



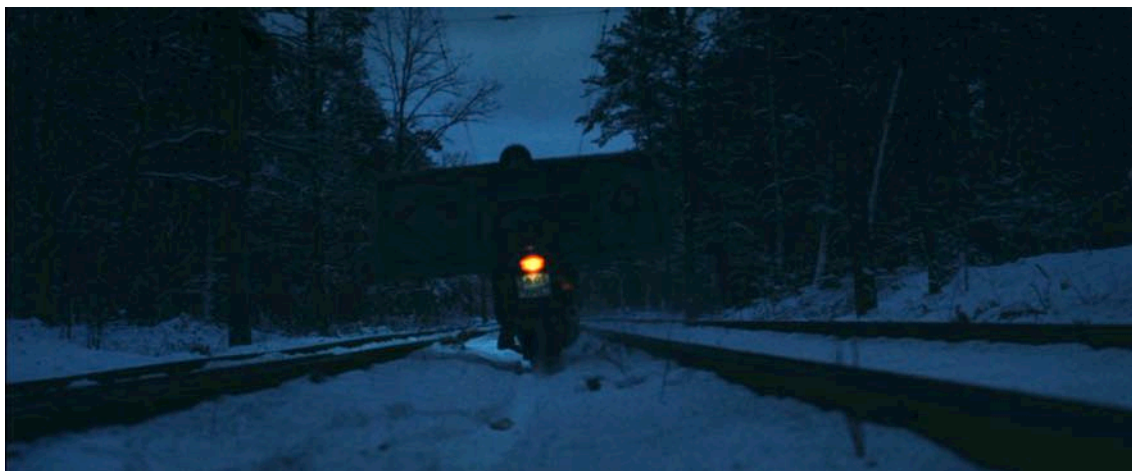
**A PORTA**  
**THE DOOR**  
de  
Juanita Wilson

caderno redigido  
por  
José Bertolo

SINOPSE e ficha técnica .....	01
CONTEXTOS .....	02
QUESTÕES DE CINEMA .....	03-11
ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA .....	12-14
ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA .....	15-18
DIÁLOGO COM OUTROS FILMES .....	19-20
DIÁLOGOS COM OUTRAS FORMAS ARTÍSTICAS .....	21-22
QUESTÕES PEDAGÓGICAS .....	23-25

# *The Door / A Porta*

## Realização: Juanita Wilson



### SINOPSE

Pela noite, um homem atravessa uma vedação e entra em território proibido, uma cidade fantasma, outrora populada e entretanto evacuada, que está agora inacessível e permanentemente vigiada por guardas que perseguem todos os que transpuserem o perímetro da cidade. Depois de roubar a porta de entrada de uma casa abandonada, o homem reflecte sobre as circunstâncias que o levaram a cometer este acto.

### Ficha técnica

**Nacionalidade:** Irlanda

**Duração:** 17 minutos

**Formato:** cor / 2.35 : 1

**Estreia:** 12 de Julho de 2008 (Irlanda)

**Realização:** Juanita Wilson

**Fotografia:** Tim Fleming

**Montagem:** Nathan Nugent

**Produção:** Louise Curran e James Flynn

**Produtora:** ESSE Production House; Octagon Films; Screen Ireland

**Elenco:** Igor Sigov (Nikolai), Dzhuleta Gering (Anyá), Liliyn Grechk (Lena), Vahtang Techhaitze (médico), Viktor Shur (guarda) e Leonid Mykytenko (padre).

**Prémios:** Nomeação para o Oscar de melhor curta-metragem de ficção; melhor curta-metragem no Bilbao International Festival of Documentary and Short Films.

### Filmografia

2008 *The Door*

2010 *As If I Am Not There*

2017 *Tomato Red*

## CONTEXTOS

Juanita Wilson é uma cineasta irlandesa, que estudou artes, design e jornalismo no National College of Art and Design e no Institute of Technology, em Dublin.

Realizado em 2008, *A Porta* é o seu primeiro filme. A cineasta tomou conhecimento da obra *Vozes de Chernobil: História de um Desastre Nuclear*, de Svetlana Alexievich [cf. **Diálogos com outras formas artísticas**], nas páginas do jornal britânico *The Guardian*, em 2005, onde eram reproduzidos breves excertos da obra

[online: <https://www.theguardian.com/environment/2005/apr/25/energy.ukraine>].

Entre estes excertos, encontrava-se o relato de um homem sobrevivente ao acidente de Chernobil, Nikolai Fomich Kalugin, cuja narrativa pessoal viria a estar na origem de *A Porta*.

Sentindo-se inspirada pelo testemunho de Nikolai e por uma imagem de Pripjat que encontrou na internet, na qual se via um parque infantil abandonado com uma roda gigante (e que viria a surgir na cena de abertura do filme), Wilson decidiu rodar *A Porta* localmente, em Kiev e em Pripjat. Esta última cidade foi um dos lugares mais afectados pela explosão e, conseqüentemente, tornou-se um dos espaços na superfície terrestre com um grau mais acentuado de radioactividade, o que esteve na origem de uma rodagem singular, uma vez que a pequena equipa de filmagens foi obrigada a cumprir um conjunto de regras restritas de segurança.

*A Porta* conta com a presença de actores nascidos na antiga União Soviética, e é falado em russo. A ligação com a União Soviética é assinalada tanto pelo tema, como pelo material literário de base, como pelos lugares filmados; mas ela manifesta-se também na direcção de fotografia e no ritmo lento do filme, remissivos do cinema de Andrei Tarkovski, um cineasta que Juanita Wilson identificou como uma das influências mais determinantes na sua cinefilia e na sua prática cinematográfica

[fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=K7SRHIW4N9A>].

