



Programa Europeu de Educação
para o Cinema destinado aos Jovens

O Espírito da Colmeia

El espíritu de la colmena

Víctor Erice

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I – INTRODUÇÃO

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p.2**
- Porquê este filme? **p.3**
- Ficha técnica **p.3**
- O que está em jogo **p.5**
- Sinopse **p.5**

II – O FILME

- Contexto **p.6**
- O autor: Víctor Erice, formação e trajectória de um cineasta de referência **p.8**
- O filme na obra *O Espírito da Colmeia* na filmografia de Víctor Erice: a exploração lírica do cinema **p.10**
- Filmografia **p.11**
- Testemunho de Víctor Erice **p.12**
- Testemunho de Teo Escamilla **p.14**
- Testemunho de Ana Torrent **p.15**

III - ANÁLISE

- Capítulos do filme **p.16**
- Questões de cinema **p.20**
- Um fotograma **p.23**
- Um plano **p.24**
- Uma sequência **p.25**

IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco **p.27**
- Diálogos entre filmes *O Espírito da Colmeia*, *O sangue e Regresso às aulas. Passagem forçada à vida adulta: entre o mundo interior e o mundo exterior* **p.29**
- Diálogo com outras Artes **p.31**
- Acolhimento: olhares cruzados **p.33**

V – ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS **p.34**

CINED

UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de transmitir a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido, elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. As imagens podem ser vistas numa série de ecrãs: desde o maior – o da sala de cinema - aos mais pequenos (incluindo o dos *smartphones*), passando pela televisão, os computadores e *tablets*. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua transmissão deve ter em conta, nomeadamente o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinEd propõem e sustentam uma pedagogia sensível e indutiva, interactiva e intuitiva, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre as imagens e os filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também por fragmentos e segundo diferentes espaços de tempo: a imagem fixa (fotograma), o plano, a sequência.

As brochuras pedagógicas convidam a uma apropriação dos filmes com toda a liberdade e flexibilidade; uma das maiores apostas do programa está na possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de extrair e seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens de outros filmes, e com as de outras artes da representação e da narrativa (fotografia, literatura, pintura, teatro, banda desenhada...). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para construir e afinar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

Dossier criado pela A Bao A Qu

Jaime Pena *Contexto e processo de criação; O autor: Victor Erice, formação e trajectória de um cineasta de referência; Filmografia; O Espírito da Colmeia na filmografia de Víctor Erice: a exploração lírica do cinema; Imagens em relação; Diálogos com outras artes; Recepção ao filme*

Gonzalo de Lucas *Questões cinematográficas em torno de um fotograma; Questões de cinema: Diálogos entre filmes: O Espírito da Colmeia, O Sangue e Rentrée des Classes. Passagem à maioridade: entre o mundo interior e o mundo exterior*

Núria Aidelman y Laia Colell *Propostas pedagógicas*

Coordenação CinEd Espanha: **A Bao A Qu**

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

Coordenação geral: **Institut français**

Copyright: **CinEd / Institut français / A Bao A Qu**

PORQUÊ ESTE FILME?

O filme **O Espírito da Colmeia** é uma das obras de referência do cinema europeu e mundial, com um estilo singular e que, ao mesmo tempo, se inscreve numa tradição particularmente fértil: aquela que concebe o cinema como um modo de conhecimento do mundo. É uma tradição que nasce, se pensa e afirma na Europa e da qual sobressaem alguns dos cineastas maiores do catálogo CinEd: Ermanno Olmi, Jean-Luc Godard, José Luis Guerín, Pedro Costa.

Ao crescer em San Sebastián, muito perto da fronteira, Víctor Erice pôde, desde muito novo, frequentar as salas de cinema francesas. Esta vicissitude permitiu-lhe o acesso a um cinema que não chegava às salas espanholas por força da ditadura, o que foi decisivo, na medida em que estamos perante um cineasta que conhece muito bem a tradição e que cresce com ela.

