, os locais do filme testemunham a realidade do Senegal no século XXI, o seu contexto geográfico, cultural, social e económico.



15



16

<sup>16</sup> Zdanavičius, A., Kairys, N. Narius, Millan, L. em *Kinas mano mokykloje* [O cinema na minha escola]: <https://vimeo.com/25814827>

<sup>17</sup> *Victor Ericeno* documentário televisivo «Huellas de un espíritu» [Pegadas de um espírito] (Carlos Rodríguez, 2004) [ver: «Réflexions de Victor Erice. Le tournage de la séquence au cinéma» p. 14]

## LIGAÇÕES COM AS OUTRAS FORMAS ARTÍSTICAS: A POESIA NAS IMAGENS E NAS PALAVRAS

Ao cinema documentário lituano chama-se muitas vezes “documentário poético”. Nos filmes “Os sonhos dos centenários”, “Viagem em terras brumosas” e “Sozinha”, os estados de alma e os sentimentos humanos são criados e mostrados por imagens poéticas e sons, e continuam actuais, mesmo para o espectador contemporâneo. A linguagem poética e o mundo dos sentimentos têm a capacidade de cruzar as fronteiras dos diferentes países, as épocas e os meios de expressão. Para isso, o programa de filmes documentários lituanos convida ao diálogo com diferentes obras artísticas. Apresentamos em seguida exemplos de diálogo entre imagens poéticas e textos.

A solidão da protagonista *Sigita*, no filme “Sozinha”, faz eco ao poema do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935) “Ah, só eu sei” (1932). O sentimento absoluto de solidão exprimido por um sujeito lírico bem mais velho do que *Sigita*; mas será que a intensidade da solidão depende da idade?

### Ah, só eu sei

Ah, só eu sei  
Quanto dói meu coração  
Sem fé nem lei,  
Sem melodia nem razão.

Só eu, só eu,  
E não o posso dizer  
Porque sentir é como o céu,  
Vê-se mas não há nele que ver.

“Eis o Verão acabado”: os versos do poeta russo Arsène Tarkovski (1907-1989), pai do realizador *Andrei Tarkovski*, escritos em 1967, cruzaram as fronteiras nacionais. Estes versos, que traduzem o escoar do tempo e a fragilidade do ser humano, ressoam como as rugas dos anciãos em “Os sonhos dos centenários”.

### Eis o Verão acabado

Eis o Verão acabado  
Como se estivera ausente.  
O sol está descorado.  
Mas não é suficiente.<sup>18</sup>  
Tudo o que se complementa  
Como uma folha cadente,  
Sobre minhas mãos assenta.  
Mas não é suficiente.  
Nem o mal nem a bondade  
Se esvaecem vãmente.  
Tudo luz e claridade.  
Mas não é suficiente.  
Tomou, protegeu, salvou  
A vida no seu ambiente.  
A sorte me bafejou.  
Mas não é suficiente.  
As folhas inda estão verdes,  
A ramagem florescente...  
No dia surgem centelhas.  
Mas não é suficiente.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Tradução adaptada, a partir do francês (N. T.)

A nostalgia do passado em “Viagem em terras brumosas” encontra um eco na obra do cineasta, escritor e crítico *Jonas Mekas* (1922-2019). O velho mundo da aldeia lituana revela-se na sua recolha de versos *Semeniškių idilės* (“Os idílios de Semeniskės”, 1948). Não será que a câmara de *Mekas* capta traços deste mundo tanto em *Semeniskės* como em *Central Park*?

Primeiro idílio  
Velho é o escorrer da chuva

Velho é o escorrer da chuva sobre os ramos dos arbustos,  
o cacarejar dos tetrazes no avermelhar da aurora estival,  
velha é esta nossa conversa:

sobre o loiro dos campos de aveia e de cevada,  
os pastores acendendo um fogo na solidão húmida e ventosa do Outono,  
a colheita de batatas,  
e sobre os calores sufocantes do Verão,  
o resplandecer branco do Inverno, o carrilhão dos trenós sobre caminhos intermináveis.