[outra fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jAW4NKxR6YQ>]

## QUESTÕES DE CINEMA

### 1 — Os lugares de *A Porta*

#### As cidades

*A Porta* inicia com a entrada furtiva de um homem numa cidade. No decorrer do filme, esta cidade, que nunca se nomeia, é mostrada em dois momentos temporais distintos: antes e depois da evacuação que sucede a um acidente. A cidade que nos é dada a ver em cada uma destas temporalidades é, também, marcadamente distinta: numa, ela está ainda populada; na outra, está desprovida de habitantes. Esta questão tem efeitos na representação do espaço: nas cenas que precedem e acompanham a evacuação, há figuras humanas em campo, a ambiência é diurna, a cidade ainda transparece alguma vida; nas cenas que têm lugar após a evacuação, filmadas à noite, a cidade está vazia e possui uma qualidade fantasmagórica que a transforma num lugar de aparência quase sobrenatural.



Após a evacuação, a família é realojada numa outra cidade. Depois da chegada dos três indivíduos pela noite, vemo-los numa rua, debaixo de um arco, perdidos e apreensivos, numa imobilidade que contrasta com o aparente à-vontade dos transeuntes locais que passam por eles. Ao contrário destes transeuntes, a família sente-se perdida e desconfortável nesta cidade estranha que não reconhece como sua.



## As casas

No decorrer de *A Porta*, a família habita duas casas. A primeira é o seu próprio apartamento, o qual — tal como a cidade em que se insere — é apresentado de formas diferentes em momentos distintos do filme. Antes da evacuação, a casa está habitada, decorada, e é atravessada pela luz do dia: trata-se de um verdadeiro lar. Mais tarde, no regresso do pai, a mesma casa é vista de noite e, como consequência, torna-se escura, um lugar inóspito, já não populado por pessoas mas sim por sombras. Deste modo, ao representar a casa de maneiras muito divergentes entre si em dois momentos distintos da narrativa, a cineasta Juanita Wilson faz com que a mesma casa pareça duas casas diferentes, mesmo que a disposição dos objectos no interior da habitação se mantenha inalterada. Esta diferença é simbolizada pelas plantas, que num momento estão vivas e saudáveis, à janela da cozinha, e após a evacuação estão ainda no mesmo lugar, porém agora abandonadas e secas.



A outra casa que se vê no filme é aquela onde a família se instala após a evacuação. Se antes estas personagens dispunham de uma casa inteira só para si, agora são obrigadas a partilhar o espaço num apartamento comunal. O filme sinaliza, assim, uma alteração significativa no modo de vida destas pessoas, que perdem a sua privacidade. Quando, a certa altura, a filha pergunta ao pai: “Quando vamos voltar para casa?”, ela está a reportar-se ao apartamento em que viviam sozinhos e, inadvertidamente, a negar à nova casa o estatuto de lar. Por seu turno, o pai responde: “Agora, esta é a nossa casa”, pois ele sabe que a antiga casa, o verdadeiro lar da família, está perdida e é irrecuperável. Significativamente, o primeiro plano do interior da segunda casa dá-nos a ver as personagens através de uma janela com uma cruz de madeira e quatro vidros, que oferece ao novo alojamento uma aparência de prisão.

## O hospital



Contrastando com as casas, que são lugares que servem o propósito da habitação, o hospital é um espaço impessoal e de passagem. O hospital de *A Porta* é, assim, um lugar por onde as personagens *passam* (a cena dura menos de 2 minutos) para lhes ser transmitida a notícia que perturba definitivamente as suas vidas pessoais, e dá um rumo ao filme, antecipando o seu desfecho trágico: a notícia de que a filha está doente. Do hospital, vemos dois espaços distintos: um corredor sombrio que as três personagens percorrem, de mãos dadas, em contraluz, e também o consultório médico em que a criança é examinada, e que está banhado de uma luz branca. Porém, esta luz quase ofuscante não sugere as mesmas associações positivas que pudéramos associar a luz moderada que antes iluminara o apartamento da família. Aqui, a luminosidade sublinha o carácter asséptico, desprovido de vida, deste lugar. A grande janela na parede do consultório do médico dá acesso a um exterior desolado, coberto de neve, que pode ser entendido como se se tratasse de um prolongamento simbólico do interior do hospital





## 2 — Narrativa: a estrutura temporal e o conhecimento da história

### O espectador faz perguntas

A *Porta* começa *in medias res*, sem oferecer ao espectador os dados — a especificação das categorias de espaço, tempo, personagens e acção — que lhe permitam compreender perfeitamente a história a cujo desenrolar está a assistir. No desenvolvimento do filme, vamos sendo brindados com pequenos acréscimos de informação que nos permitem ir construindo progressivamente o sentido da narrativa. Assim, quando assistimos à sequência inicial, numa cidade nocturna e abandonada, não possuímos uma contextualização prévia que nos permita perceber a acção que está a ter lugar. Ao ver um homem, à noite, a forçar a entrada numa casa abandonada, fugindo de um guarda, somos levados a considerar que este poderá tratar-se de um ladrão. De igual modo, quando este mesmo homem retira a porta da entrada da casa, não sabemos porque o faz. O filme abre, então, sob o signo do *suspense*, e solicita ao espectador que formule uma série de questões: quem é este homem? Que casa é esta? Por que razão leva ele a porta consigo? À semelhança do que sucede num filme policial, aqui é o desejo de responder a tais perguntas que alimenta a vontade do espectador de continuar a ver o filme.

### Regressar ao passado

Apresentando uma personagem presumivelmente transgressora, um mundo nocturno, pleno de sombras ameaçadoras, e um jogo de perseguição entre uma figura da autoridade e um fugitivo, toda a sequência inicial é remanescente de um género cinematográfico popular nas décadas de 1940 e 1950: o *film noir*



Um dos elementos característicos desse género é, ainda, o início da narrativa *in medias res*, e um posterior regresso ao passado, geralmente dado através de um *flashback*, que nos esclarece acerca das diversas implicações dos acontecimentos que têm lugar no presente.



Esta é, também, a estrutura narrativa de *A Porta*. No fim da sequência inicial, vemos o protagonista a afastar-se da cidade, conduzindo uma mota na qual transporta a porta.



Ouvimos a sua voz, em *over*, reportando-se a um determinado dia do seu passado, e o *flashback* começa. A voz é, deste modo, o elemento que liga os dois momentos temporais. O *flashback* passa a transportar-nos para o passado, permitindo-nos por fim começar a responder a algumas das questões que havíamos começado a formular: por exemplo, ficamos a saber que a casa em que o protagonista entra no início é a sua própria casa, a qual ele foi obrigado a abandonar no passado, no seguimento de um acidente.