Destaque-se ainda, o contexto histórico em que se situa o argumento de **O Espírito da Colmeia**, que lhe atribui um carácter especial. Estamos na década de 40: são os anos imediatamente a seguir à Guerra Civil espanhola (1936-1939) e os primeiros da ditadura, um destino tristemente partilhado por vários países europeus, nomeadamente a Bulgária, a Itália, Portugal e a Roménia (em alguns dos filmes que integram o catálogo também é este tema também é tratado, de modo explícito ou como pano de fundo).

Para lá do contexto político e histórico, **O Espírito da Colmeia** é, numa primeira instância, um filme universal, um filme sobre a infância, sobre a descoberta do mundo (interior e exterior), sobre os primeiros passos, sobre as interrogações e as dúvidas, o medo e a capacidade de se deixar maravilhar e assombrar. Um filme sobre as emoções íntimas da infância (que persistem, de uma forma ou de outra, no interior de qualquer jovem ou adulto), que se expressam precisamente através de um cinema que não necessita de palavras para mostrar o que uma criança ainda não sabe dizer, um cinema que se torna mais profundo nas suas matérias e formas: a luz, a cor, os enquadramentos, os espaços, os sons e os silêncios, os rostos, a duração, o tempo.

É uma ode ao cinema e ao seu poder de fascinação, evocação e emoção.



FICHA TÉCNICA

Título original: El espíritu de la colmena

Ano: 1973

Duração: 97 min

País: Espanha

Realização: Víctor Erice

Argumento: Víctor Erice e Ángel Fernández-Santos

Fotografia: Luis Cuadrado

Produção: Elías Querejeta P.C.

Director de Produção: Primitivo Álvaro

Assistente de realização: José Luis Ruiz Marcos

Segundo operador: Teo Escamilla

Música: Luis de Pablo

Montagem: Pablo G. del Amo

Som: Luis Rodríguez, Eduardo Fernández

Efeitos sonoros: Luis Castro-Syre

Direcção de arte: Jaime Chávarri

Anotação: Francisco J. Querejeta

Guarda-roupa: Peris Hermanos

com Ana Torrent, Isabel Tellería,
Fernando Fernán-Gómez, Teresa Gimpera,
Laly Soldevila, Miguel Picazo, José Villasante,
Juan Margallo, Queti de la Cámara

Enquadramento

Luz

Tempo

Interiores



Figura

O QUE ESTÁ EM JOGO

LUZ

A luz cálida que domina os interiores do filme remete para o mesmo mundo pictórico e emocional: a luz narra os sentimentos e molda as figuras. Os jogos e ecos visuais do ocre e do âmbar (a casa e a colmeia) e do azul, à noite, permitem que o filme crie uma sensação quase táctil através do cair da luz sobre os rostos e as coisas. As personagens adultas recolhem-se ou refugiam-se no interior, mas a luz transporta a beleza do mundo que existe para lá das janelas. Esta natureza tão sensível e etérea confere-lhe um poder de recordação, de evocação de uma época passada reforçado. Além disso, a luz (os seus matizes e sombras) guarda todo o assombro das potências cinematográficas para a captação do presente e efémero: a fugacidade da luz e das horas do dia.

INTERIORES

A estilização pictórica do filme, no seu retrato dos interiores das casas, traz à lembrança a obra de pintores como Vermeer ou Hammershoi (ver “**Imagens em Eco**”, p. 27). O espaço é criado a partir de tons emocionais que sugerem os estados de ânimo das personagens: a casa grande e vazia é uma projecção da sensação de protecção, silêncio e introspecção do pai e da mãe em relação a si próprios e à vida no exterior. Por sua vez, a casa é também um grande palco para o jogo infantil e para a fantasia (corredores compridos, portas de divisões escuras, sombras nas paredes...).

FIGURA

A casa é um espaço grande para Ana e contém grande parte do que o mundo é para ela: um lugar de jogos, da vida com Isabel e com os pais, dos sonhos. A sua pequena figura percorre esses espaços tão grandes, e quase sempre demasiado vazios - todas aquelas portas que tem de abrir ao longo do corredor -, como se numa aventura, exploração e expedição, tal como fará também no exterior, ante as paisagens da meseta central. Este espaço, que é o do mundo à escala de Ana, visto do ponto de vista do seu pequeno corpo e dos seus olhos tão grandes, é tornado palpável por Erice.