E sobre as esmagadoras carroças de troncos, as pedras dos pousios,  
sobre os fogões de tijolos vermelhos e os campos calcários;  
e, durante os longos serões ao luar dos candeeiros, os campos acinzentados no Outono,  
sobre os trajectos de ontem no mercado,  
sobre os caminhos inundados e esburacados de Outubro,  
as colheitas de batatas sob a chuvada.

Velha é a nossa vida ali – longas gerações  
calcaram os campos e marcaram a terra,  
cada jeira de terra possui ainda a voz e o sopro dos ancestrais.  
Nesses mesmos poços de pedra refrescantes  
eles davam de beber aos seus grandes rebanhos ao regressar,  
e quando o solo das suas lareiras se afundava,  
e as paredes dos seus casebres se punham lentamente a esboroar,  
desses mesmos buracos eles cavavam a argila amarela,  
areia dourada desses mesmos campos.

E quando partirmos,  
outros se sentarão sobre as pedras azuis dos campos,

ceifarão os prados loucos e laborarão as vertentes;  
e quando, de volta do labor, se sentarem à mesa,  
cada mesa falará, cada cântaro de barro,  
cada toro da parede;  
se lembrarão dos grandes bancos de areia amarela  
e os campos de centeio ondulando ao vento,  
as queixas das nossas mulheres na orla dos campos de linho,  
e esse odor da primeira vez numa nova quinta!  
o perfume da espuma fresca.

Oh, velho é o trevo em flor,  
O relincho dos cabelos nas noites de Verão,  
E o ronronar dos rolos, das grades e das charruas,  
O pesado rumor das mós de pedra dos moinhos,  
A cintilação branca dos lenços das mulheres mondando a horta,

Velho é o escorrer da chuva sobre os ramos dos arbustos,  
o cacarejar dos tetrazes no avermelhar da aurora estival,  
velha é esta nossa conversa.<sup>19</sup>

## DOIS OLHARES SOBRE O DOCUMENTÁRIO LITUANO

### OLHAR EXTERIOR

#### O cinema deve falar a sua língua natal

##### Hans-Joachim Schlegel

Evidentemente, não estaria em condições de evocar o conjunto da produção cinematográfica lituana. Não posso falar senão do que vi e que me atrai. (...) Filmes silenciosos evocando a aldeia e as pessoas idosas foram projectados em *Oberhausen* (no festival de curtas-metragens de *Oberhausen*). Alguns foram considerados como exóticos. É muito estranho, mas muitas pessoas ficaram irritadas por os terem injustamente posto em paralelo com a tendência ideológica nacionalista alemã “da terra e do sangue”. A minha própria biografia situa-se “à esquerda”, mas compreendi que o olhar dos nossos intelectuais é limitado isto é tendencioso – eles não estão pura e simplesmente preparados para olhar tais filmes e aceitar as suas regras. Os intelectuais ignoraram a originalidade desses filmes porque não possuem as chaves para compreender as especificidades da cultura, da história e da vida lituanas. A maioria não estava simplesmente preparada para ver um tal cinema.

(...)

Apesar de tudo, o conjunto desses filmes sobre as pessoas idosas e a aldeia transmite para mim o que compreendo serem os traços do carácter lituano. Não são só as imagens que são diferentes mas também a atmosfera, a cadência lenta da narrativa (os ocidentais estão habituados a um ritmo mais rápido). Foi para mim algo inesperado e, direi mesmo, alternativo.

Não compreendi isto realmente senão posteriormente, ao ver a projecção dos filmes dos cineastas da jovem geração, em particular os de *Audrius Stonys* ou “O corredor”, de *Šarūnas Bartas*, sendo este totalmente diferente.

(...)

No cinema lituano que me é próximo, detecto uma alternativa. Respeito-a e, embora seja contra todo o tipo de nacionalismo, penso que uma atmosfera, uma especificidade nacional deve sempre estar presente nos filmes. A individualidade não fingida, penso, apenas pode aparecer quando reivindica uma origem.

(...)