A estrutura em *flashback*, ou seja, o regresso ao passado, é, então, o que permite ao espectador melhor compreender os eventos que têm lugar no presente.

### 3 — O que se vê e o que se oculta

O cinema é, por definição, uma arte do visível, dado que a câmara de filmar gera — tal como uma fotografia — uma imagem do mundo à semelhança do que podemos ver com os nossos próprios olhos. Contudo, desde as primeiras adaptações de *O Homem Invisível*, o romance de ficção científica de H.G. Wells, a arte cinematográfica procura também, insistentemente, ultrapassar essa limitação, procurando lidar, de diversos modos, com o domínio do invisível.

*A Porta* estabelece uma dinâmica produtiva entre aquilo que se pode ver e aquilo que não se pode ver, bem como entre aquilo que o filme activamente mostra e oculta. No campo desta problemática, o evento a ressaltar é o próprio acidente. Este espoleta todo o filme e, no entanto, acontece fora da temporalidade de *A Porta*. Como consequência, ele não é testemunhado pelo espectador. Mesmo na sequência do *flashback*, localizada no passado, a catástrofe já ocorreu: vemos a família dentro de casa, a preparar-se para abandoná-la, e ouvimos (sem ver a pessoa) uma voz que diz, a partir do exterior: “aconteceu um grave acidente”.

#### 4 — O dito e o não dito

Que *A Porta* é um filme feito de silêncios transparece, desde logo, na escassa quantidade de diálogos que podemos ouvir no desenvolvimento do filme. A ausência de ruído acentua as suas tonalidades introspectivas e soturnas, e a única excepção a esta regra é a sequência da evacuação, em que o ruído das sirenes e da voz ao megafone imprimem no filme um ritmo frenético. Também a música é escassamente utilizada, mas, ao fazer-se ouvir apenas na sequência do hospital e na sequência final, ela adquire uma maior significância.

Ao invés de trabalhar numa lógica da explicitação, o filme obedece a uma lógica da sugestão, segundo a qual o espectador é convidado a adquirir o conhecimento da narrativa através da descodificação dos diversos indícios e alusões que vão pontuando a narrativa.

O acidente de que se fala na cena da evacuação é o grande acontecimento que, não sendo visto, também nunca é directamente referido. Existe apenas a menção de um soldado que está fora de campo, que impele os habitantes a abandonarem as suas casas porque um “grave acidente” teve lugar. Porém, em momento algum o espectador é informado de que acidente é esse. Como consequência, o filme pode ser visto de duas formas: 1) como um objecto autónomo, que não se reporta necessariamente a nenhum evento histórico em particular; e 2) de forma contextual, se se considerar que o acontecimento representado é histórico e factual (ao invés de meramente ficcional): nomeadamente, o acidente nuclear que aconteceu em Chernobil, na Primavera de 1986.

Da mesma forma, nunca se explicita qual é a doença da criança, sendo o espectador forçado a juntar as diversas informações de que dispõe, como se juntasse as peças de um puzzle, para poder finalmente perceber que a radioactividade é a origem da doença. Tal como nunca se menciona Chernobil, também a radioactividade não é referida em momento algum, e, como tal, o espectador tem de recorrer a um conhecimento extra-filme para perceber exactamente o que acontece. Porém, também aqui o jogo interpretativo é duplo: tal como é possível entender a radioactividade como a fonte da doença (se adoptarmos a visão histórica), também é perfeitamente possível aceitar a doença como algo misterioso e sem uma proveniência identificável (adoptando a visão a-histórica).

No que diz respeito ao drama das personagens — e à excepção de uma única cena, em que os pais conversam sobre a doença da filha —, elas nunca articulam os seus receios e os seus medos através da linguagem. O espectador é levado a intuir essa dor através dos silêncios, dos olhares e dos gestos. A cena no gabinete médico é paradigmática deste fenómeno: depois de analisar a criança, o médico não verbaliza o diagnóstico, provavelmente para proteger a criança da terrível verdade. Ele limita-se a olhar a mãe por breves momentos, baixando depois a cabeça. Através deste gesto silencioso, ele confirma aos pais o diagnóstico de que a criança está gravemente doente. Segue-se um mudo jogo de olhares entre as várias personagens envolvidas no drama: a mãe encara o médico com um olhar desolado enquanto afaça os cabelos da filha, e o pai, que encarava o chão, olha finalmente para a filha, a qual retribui o olhar, sorrindo timidamente, pois é a única que ignora a gravidade do seu estado de saúde.

## 5 — O drama dos seres e das coisas

Neste filme sobre uma tragédia humana, os animais não-humanos e os objectos desempenham um papel importante na economia simbólica, pondo em evidência tensões entre presença e ausência, a posse e a perda.

Ao chegar à casa na sequência de abertura, o pai depara com uma mala de viagem em cima de uma cama de criança. O desenvolvimento do filme revelará que esta mala de viagem abandonada representa simbolicamente tudo aquilo que a família outrora possuiu e foi obrigada a deixar para trás. No fim da sequência, quando o homem regressa na sua mota, diz em voz *over*: “Naquele dia, não perdemos apenas uma cidade. Perdemos todo o nosso mundo”. Vemos a mota a irromper no plano e a desaparecer ao fundo, com o seu pequeno farol traseiro a alumiar a paisagem de neve (o dia está finalmente a nascer).

Logo depois, o *flashback* abre com o plano de um gato. Antes de se ver o animal, podemos ouvi-lo a miar, perturbado. O pai tenta fechar o pequeno Shoush numa mala de viagem, mas tal revela-se impraticável. “O Shoush não quer ser posto dentro de uma mala”, diz a criança. Face à impossibilidade de o levar, o pai afirma que Shoush terá de ser deixado para trás. Pouco depois, uma voz proveniente do exterior da casa avisa a população que terá de abandonar as suas habitações sem levar quaisquer outros pertences para além da roupa que tem sobre o corpo: “é considerado crime transportar pertences”. Na sequência deste aviso, a família toma conhecimento de que tudo aquilo que possui terá de ser deixado para trás: roupas, objectos, etc.