ENQUADRAMENTO

As meticulosas composições visuais do filme apresentam com frequência janelas e portas que servem de passagem ou divisórias entre espaços interiores - ou entre o interior e o exterior. Erice compõe os enquadramentos dando indícios do que está fora de campo: o que está atrás de uma porta, numa outra divisão, no exterior, aquilo que não se vê ou que se imagina... As portas ou soleiras marcam também os limites da visão e do conhecimento, gerando uma tensão entre o que é mostrado e o que se oculta: na imagem, Ana percorre o corredor depois de ouvir um grito que a perturbou... Desta forma, o espaço interior torna ainda mais forte o desejo de Ana de ver o que está para lá.

TEMPO

No filme, todos os elementos da composição (enquadramentos, luz, cor, figuras, fundos, ritmos, sons, movimentos...) confluem para dar forma às emoções de Ana, captando gestos, olhares, instantes de luz nos rostos, nos espaços e nas paisagens que sentimos como únicos e irrepetíveis. Isto culmina numa poderosa sensação face à passagem das horas e dos dias, pois todo o filme remete para algo tão temporal e frágil como é o fim da infância, a descoberta do mundo adulto.

SINOPSE

O filme passa-se em 1940, nos anos que se seguiram ao fim da Guerra Civil espanhola (1936-1939), em plena ditadura franquista. A uma pequena povoação de Castela e Leão, na meseta central espanhola, chega o camião do cinema ambulante para a projecção do filme *Frankenstein*. Entre a assistência encontram-se duas meninas, Ana e Isabel, fascinadas com o que vêem projectado. A mais pequena, Ana, fica impressionada com a história, com Frankenstein e com a morte da menina. A irmã mais velha diz-lhe que, se ela for amiga do monstro, poderá convocá-lo com a simples frase: "Sou Ana, sou Ana".

Na casa de Ana e Isabel, os pais passam a maior parte do tempo sozinhos e em silêncio, como que fechados ou isolados nos seus pensamentos. O pai, Fernando, dedica os seus dias ao trabalho como apicultor e passa noites em claro a escrever um tratado sobre colmeias. A mãe, melancólica, escreve cartas a um destinatário cujo nome não nos será revelado.

No fim da escola, ainda impressionadas com o filme *Frankenstein*, Isabel e Ana visitam uma casa abandonada. Ana há-de regressar lá mais vezes, já sem a sua irmã. Acumulam-se nela as perguntas, as dúvidas, os mistérios, as descobertas.

CONTEXTO

O Espírito da Colmeia é a primeira longa-metragem de Víctor Erice (n. Carranza, Vizcaya, 1940). O filme, rodado entre Fevereiro e Março de 1973, foi apresentado, em Setembro do mesmo ano, no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián onde é agraciado com a Concha de Ouro, tornando-se no primeiro filme espanhol a alcançar o primeiro prémio da Secção oficial do certame. A grande repercussão alcançada com o prémio e a rara unanimidade junto da crítica especializada levaram a que o filme estreasse imediatamente nas salas comerciais, a 8 de Outubro, oito meses após o início das filmagens.

Tal como acontecia com todos as produções da altura em Espanha, este filme, que decorre "num lugar da meseta espanhola, por volta de 1940", teve de solicitar a autorização ministerial aplicável, depois de passar pelo respectivo comité de censura. Em termos de argumento, o filme decorre no início da ditadura franquista, pouco após o fim da Guerra Civil que, entre 1936 e 1939, colocou frente a frente as tropas do governo republicano, democraticamente eleito, e as tropas sublevadas do exército, lideradas por Francisco Franco, tendo a Itália e a Alemanha como aliados. O filme *O Espírito da Colmeia* é rodado e estreia quando a ditadura se aproxima do fim, pelo que poderíamos dizer que, entre o momento em que se situa a ficção e o da sua realização, se estabelece um arco temporal que cobre o período efectivo do franquismo.