Na minha opinião, é bom que exista na Lituânia uma tradição tão rica do documentário que se apoia no folclore. Desejaria que as premissas do documentário servissem também para fazer emergir os filmes de ficção lituanos. Na história do cinema, os exemplos de filmes documentários que trouxeram uma renovação da ficção cinematográfica são numerosos.

(...)

Não temo apenas a mundialização das sociedades ou da política, mas também a da cultura. Receio que a nova época se torne a da morte de todo o espectro do arco-íris. Os realizadores que ousam falar a sua língua materna, contribuem muito, não somente para o espectro lituano mas também para o conjunto do espectro cinematográfico europeu.

*Hans-Joachim Schlegel (1942-2016) — crítico de cinema, antigo membro do comité organizador do festival internacional de cinema de Berlim.*

*A sua opinião foi publicada na revista lituana Kinas n.º 3 (274), p. 5-7, em 1999.*

<sup>19</sup> Traduzido da versão francesa (N.T.).

## OLHAR INTERIOR

**A busca da memória perdida, sentimentos escondidos e desejos: os documentários-inquéritos de Audrius Stonys.**

Renata Šukaitytė

Antes de começar a análise dos filmes de *Audrius Stonys*, vou rapidamente evocar o fenómeno do cinema documentário lituano, frequentemente qualificado pela expressão genérica “documentário poético”, para indicar a influência de factores sociopolíticos sobre o desenvolvimento do documentário na Lituânia. Aqui, vou fazer apelo à ideia de Renov segundo a qual “as correntes filmicas que funcionaram tão frequentemente como motor do desenvolvimento do documentário foram em todos os casos fortemente politizadas.”<sup>20</sup> Ou ideologizadas, o que é o caso do documentário poético lituano. O título o artigo faz referência à tradição nacional do documentário dos anos 1960, que representava uma alternativa ao discurso do documentário desenvolvido pelos documentários oficiais (ou preferidos dos) soviéticos. O documentário poético lituano é caracterizado por uma estetização da vida quotidiana dos anti-heróis (pessoas comuns, muitas vezes idosas ou excêntricas de província), e pela ignorância de questões-chave para o poder soviético. O “paradigma do etnógrafo” cultivado pelos cineastas documentários na oposição, principalmente *Robertas Verba*, *Henrikas Sablevicius* e *Edmundas Zubavicius*, vinha muito a propósito, porque, para parafrasear *Hal Foster*, o paradigma do etnógrafo desloca a problemática de classe e a exploração capitalista para a opressão colonialista, o social para o cultural ou o etnográfico<sup>21</sup>.

Uma outra estratégia que merece ser indicada e desenvolvida pelos cineastas citados é a da posição de esteta, pois este pode ser considerado como representando uma espécie de poder subversivo, se considerarmos a polarização da verdade e da beleza e o seu conflito hipotético no contexto da estética ocidental.

Na tradição documental lituana, (anti-soviética), a representação artística do mundo não era considerada como infiel, assim como a presença paralela da beleza e da objectividade não eram as duas faces de uma moeda (como é o caso na ciência). Conservando na mente os jogos estratégicos mencionados acima, os filmes (nessa época) eram apenas projectados na Lituânia e não atingiam os grandes ecrãs da União Soviética (sem mencionar as salas internacionais) em virtude da ausência de confluência política e ideológica com a realidade soviética.

Ao examinar o mundo do documentário lituano dos anos 1990-2000, em particular os cineastas que debutaram no início dos anos 1990 (*Audrius Stonys*, *Arūnas Matelis*, *Valdas Navasaitis*, *Šarūnas Bartas*), várias características se desenham: para começar, o seu entusiasmo em empregar um filtro estético para contar histórias da vida real, depois a sua vontade de ser fiel e objectivo, sem nenhuma outra ambição que não seja contar ao espectador a verdade, inclusive de maneira explícita, porque a realidade para eles é simbólica e não pode ser nem verdadeira nem falsa.