Não obstante a proibição, a filha convence o pai a levar, ocultos, alguns dos seus lápis coloridos para a viagem. Mais tarde, vemo-la a fazer desenhos, usando os lápis, no chão da cozinha comunitária. Tal como nos diz o pai em voz *off*, todos os objectos transportados são “bombas-relógio”. Assim sendo, os lápis que a criança leva para a nova cidade, e que usa para fazer os seus desenhos na casa comunitária, são, também eles, “bombas-relógio”. Somos, assim, levados a intuir que estes objectos aparentemente inofensivos, e associados simbolicamente à infância e à inocência, podem estar relacionados com a morte da criança.

## 6 — Limiares

Desde um dos primeiros filmes da história do cinema, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière em Lyon* (1895), dos irmãos Lumière, a exploração do potencial simbólico de figuras liminares como portas e janelas tem sido uma constante. Estas figuras estabelecem uma demarcação entre espaços, ao mesmo tempo que ligam esses mesmos espaços, possibilitando que se possa ir de um para o outro, e vice-versa. Em *A Porta*, são diversas as figuras do limiar que, simultaneamente, simbolizam divisão e a possibilidade de atravessamento.



No plano inaugural, ao atravessar o arame farpado que marca o perímetro da cidade, o protagonista está simultaneamente a regressar a casa e a infringir a lei — ações habitualmente incompatíveis, dado que, em circunstâncias normais, regressar a casa não constitui um crime.



Ainda na primeira sequência, durante a noite, um guarda parte o vidro da janela da cozinha da casa, violando assim um espaço que, outrora, fora inviolável e que agora está destruído: o espaço da família.

Na sequência do *flashback*, há um plano do interior da casa em que uma parede de madeira separa duas divisões da casa, separando, também, a filha e o pai



Mais tarde, quando o homem prepara a porta para depositar nela o corpo da filha, vemo-lo enquadrado na balaustrada de uma outra porta, que serve o propósito de sublinhar a sua solidão e o seu desespero nesse momento [cf. **Imagem 8**].





## ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA (1 — para antes de ver o filme)



Este fotograma, retirado do plano inicial de *A Porta*, reúne diversos elementos que, sendo particularmente sugestivos, contribuem para estimular a imaginação do espectador desde o momento em que entra no universo fílmico. Os elementos que compõem a imagem são os seguintes: um homem, uma mota, uma cerca de arame farpado, uma roda gigante e árvores monumentais.

Em primeiro plano, à esquerda, vemos um homem em cima de uma mota, com o seu capacete entre as mãos. Ao analisarmos esta imagem desligada do filme, podemos perguntar-nos se este homem estará a partir ou a chegar. No caso de estar a partir, qual será o seu destino? E, no caso de estar a chegar, de onde virá, e para onde irá? Pretenderá ele atravessar a cerca de arame farpado que se encontra junto da mota? E, caso vise fazê-lo, o que procurará encontrar no lado de lá da cerca?

Das intenções do homem que se vê em campo, somos levados a questionar a função desta cerca feita de pedaços de madeira verticais que são unidos por fios de arame farpado horizontais e diagonais. Tal como qualquer outra cerca, imaginamos que esta deverá cumprir a função de dividir espaços, tal como a de impedir que determinados seres vivos (seres humanos? animais?) transitem de um espaço para o outro. Se esta cerca pretender efectivamente impedir a circulação, o espectador pode perguntar-se qual dos dois espaços é o “proibido” ao homem da mota: o lado de lá ou lado de cá da cerca?

O espectador depara ainda com uma roda, cujo gigantismo é sublinhado pelo facto de o plano ser filmado em contrapicado, isto é, de baixo para cima. Esta perspectiva atribui à roda gigante um protagonismo indiscutível na cena, mesmo que ela não esteja em primeiro plano. A obscuridade geral da imagem (o dia nasce, ou estamos no crepúsculo?) subverte as conotações que habitualmente poderíamos associar a uma roda gigante: noções relacionadas com o lazer, o entretenimento, o riso, a infância. Pelo contrário, esta é uma roda gigante quase entristecida, melancólica. Estará, porventura, abandonada? Se sim, porque se encontra inactiva? E há quanto tempo?

Por fim, as duas árvores — uma na margem esquerda da imagem, a outra ao fundo, junto à roda gigante —, que são muito altas, escuras, e desprovidas de folhagem, rematam a cena, imprimindo-lhe uma marca sombria, invernical, bem como um certo desassossego. Porém, ao fundo, na margem direita, podemos observar uma réstia de sol, um minúsculo clarão que introduz um lampejo de luz nesta imagem que, se não possuísse este pequeno foco amarelado, seria totalmente pintada de negro e de um azul lúgubre.

### Análise de um fotograma (2 — para depois de ver o filme)



Este fotograma [cf. **Imagem 9**] insere-se na breve sequência decorrida no hospital. Na cena imediatamente anterior, o pai beija as mãos da filha, descobrindo então uma ferida no braço dela: um momento de ternura dá lugar ao anúncio da tragédia. Já no hospital, os pais percorrem um corredor, com a filha entre eles, segurada pelas mãos. Um corte dá lugar ao plano do qual se extrai este fotograma.

Esta imagem corresponde a um plano subjectivo, o que significa que ela dá acesso ao ponto de vista de uma personagem do filme. Ao objectivar o olhar subjectivo de uma personagem, o filme cria um efeito de aproximação à interioridade e às sensações dessa personagem.

Dado que este se trata de um plano em que a câmara está localizada a um nível baixo, a pouco mais de 1 metro do chão, é forçoso considerar que este plano subjectivo nos dá acesso ao ponto de vista da filha. Ele materializa, portanto, o olhar da criança no momento em que ela desvia o olhar do corredor, olhando para a sua esquerda, e descobre um conjunto de crianças sentadas num banco.

Sendo inevitavelmente diferentes entre si, estas crianças partilham características que contribuem para um efeito de indiferenciação: todas elas estão na mesma posição sentada, todas envergam as mesmas vestes de cor pálida e homogénea, todas têm o



cabelo rapado, e todas possuem um olhar desprovido de alegria e que revela, no lugar desta, uma certa confusão ou apreensão.