Pouco tempo depois da estreia, a 20 de Dezembro, o presidente do Governo, Luis Carrero Blanco, morre vítima de um atentado do grupo terrorista ETA. Por outro lado, a saúde do chefe de Estado, o ditador Francisco Franco, encontra-se muito deteriorada e o regime caminha para o seu fim. Após a morte do ditador, em Novembro de 1975, acelera-se o colapso do regime. Um ano depois, já sob o reinado de Juan Carlos I, é votada a Lei da Reforma Política que colocará um ponto final na ditadura e, em 1977, realizam-se as primeiras eleições democráticas desde 1936. Mesmo que a produção de *O Espírito da Colmeia* se possa enquadrar ainda num quadro histórico de ditadura, o país já está a mudar, tal como os movimentos políticos dentro da oposição democrática. Daí que muitos autores situem 1973 como o início do período da transição para a democracia. O mesmo processo é vivido em simultâneo por outros países do sul da Europa, caso da Grécia, que, em 1974, põe fim à efémera ditadura dos coronéis, e de Portugal, que, no mesmo ano, derruba a longa ditadura salazarista com a Revolução dos Cravos.

Pese embora tratar-se da sua primeira longa-metragem, Erice tinha já um currículo reconhecido como crítico, argumentista e realizador de várias curtas-metragens antes de realizar *O Espírito da Colmeia*. Nesta perspectiva, o filme pode ser visto como influenciado pelas novas correntes da década de sessenta. Desde finais da década de cinquenta, em toda a Europa, a indústria acolhe uma nova geração de cineastas. Trata-se da transposição para o campo cinematográfico da influência de uma cultura jovem que começa a impor-se noutras áreas, por exemplo, e de forma muito significativa, na música. Os jovens cineastas beneficiam de algumas inovações tecnológicas que vêm simplificar e reduzir os custos das filmagens: câmaras mais leves, película mais sensível que possibilita a filmagem de exterior e com luz natural, etc.

Impõe-se, desta forma, um estilo mais imediato e próximo do documental, com recurso, muitas das vezes, a actores não profissionais. Estamos também perante a primeira geração de cineastas com plena consciência da história do cinema: são cinéfilos que seguiram a trajectória dos seus realizadores favoritos graças à programação das cinematecas emergentes e dos festivais de cinema que começam a proliferar. Muitos deles, caso do próprio Erice, dedicaram-se à crítica antes de dar o salto para a realização.

A descoberta precoce da *Nouvelle Vague* francesa exerceu uma influência profunda na formação de Víctor Erice como cinéfilo, com destaque para os filmes *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959) e *Os 400 golpes* (François Truffaut, 1959). Já aluno da Escuela Oficial de Cine (EOC) de Madrid e crítico da revista *Nuestro Cine*, no início da década de sessenta, o entusiasmo do jovem Erice por Resnais, Truffaut ou Jean-Luc Godard vai gradualmente desviar-se para os novos autores italianos, herdeiros do neo-realismo: Valerio Zurlini, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rossi, Ermanno Olmi, etc., discípulos de dois reconhecidos mestres, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, que, nesses anos, estavam a levar a cabo uma revolução estilística paralela à *Nouvelle Vague*. Os críticos da revista *Nuestro Cine* distinguiam no realismo crítico italiano, o que o afastava do movimento francês, um forte compromisso com o seu momento histórico e apreciavam a sua capacidade para extrapolar circunstâncias individuais, afectá-las a uma visão integral do mundo.