*A mestre de conferências e doutorada Renata Šukaitytė consagra as suas pesquisas ao cinema lituano e aos média. Ensina na faculdade de comunicação da universidade de Vilnius e na academia lituana de música, teatro e cinema.*

*O artigo de Renata Šukaitytė «A procura da memória perdida, sentimentos escondidos e desejos: os documentários-inquéritos de Audrius Stonys» foi publicado na revista Baltijos šalių kinas po 90-ųjų: kintančios istorijos ir tapatumai [O cinema dos países bálticos depois de 1990: histórias mutantes e identidades], (dirigida por Renata Šukaitytė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 19-31).*

<sup>20</sup> Michael Renov, «Towards a Poetics of Documentary», in: *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.), Nova Iorque e Londres: Routledge, 1993, p. 19.

<sup>21</sup> Hal Foster, «The Artist as Ethnographer», in: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Boston: Mit Press, 1996, p. 174.

Ao prestar-se para discutir filmes com os alunos e a desenvolver actividades pedagógicas, lembrar-lhes que, quando se analisa um filme, não se deve ter medo de se enganar ou de ouvir dizer «não é assim». É preciso explicar-lhes que não se espera uma resposta única e certa, mas que se trata sobretudo de valorizar as experiências, os sentimentos, as intuições e os pensamentos de todos no final da projecção. É aceitável que certas opiniões sobre os filmes sejam mais elaboradas do que outras. Estamos abertos e sensíveis às nossas percepções e ao ambiente em que nos situamos.

## ANTES DA PROJECCÃO

Antes da projecção do filme, perguntar aos alunos o que é um filme documentário. Não se esforçar por obter uma resposta certa. Trata-se de estar aberto às diferentes opiniões e de as examinar em conjunto: Que filmes documentários tiveram os alunos ocasião de ver; o que é que os interessou, ou mesmo espantou? Perguntar-lhes se tiveram ocasião de ouvir falar de “documentário de criação”. O que pode isso significar na opinião deles?

Propor aos alunos que observem alguns fotogramas dos filmes “Viagem em terras brumosas”, “Os sonhos dos centenários” e “Sozinha”, apresentados na parte “Capítulos” ou no espaço “Jovem Espectador”. Recomenda-se a análise dos fotogramas do filme “Os sonhos dos centenários” e dos fotogramas do filme “Sozinha”. Perguntar aos alunos qual poderá ser o assunto desses filmes. Porque estão eles inseridos num mesmo programa? Qual é a ligação entre eles? O objectivo desta pergunta não é fazer-lhes adivinhar o assunto do filme, mas convocar a intuição dos alunos, despertar a sua atenção para as imagens e atizar a sua curiosidade pela projecção seguinte.

Depois de ter discutido a noção de cinema documentário e examinado os diferentes fotogramas, pode atentar-se no programa dos filmes sem dar mais explicações ou, pelo contrário, explicar sucintamente o contexto da sua criação. Perguntar por exemplo aos alunos se conhecem os acontecimentos que se desenrolaram no seu próprio país nos anos 1960-1970, e em 2001. Talvez eles saibam o que se passou na Lituânia, o país báltico em questão, nessas épocas. Apresentar essa situação em poucas palavras. (Podem usar-se os subcapítulos «Introdução» p. XXX, ou «Exemplos de censura cinematográfica», p. XXX.)

## DEPOIS DA PROJECCÃO

### 1. IMAGENS E SENTIMENTOS

Propomos lançar a discussão com as perguntas mais urgentes dos alunos, e o que eles sentem (consideramos urgentes as interrogações que agitam os alunos e impedem o prosseguimento da discussão). Perguntar-lhes também se faltou clareza a certas passagens do filme ou a certas expressões.

Em seguida, trata-se de embarcar os alunos para uma viagem ao mundo das percepções. Perguntar-lhes o que sentiram durante a projecção, inscrevendo então no quadro os diferentes sentimentos experimentados. Pedir depois aos alunos para associarem a cada um de entre eles uma imagem precisa.

Se essa questão ainda não tiver sido abordada, perguntar aos alunos o que é a melancolia. Em que ocasiões o homem a sente? E eles, já a sentiram? A escritora, filósofa e activista *Susan Sontag* consagrou numerosas pesquisas à noção de estética da melancolia<sup>22</sup>. Será que, segundo os alunos, a melancolia é uma das características destes filmes? Porque podem eles afirmar isso? Talvez eles se recordem de outros filmes (escolhidos, por exemplo, da colecção CinEd), nos quais reina uma atmosfera melancólica. Por que meios cinematográficos é esta criada? Na opinião dos alunos, porque exprimem os artistas tão frequentemente este sentimento nas suas obras?