Todas as crianças se encontram, ainda, sentadas de costas para uma parede, e visualmente enquadradas entre duas outras saliências nessa mesma parede. Ao nível da composição da imagem, cria-se assim um efeito de clausura (à semelhança daquele que se vê quando o pai prepara a porta, antes dos ritos finais [(cf. a secção “6 — Limiares”)]), e sugere-se a subtração do movimento a estas figuras que, presas entre saliências na parede, vêem enfatizada a sua fixidez.

A este plano segue-se um outro, também subjectivo, que nos dá acesso ao olhar que estas crianças lançam sobre a rapariga desconhecida que percorre o corredor com os seus pais



Trata-se de um campo/contracampo que é inusitado porque, ao invés de potenciar uma cisão entre os dois planos, cria uma ligação de continuidade: aquilo que este campo/contracampo faz é revelar a coincidência simbólica do olhar das crianças no banco e da jovem protagonista. Ou seja, ele diz-nos, com efeito, que a protagonista deste filme partilha algumas características com as crianças no banco (cf. a secção seguinte, “Análise de uma sequência”).

## ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA 12:40 - 15:00 (a sequência final)

### A criança

A sequência abre com um grande plano do rosto da criança morta, tocada pelas mãos da mãe e do pai. A iluminação do rosto — metade iluminado, metade obscurecido — concretiza a ideia de que esta jovem se encontra então numa posição intervalar, entre o mundo visível e o submundo, o mundo dos vivos e o dos mortos. O rosto da criança está pálido, e ela já não possui os seus longos cabelos loiros, mas sim a cabeça presumivelmente rapada e coberta por uma touca. Ela é aqui, portanto, apresentada de uma forma reminescente das crianças que antes víramos no hospital



No seguimento da cena, um *travelling* para trás revela as restantes personagens, entre as quais se encontram os pais enlutados. A mãe deposita os lápis junto ao corpo da filha, anunciando que esta será enterrada com estes mesmos objectos que foram, simultaneamente, e não sem trágica ironia, os da sua predilecção e os responsáveis pela sua morte.

### A porta

Ainda durante o *travelling*, o pai diz em voz *over*: “Deitámo-la sobre a porta, a mesma porta em que o meu pai havia sido deitado. A porta que eu tivera de roubar do meu próprio apartamento.”

O espectador percebe, finalmente, a importância da porta na economia simbólica do filme, e que justifica tanto o título (*A Porta*) quanto o facto de a obra abrir com o furto deste objecto. A porta do lar é o objecto em que os mortos daquela família são depositados para fazerem a sua última viagem antes de serem sepultados. Esta tradição familiar é violentamente posta em risco a partir do momento em que a família é obrigada a abandonar definitivamente a sua casa, dado que perde aí, também, essa porta essencial aos ritos funerários.

Deste modo se percebe, também, o porquê de o pai regressar à sua cidade, mesmo colocando-se em risco de ser capturado pelas autoridades que vigiam aquele espaço e, até, preso por transgressão. Tendo-lhe sido retiradas a casa e a filha, este homem impede — com o “roubo” desesperado da porta — que lhe sejam retiradas também as tradições familiares. Este património familiar e simbólico é, no fim de contas, a única coisa que as personagens do pai e da mãe conseguem conservar no fim do filme.

## A procissão

O *travelling* inicial dá o mote ao resto da sequência, a qual prossegue sob o signo do movimento (cf. também a sequência de abertura, toda ela assente neste mesmo princípio). A câmara pará finalmente sobre os pés da criança [citação do Cristo de Mantegna],



quatro homens seguram a porta em que está depositada a criança, levantam-na no ar, e avançam no corredor da casa, rumo ao exterior.

No plano seguinte, vemos uma paisagem da mesma neve que víamos através da grande janela no consultório médico. Um pequeno grupo de pessoas, liderado pelo padre, avança com o cadáver da criança. Na fila, um homem e uma mulher lançam sobre o chão rosas de diversas cores muito claras, que são flores associadas à virgindade e à pureza, possuindo fortes conotações religiosas



## A ponte

A procissão prossegue com a participação de todos os elementos do grupo até estes chegarem a uma ponte que se estende sobre aquilo que aparenta ser um rio gelado e coberto de neve. Nesse momento, o grupo divide-se em dois: o padre e os dois homens que levam o cadáver prosseguem, e os restantes detêm-se ao início da ponte. Segue-se um plano em que se vê os três a atravessarem a ponte. Numa composição de natureza acentuadamente abstracta, as figuras estão muito longe da câmara, transformando-se em pequenos pontos quase indistinguíveis, como se fossem engolidas pela paisagem de neve e árvores.



Um corte dá a ver novamente os pais, em primeiro plano, e os restantes, atrás, que viram costas e se retiram. Os pais ficam imóveis, junto ao início da ponte, a olhar a filha a afastar-se. No último plano, a câmara está do outro lado da ponte, e os pais podem ser vistos ao fundo, estando em primeiro plano o padre, os homens e o cadáver





Estes desaparecem na margem direita do plano, transitando para um fora de campo que pode ser associado à morte e à iminente e definitiva desapareção da filha. No mesmo plano, ficam os pais visíveis, ao fundo da imagem, numa nova composição visual que sublinha a sua solidão.



Neste final, não sabemos exactamente para onde é levada a criança, isto é, onde será ela sepultada. Somos convidados a permanecer junto a estes pais, agora os únicos elementos da família, enquanto ouvimos o pai repetir a frase que estivera na origem do *flashback*, no início do filme: “Naquele dia, não perdemos apenas uma cidade. Perdemos todo o nosso mundo”.

A ponte torna-se, assim, a última figura liminar deste filme que, como vimos (cf. a secção “6 — Limiares”), é rico nesta tipologia de figuras. A ponte simultaneamente liga e desliga os tópicos mais relevantes que Juanita Wilson desenvolve ao longo de *A Porta*: a vida e a morte, a posse e a perda, o visível e o invisível, o conhecido e o desconhecido.