### 2. DIÁLOGO ENTRE AS IMAGENS.

O círculo de pessoas, ou muito simplesmente a realidade de uma pessoa é geralmente considerada como o seu espaço exterior, o seu espaço interior e o seu mundo subjectivo: a sua psique, as suas memórias e os seus sentimentos. Numa obra de arte, e sobretudo no cinema, a distinção franca entre o mundo interior e o exterior não existe. Muito frequentemente, o espaço exterior é o reflexo da paisagem interior da personagem.

<sup>22</sup> Sontag, Susan (1977), *On Photography*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

Pedir aos alunos para se repartirem em grupos e analisarem fotogramas apresentados na secção “Divisão em capítulos” ou no espaço “Jovem Espectador”. Que fotogramas são reveladores do mundo interior das personagens, mesmo que estas não estejam presentes no ecrã ou então num plano geral? Como está representado nesses fotogramas o círculo de pessoas ligado aos sentimentos das personagens?

O cinema permite criar um espaço que não existe na realidade, do mesmo modo que é possível imortalizar uma atmosfera que vai desaparecer muito rapidamente. Pedir aos alunos para permanecerem em grupos e para escolherem os fotogramas que, segundo a sua opinião, representam o espaço do velho mundo em desaparecimento, ou arquetípico, e os fotogramas característicos das mudanças e do desenvolvimento da sociedade moderna. Que fotogramas dão testemunho também, e talvez, da passagem do velho ao novo mundo? Pode igualmente rever-se a cena XXX de Viagem em terras brumosas (de XXX min a XXX min, no subcapítulo «Análise de um enquadramento, de um plano, da sequência», p. XXX) e discutir sobre os meios cinematográficos empregados para criar a impressão de colisão e de perigo (chamar a atenção para a escala de planos, a montagem, a banda sonora e os movimentos da câmara, etc.).

### 3. O MUNDO SONORO

Escute-se o extracto da banda sonora do filme *Viagem em terras brumosas* de XXX min a XXX min. Perguntar aos alunos de que grito se trata. Que atmosfera cria ele? O que mudaria na nossa percepção da imagem se não o ouvíssemos? Serão estes gritos familiares aos alunos na sua região / país? Os gritos dos grous são típicos do cinema lituano do século XX. Naquela época, eram indissociáveis da paisagem sonora do mundo rural. Ainda hoje é possível ver e ouvir grous na Lituânia. Quais são os sons que aparecem com frequência no cinema dos séculos XIX e XX, no país (região) dos alunos? Que informações trazem eles ao tema do espaço e da narrativa do filme?

O motivo principal da banda sonora do filme *Sozinha* é a ária “O Solitude, my sweetest choice” (composição de Henry Purcell). Na opinião dos alunos, porque é que o realizador decidiu usar uma canção no seu filme? O que mudaria no filme a utilização de sons diegéticos? Qual é a relação entre a canção escolhida e a imagem? Perguntar aos alunos que banda sonora escolheriam eles para ilustrar a viagem da menina.

Se o filme fosse filmado no local onde cada aluno habita, que som seria dominante? Pedir aos alunos para formarem grupos e para estudarem os sons à sua volta. Podem escolher diferentes lugares exteriores ou espaços da escola. Em cada local, os alunos deverão ouvir os sons durante cerca de dez minutos e reparar, se os sons mudarem, quais se repetem, quais são mais fortes mais fracos, etc. Pedir-lhes para desenharem um mapa sonoro. Neste devem figurar os objectos emissores, a intensidade do som, o ritmo, o tempo de escuta e o lugar. Se existir essa possibilidade, os alunos podem registar os sons com a ajuda de um aparelho e repetir esse exercício em momentos diferentes do dia. Ao estudar a experiência dos alunos na aula, não esquecer

a consagração de algum tempo para o estudo da relação entre o som e o lugar, tanto na realidade como no cinema.