## DIÁLOGO COM OUTROS FILMES

### 1 — *Chernobyl* (2019), de Craig Mazin

Não obstante o facto de o filme de Juanita Wilson não deixar explícito, em momento algum, o tempo e o lugar em que a acção decorre, um olhar atento revela que o filme tem como pano de fundo o acidente nuclear de Chernobil, ocorrido em 1986, perto da cidade de Pripiat, na União Soviética.

Tendo em conta que este acontecimento histórico é convocado por Wilson, mas nunca explicado no seu filme, torna-se particularmente profícuo complementar o visionamento da curta-metragem com o da mini-série de cinco episódios *Chernobyl*, criada por Craig Mazin e estreada na plataforma HBO em 2019. Esta série — ficcional, mas construída a partir de uma investigação cuidada sobre factos e dados históricos — dá acesso àquilo que o filme esconde: o próprio acidente.

Depois de o primeiro episódio dar a ver uma reprodução do catastrófico acidente, os episódios seguintes dão a conhecer as consequências sociais e políticas do desastre. Ao passo que *The Door* se debruça sobre a tragédia pessoal de uma única família, *Chernobyl* analisa o fenómeno numa perspectiva mais ampla, tomando como personagens principais as figuras históricas de Valeri Legasov, chefe da comissão de investigação do desastre de Chernobil, e Boris Shcherbina, vice-presidente do Conselho de Ministros da União Soviética na época.

Paralelamente, no entanto, a série também aborda o sofrimento de homens e mulheres anónimos — funcionários da fábrica, bombeiros, habitantes das cidades em volta —, cujas vidas foram transformadas por este acontecimento. Neste sentido, pode dizer-se que *The Door* funciona como uma possível ramificação da teia de destinos que a série *Chernobyl* traz ao pequeno ecrã.

### 2 — *O Pai de Adnan* (2017), Sylvia Le Fanu

*A Porta* e *O Pai de Adnan* são filmes, à partida, muito diferentes entre si. Contudo, um olhar atento sobre ambos revela alguns pontos importantes que são comuns a ambos, convidando assim a uma produtiva análise comparada.

Ambos se centram em núcleos familiares. No filme de Wilson, há um pai, uma mãe e uma filha, ao passo que no filme de Le Fanu existem um pai e um filho. Um outro ponto que importa salientar é que ambas as famílias estão deslocadas em relação à sua proveniência. Em particular, ambos os filmes apresentam circunstâncias narrativas segundo as quais estas famílias foram forçadas a abandonar os espaços que anteriormente habitavam devido a circunstâncias exteriores a elas, e não por sua própria vontade. Em *A Porta*, a família habita agora numa nova cidade, após ter tido de abandonar a cidade onde antes vivia, Pripiat, na sequência do acidente nuclear de Chernobil, que fez disparar os níveis de radioactividade naquela zona. Por seu turno,

Adnan e Sayid vêm da Síria, tendo sido realojados numa pequena cidade dinamarquesa com o estatuto de refugiados de guerra.

Assim, e de formas diferentes, ambos os filmes têm como pano de fundo acontecimentos violentos e traumáticos, com veracidade histórica. E, de igual modo, ambos constituem um breve estudo de caso — um baseado num testemunho histórico [cf. **Diálogos com outras formas artísticas**], o outro de natureza ficcional — que visa documentar os efeitos desses acontecimentos terríveis sobre uma única família.

Neste cruzamento entre o tópico da família e a circunstância de um evento destrutivo, um outro ponto de contacto entre estes filmes é a morte, a qual sofre tratamentos bem distintos em cada um deles. Em *O Pai de Adnan*, a mãe está completamente ausente, aparecendo apenas num retrato disposto numa parede do apartamento de Sayid e Adnan. Considerando a Guerra da Síria enquanto pano de fundo do filme, o espectador é levado a suspeitar de que a mãe de Adnan terá sido uma vítima mortal da guerra antes do início do filme. Em *A Porta*, por seu turno, a desapareição de um membro da família ocorre no final, com a morte da filha, que é vitimada pela radiação. Em ambos os casos (e note-se que não é garantido que a mãe de Adnan morreu na guerra; porém, essa é uma hipótese cuja probabilidade o espectador é levado a equacionar), a desapareição de um membro da família é uma consequência directa de eventos terríveis (a guerra e o acidente nuclear), inesperados, e face aos quais estas famílias sentem uma impotência absoluta.

O tom dos filmes é vincadamente distinto. Não obstante *O Pai de Adnan* possuir uma determinada melancolia, ele é marcado, também, por passos de um certo humor. Já *A Porta* é um filme sombrio e, até, soturno. Tendo em conta o anteriormente exposto, pode considerar-se que esta diferença de tonalidade se relaciona com o lugar da morte em cada uma das narrativas: no filme de Sheridan Le Fanu, os momentos traumáticos (a vivência da guerra, a perda da mãe, a viagem para a Europa) estão localizados no passado, sendo que, no presente, as personagens estão já a reajustar-se a uma nova — difícil, mas relativamente estável — realidade; por seu turno, no filme de Juanita Wilson, o tom é negro e elegíaco porque o arco temporal do filme corresponde ao período compreendido entre o acidente e a morte da filha, ou seja, entre uma perda (da casa) e outra perda (de um membro da família).



O pai de Adnan



## DIÁLOGOS COM OUTRAS FORMAS ARTÍSTICAS

### 1 — Literatura: Svetlana Alexievich e as suas *Vozes de Chernobil*

Em 1997, a nobelizada jornalista russa Svetlana Alexievich publicou *Vozes de Chernobil: História de um Desastre Nuclear*, um livro que resulta de mais de quinhentas entrevistas realizadas a sobreviventes do acidente nuclear de Chernobil.

Tendo como ponto de partida um evento único, a obra configura-se, porém, como uma espécie de mosaico polifónico, construído sobre uma assinalável pluralidade de vozes e sobre diferentes pontos de vista que ora se opõem, ora se complementam. Esta é, assim, uma obra que cruza o colectivo com o pessoal, e que problematiza o esquecimento e a memória (também ela entendida nas suas acepções singular e colectiva), bem como a própria noção da História enquanto narrativa passível de ser feita, essencialmente, na primeira pessoa.