### 4. OS PROTAGONISTAS DOS FILMES

A protagonista do filme “*Sozinha*” é a menina *Sigita*, mas vêem-se também planos em que aparece a equipa de rodagem. É particularmente evidente na cena da prisão (de XXX min a XXX min, no subcapítulo “Análise da sequência”, p. XXX). Porque é que a menina se encontra em segundo plano e a equipa de rodagem em primeiro? Porque nos apercebemos nos planos do material de rodagem e de registo de som? Em que é que essa cena é importante no filme? Como mudaria o filme se só se visse a menina no ecrã e o homem de cabelos grisalhos (*Česlovas Stonys*, o pai do realizador *Audrius Stonys*), que a leva a ver a mãe na prisão?

No filme “Os sonhos dos centenários”, Robertas Verba faz o retrato de centenários, mas vemos também numerosos planos com rostos de jovens. Na opinião dos alunos, eles são importantes no filme? Se sim, como o enriquecem eles? Analise-se ao pormenor o penúltimo plano do filme (de XXX min a XXX min, no subcapítulo “Análise de um plano”, p. XXX).

Quem são os protagonistas do filme “Viagem em terras brumosas”? Podem considerar-se o comboio que circula sobre bitola estreita e o de bitola larga como personagens? Estão eles personificados no filme? As opiniões deverão ser escoradas. Analise-se o fotograma do filme em que se vê o comboio de bitola estreita e as crianças a correrem ao seu lado (de XXX min a XXX min, no subcapítulo «Análise do fotograma», p. XXX). Na opinião dos alunos, porque é que o realizador escolheu uma tal composição do plano?

Os alunos devem criar o retrato de um protagonista entre o seu círculo pessoal. Pode ser uma pessoa que lhe seja próxima, um dos seus amigos, um vizinho, uma personagem de idade da sua região, etc. Reflecta-se sobre se a pessoa será representada no seu ambiente natural ou de preferência num quadro inabitual, se o retrato reflecte a sua personalidade ou o mostra sob um novo aspecto.

### 5. REALIDADE E FICÇÃO

Tanto nos filmes de ficção como nos documentários, a realidade mistura-se muitas vezes com a ficção. Por vezes a realidade aflora nas longas-metragens, mas transforma-se em ficção ou em ideia abstracta nos filmes documentários. Observem-se os dois fotogramas (p. XXX): o rosto de *Sigita* no filme *Sozinha* e o de Ana a ver *Frankenstein* no filme *O espírito da colmeia* (real. *Victor Erice*, 1973). Na opinião dos alunos, o que sentem *Sigita* e Ana? Será que as emoções das duas meninas são representadas, ou verdadeiramente sentidas? Dizer aos alunos para tentarem de perceber qual é a relação das duas meninas com a equipa de rodagem. Recomenda-se que se sirvam de la sous-partie Réalité et fiction, p. XXX.

## 6. CENSURA

Durante a época soviética, as obras de arte e o seu processo de criação eram submetidos a uma censura severa. Os censores procuravam assegurar-se de que correspondiam à ideologia soviética e não a contradiziam. Depois da projecção de “Os sonhos dos centenários”, os representantes do poder soviético proibiram a distribuição do filme. Porquê, na opinião dos alunos? Saberão eles qual era a imagem do homem ideal na sociedade soviética? Quais as pessoas que a ideologia soviética bania e procurava eliminar? O filme *Viagem em terras brumosas* foi também alvo de objecções dos censores. Quais foram essas objecções? Para abordar estas questões recomenda-se a utilização do subcapítulo “Exemplos de censura cinematográfica”, p XXX.

## 7. METÁFORAS VISUAIS E SÍMBOLOS

O cinema lituano, tanto nos filmes de ficção como nos documentários, utiliza muitas vezes as metáforas visuais e os símbolos. A censura soviética nem sempre conseguia discernir o seu sentido, e por isso os artistas apreciavam usá-los nessa época. Examinar com os alunos se os símbolos visuais, as metáforas ou as alegorias são também uma característica dos filmes do país deles. Se sim, pedir-lhes para citarem exemplos. Analisar os fotogramas apresentados no subcapítulo “Divisão em cenas” (p. XXX) ou no espaço dedicado aos jovens espectadores, e pedir aos alunos para escolherem alguns que, na opinião deles, podem ser interpretados tanto no sentido próprio como no figurado.