O livro de Alexievitch reúne entrevistas a mulheres e homens que, tendo sido afectados pelo acidente nuclear, pertenciam a sectores muito distintos da sociedade, por exemplo, bombeiros, liquidadores, políticos, médicos, operários, domésticas, entre outros. No seu filme, Juanita Wilson adapta um dos testemunhos coligidos na obra, designadamente um depoimento intitulado “Monólogo sobre uma vida inteira escrita em portas” e contado por Nikolai Fomich Kalugin.

Este trata-se de um brevíssimo relato, que ocupa pouco mais de uma página do livro. A brevidade do texto corresponde à brevidade do filme. Ambos dependem essencialmente do poder da sugestão, contando para isso com a identificação de um reduzido número de elementos: a casa, a família, a porta, a perda da filha. Interessantemente, no livro, o homem não é definido pela sua profissão (da qual nunca temos conhecimento), mas sim enquanto “pai”. Wilson transporta esta categorização *sui generis* para *A Porta*, criando um filme que tanto pode ser visto como um caso exemplar dos efeitos de uma tragédia colectiva sobre um diminuto grupo de indivíduos, quanto pode ser visto como uma obra universal sobre a família, a parentalidade e a perda.



## 2 — Pintura: As figuras crísticas de Andrea Mantegna e Juanita Wilson



É uma ocorrência relativamente comum um filme convocar um artista ou um universo pictórico através do fenómeno da citação visual. Esta pode ser mais ou menos velada, e geralmente tem o intuito de imprimir novos significados ao filme, aos quais o espectador não pode aceder se não conhecer de antemão os artistas ou as obras que estão a ser citados.

Em *The Door*, o pintor renascentista italiano Andrea Mantegna é directamente invocado, através de um plano que reproduz aquela que é, porventura, a sua pintura mais célebre: *A Lamentação sobre o Cristo Morto*, uma têmpera sobre tela pintada entre 1475 e 1478, e que se encontra hoje na Pinacoteca de Brera, em Milão. A lamentação de Cristo é um tema frequente na história da arte, com particular ênfase nos períodos medieval e renascentista, e trata-se do momento em que as figuras próximas de Cristo choram sobre o seu cadáver, após a crucificação.

Em *The Door*, esta citação visual surge no momento em que vemos pela primeira vez o corpo sem vida da criança. O facto de Juanita Wilson inscrever no filme esta relação intertextual deveras explícita leva-nos necessariamente a considerar a criança uma figura crística, um ser puro cujo sacrifício é necessário para a renovação da ordem do mundo. A alusão à pintura de Mantegna reproduz também o *escorço*, uma técnica pictórica que mostra as figuras numa perspectiva em profundidade, e que, no caso de Cristo e da criança, põe o espectador a vê-las de baixo para cima, realçando assim o seu gigantismo simbólico. A transição do *escorço* na bidimensionalidade da tela (onde era visto como uma proeza técnica) para o “*escorço*” na tridimensionalidade da imagem cinematográfica evidencia o carácter em profundidade que a imagem de cinema tem por definição. Este efeito é sublinhado pelo *travelling* da câmara sobre o corpo da criança.

Na verdade, a alusão à iconografia cristã não é exclusiva deste plano. Quando os pais choram sobre o corpo da filha, trazem à lembrança não só a lamentação como também, com efeito, outro motivo da história da arte, no qual a Virgem Maria chora sobre o corpo sem vida de Jesus Cristo: a *pietà*. No fim, a procissão pode também remeter para a procissão cristã, tantas vezes representada na arte, nomeadamente através da paixão de Cristo.

## QUESTÕES PEDAGÓGICAS

### As personagens:

- O que sabemos sobre as três personagens principais deste filme? Sabemos a sua idade, que empregos têm, o que gostam e não gostam de fazer?
- Caso o filme não nos ofereça essas informações, existem indícios que nos permitam imaginá-lo? Por exemplo, as casas que as personagens habitam, ou as roupas que usam?
- Vê-se muitas pessoas ao longo do filme, mas, na verdade, este centra-se exclusivamente nos três indivíduos que constituem a família. Como descreveríamos outras personagens, tais como o guarda nocturno, o médico ou os outros habitantes da nova casa?

### A temporalidade do filme:

- Quais são as grandes diferenças entre o passado e o presente no filme?
- No fim da primeira sequência, que elemento marca a transição do presente para o passado? [narração em voz-over]
- O que aprendemos sobre o dispositivo do *flashback*? Lembramo-nos de outros filmes que tenham uma estrutura narrativa semelhante?

### O acidente:

- O que nos diz o filme sobre o acidente que motivou a deslocação para a nova cidade?
- Que alterações este acidente provoca nas vidas das personagens?
- Na sequência da evacuação, vemos muitas outras pessoas a abandonar a cidade. Sabemos alguma coisa sobre o futuro destas pessoas? Podemos imaginá-lo?

### A cidade fantasma

- A cidade que o protagonista visita no início é apresentada de diferentes formas ao longo do filme. Ela é diferente de noite e de dia, antes e depois do acidente. Como podemos descrevê-la nessas várias modalizações?
- Sendo vigiada por guardas, esta cidade torna-se um espaço proibido. Lembra-se de algum outro espaço proibido?
- Quão estranha é a ideia de uma “cidade proibida” ou “cidade fantasma”, isto é, uma cidade que não é habitada. Porque é que esta ideia nos causa tanta estranheza?
- Existem realmente “cidades fantasma” no nosso mundo? Quais?

### As casas

- Como descreveríamos as duas casas que se vêem no filme? Quais as diferenças e as semelhanças entre elas? São grandes ou pequenas? Luminosas ou escuras? Têm muitos elementos decorativos ou são despidas?
- Qual a importância das janelas (na primeira casa, na segunda casa, no hospital)? O que se vê através delas?
- Estas personagens não se sentem em casa no segundo apartamento que habitam. Que características fazem de uma casa o nosso lar?