Encorajar os alunos a procurarem imagens no seu círculo pessoal que poderiam simbolizar o escoamento do tempo, a mudança do mundo. Discutir na aula as fotos ou filmes por eles evocados.

## 8. POESIA NOS TEXTOS E NAS IMAGENS

Escolher e ler na aula um ou todos os poemas apresentados no subcapítulo “Ligações com as outras formas artísticas”. Discutir sobre o ambiente, o espaço, o tempo, o eu poético e as suas experiências. De que modo o(s) poemas estão ligados aos filmes documentários lituanos? Por que meios são exprimidos os sentimentos no poema e no filme? Cada aluno pode escolher um ou dois fotogramas dos filmes documentários lituanos que, segundo ele, podem reflectir o ambiente ou os sentimentos exprimidos no poema.

Pedir aos alunos para partilharem as suas reflexões sobre se, segundo eles, as diferentes gerações sentem e compreendem diferentemente o(s) poemas, o(s) filmes, que foram examinados. A velhice, as forças declinantes e a nostalgia não correspondiam aos padrões soviéticos.

## CRÉDITOS DAS FOTOS

Capturas de ecrã extraídas do filme *Os sonhos dos centenários* (1969), p. XXX  
 Capturas de ecrã extraídas do filme *Viagem em terras brumosas* (1973), p. XXX  
 Capturas de ecrã extraídas do filme *Sozinha* (2001), p. XXX  
 Capturas de ecrã extraídas dos filmes Aniki Bóbó (1942), *O ladrão de bicicletas* (1948), *O espírito da colmeia* (1973), *Retorno às aulas* (1956), *Hugo e Josefina* (1967), *O homem sem passado* (2002)

Imagens adicionais utilizadas:

*A catedral*, Auguste Rodin (1908)

<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/cathedral>

*Mãos de um simples operário*, August Sander (vers 1930)

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

<https://otherideas.typepad.com/.a/6a00d8341c828153ef0120a60fe2b9970b-pi>

*Mãos de um homem e de uma menina*, August Sander (1935–1946)

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – VG-Bild-Kunst, Bonn

[http://www.artnet.com/artists/august-sander/m%C3%A4dchen-und-m%C3%A4nnerhand-hand-of-a-girl-and-a-man-nyw6eddc4ZuqThmAIO\\_wNw2](http://www.artnet.com/artists/august-sander/m%C3%A4dchen-und-m%C3%A4nnerhand-hand-of-a-girl-and-a-man-nyw6eddc4ZuqThmAIO_wNw2)

Mão da mãe, Antanas Sutkus (1966)

© MO Muziejus

[http://www.mmcentras.lt/kuriniai/motinos-ranka-vilnius/5370#!as\\_5370](http://www.mmcentras.lt/kuriniai/motinos-ranka-vilnius/5370#!as_5370)

*Mãos*, Antanas Sutkus (1997)

© Antano Sutkaus fotografija

<https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/fotomenininkas-a-sutkus-kokia-lietuva-butu-siandien-jei-jie-nebutu-nuzudyti.d?id=72225214>



## CINED.EU: PLATAFORMA NUMÉRICA DEDICADA À EDUCAÇÃO PELO CINEMA EUROPEU

### Cined Propõe:

- Uma plataforma multilingue e gratuitamente acessível em 45 países da Europa, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Une colecção de filmes europeus destinados aos jovens de 6 a 19 anos
- Ferramentas pedagógicas para preparar e acompanhar as sessões de projecção: caderno sobre o filme, pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeos pedagógicos para a análise comparada de extractos de filme

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação pelo cinema europeu. CinEd é co-financiado por Europe Créative / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT  
FRANÇAIS

Co-funded by the  
European Union



os filhos de  
LUMIÈRE