## O silêncio

- Discutimos antes a cena no consultório do hospital, em que são os gestos e as expressões, e não as palavras, que contam a história. O que nos dizem os gestos e as expressões das personagens deste filme?
- Em toda a sequência final, as personagens não falam. Podemos imaginar o que lhes vai na cabeça?
- Lembra-se de outros filmes em que os silêncios exprimem melhor os sentimentos do que as palavras?

## A doença e a morte

- Em que momento do filme as personagens se apercebem dos primeiros sinais da doença?
- A criança apercebe-se, em algum momento, que está doente?
- A doença de um membro da família perturba a harmonia de todo o núcleo familiar. Porquê?

## A história e a História

- No hospital, a filha vê outras crianças como ela. O que nos diz esta cena sobre a relação entre o drama privado desta família e o drama colectivo?
- Toda a narrativa é construída a partir do acidente de Chernobil. Contudo, este não é mencionado. Se não tivermos conhecimento de Chernobil, vemos um filme “diferente” do que vemos conhecendo a existência histórica desse acidente?
- Como é que este filme pode relacionar-se com outras obras que tematizam outros eventos históricos traumáticos, tais como os bombardeamentos de Hiroxima e Nagasaki, o conflito sírio, ou as Guerras Mundiais?

## O final

- Durante toda a sequência final, não há diálogos. Mas as imagens — com a neve, o rio, a ponte — são sugestivas. Como podemos interpretar esta sequência particularmente fértil na sua simbologia?
- A música imprime uma carga emocional a esta sequência. Qual a função da música durante todo o filme?
- Como podemos imaginar a vida destes pais depois do fim do filme? Como lidarão eles com a perda do lar e da filha? Que vida os espera?

## A imagem de cinema

- Há alguma imagem que nos impressione particularmente? Porquê?
- O que aprendemos sobre a potência simbólica dos enquadramentos (por exemplo, com o plano em que o pai prepara o caixão)?
- Como descreveríamos a paleta cromática deste filme? Quais são as cores dominantes? Há cores que nunca aparecem, ou que surgem muito raras vezes?
- Porque é que a cineasta escolheu esta paleta cromática específica para o filme? Terá alguma ligação com o conteúdo da narrativa?

## O filme e a realização

— Vimos que a realizadora decidiu realizar este filme a partir do momento em que leu o pequeno relato no jornal. Porque é que esta história terá suscitado o seu interesse de forma tão contundente?

— O tom deste filme é marcadamente soturno e triste. Seria apropriado aligeirá-lo, por exemplo introduzindo algum humor? Porquê?

— A realizadora adapta um texto literário e cita visualmente um pintor do renascimento. Que relação mantém o cinema com as outras artes, tais como a pintura, a literatura, ou a música? E qual é a sua singularidade e a sua autonomia em relação às outras artes?

José Bertolo  
*Os Filhos de Lumière*

**SHORTCUT É UM PROGRAMA EUROPEU QUE REUNE QUATRO PAÍSES,  
EM TORNO DA EDUCAÇÃO PARA O CINEMA.  
OS FILHOS DE LUMIÈRE – UM DOS PARCEIROS DESTE CONSÓRCIO  
É O COORDENADOR EM PORTUGAL**

**Shortcut (Histórias Curtas, Grandes Questões)** é um programa Europeu de educação para o cinema promovido pela *Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskie* (Polónia) que se centra na elaboração de uma metodologia e ferramentas para o trabalho dos professores e educadores, centrada no filme de curta metragem como objecto artístico e mote para a educação dos jovens para a cidadania, direitos humanos, inclusão social.

Este programa foi um dos projectos seleccionados em 2018 para receber o apoio da Europa Criativa/ Programa MEDIA da União Europeia, no quadro do seu apelo a candidaturas para a educação cinematográfica e tem como principal objectivo:

- Fazer uma escolha (e aquisição de direitos) para uma **colecção de filmes** de curta-metragem acessíveis no âmbito deste programa pedagógico.
- Criar e desenvolver cadernos e materiais pedagógicos de apoio.
- Implementar o programa nas escolas nos 4 países através de modelos de formação de professores (com diferentes durações).
- Apoiar a criação de residências de cineastas em escolas seleccionadas para experimentar, desenvolver, e aprofundar a metodologia, em situações concretas com os professores e alunos.
- Criar eventos nacionais de aprendizagem e *networking*.
- Desenvolver e participar em encontros de cooperação e de reflexão entre parceiros e actores da transmissão do cinema na Europa.

**Os Filhos de Lumière**, entidade responsável pela estratégia e desenvolvimento de Shortcut em Portugal, insere-se numa rede constituída por 4 parceiros de 4 países diferentes – Polónia (através da *Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskie* e da *Filmoteka Akcja*), Irlanda do Norte (através de *Nerve Centre*) e República Checa (através da ONG *Člověk v Tísni Ops/ People in Need*).

Criada no ano 2000 por um grupo de cineastas, Os Filhos de Lumière, é uma associação cultural vocacionada para a sensibilização ao cinema enquanto forma de expressão artística, que desenvolve, em colaboração com parceiros nacionais e internacionais, actividades em todo o país, que visam levar a uma apreciação, compreensão e reflexão crítica sobre as obras que resultam da prática da arte cinematográfica.

Integra projectos internacionais e europeus com os quais partilha a convicção de que o conhecimento decorrente da experimentação é o mais rico e profundo, privilegiando-se uma abordagem prática, numa aliança entre a análise da linguagem e matéria cinematográfica e o gesto de criação. Estes programas dirigidos em particular a crianças e jovens, mas também a adultos, juntam realizadores, professores, crianças, jovens, escolas, espaços culturais.

Os Filhos de Lumière - associação cultural - Rua das Gaivotas, nº2 - 1200 - 202 Lisboa (Portugal)  
tel: (+351) 210 150 885 / (+351) 213 460 164 tm/mobilephone: (+351) 916 859 933 / (+351) 913 480 397  
filhos.lumiere@gmail.com

[www.osfilhosdelumiere.com](http://osfilhosdelumiere.com) - <http://osfilhosdelumiere.blogspot.com/>  
<https://www.cined.eu/pt> - <https://shortcut.osfilhosdelumiere.com/>