Hiroshima meu amor / Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)



O Acossado / À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)



Os 400 golpes / Les 400 coups (François Truffaut, 1959)



Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961)



O Emprego / Il posto (Ermanno Olmi, 1961)



A aventura / L'avventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

Surge, assim, o chamado Novo Cinema Espanhol, cujos representantes se destacam realizadores como Carlos Saura, Basilio Martín Patino ou Antón Eceiza e produtores como Elías Querejeta. Os seus filmes comportam um certo espírito dessa jovem modernidade que estava a conquistar o cinema europeu, não obstante a desvantagem de terem de enfrentar as duras condições da censura franquista. Na realidade, trata-se não tanto de um confronto, mas de uma negociação: o regime precisava de transmitir uma imagem de abertura ao resto do mundo e o cinema serve os seus interesses; os filmes retratam temas como a Guerra Civil (*A Caça*, Carlos Saura, 1965) ou o exílio (*Nueve cartas a Berta*, Basilio Martín Patino, 1965) com uma linguagem que usa a metáfora como seu principal elemento discursivo, baseada nas perspectivas dos derrotados da guerra, propostas que, embora celebradas no estrangeiro, resultam demasiado alegóricas para o grande público local, o que limita o seu verdadeiro alcance.

De modo paralelo, na Catalunha forma-se a Escola de Barcelona, com cineastas como Pere Portabella, Jacinto Esteva, Gonzalo Suárez ou Vicente Aranda. Claramente em oposição com os seus contemporâneos de Madrid, e com uma clara vocação de grupo ou escola homogênea, os seus interesses incidem maioritariamente sobre a exploração expressiva, em diálogo com o percurso da *Nouvelle Vague* ou de outros movimentos centro-europeus. A rápida dispersão do grupo levará a uns (Aranda, Suárez) a aproximarem-se de propostas industriais mais convencionais, enquanto outros (o Portabella de *Vampir/Cuadecuc*, de 1970, ou *Umbracle*, de 1972) acabarão por trabalhar na clandestinidade, ou seja, sem se submeter aos condicionalismos do regime e sem beneficiar dos seus apoios. Nesta última linha, desembocará um verdadeiro cinema independente que faz da experimentação e da narração elíptica (por exemplo, *Contactos*, de Paulino Viota, em 1970) uma estratégia para fugir à vigilância do regime. A narrativa de **O Espírito da Colmeia** fica a dever muito a esta tendência "críptica" do cinema espanhol.



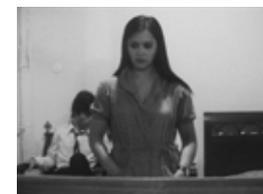
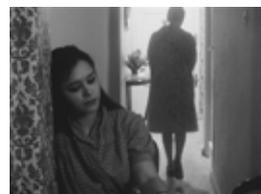
A Caça / La caza (Carlos Saura, 1965)



Nueve cartas a Berta (Basilio Martín Patino, 1965)



Vampir-Cuadecuc (Pere Portabella, 1970)



Contactos (Paulino Viota, 1970)

O AUTOR: VÍCTOR ERICE, FORMAÇÃO E TRAJECTÓRIA DE UM CINEASTA DE REFERÊNCIA

Víctor Erice é um dos realizadores espanhóis mais conhecidos entre os cinéfilos de todo o mundo. É ainda, provavelmente, o mais conceituado, depois de Luis Buñuel, alvo de homenagens e retrospectivas em todo o planeta, desde o Japão até aos Estados Unidos, passando, naturalmente, pela maioria dos países europeus. No entanto, realizou apenas três longas-metragens, muito espaçadas ao longo de três décadas. Quem sabe tenha sido precisamente este facto, associado à fama de ser um realizador exigente e um tanto reservado, que contribuiu para o converter num cineasta mítico e de culto. A comprová-lo, vejamos os resultados da sondagem realizada em 2012, pela revista britânica *Sight & Sound*, destinada a críticos e cineastas de todo o mundo, para eleger os melhores filmes da história do cinema. Depois de Buñuel, Erice foi o realizador espanhol mais citado e o **O Espírito da Colmeia** ficou colocado no 81º lugar do ranking dos melhores filmes, sendo a única produção espanhola entre as cem primeiras. Na realidade, pese embora ter realizado apenas três longas-metragens, o labor cinematográfico de Erice vai muito além disso, na medida em que à sua filmografia, que conta também com curtas-metragens e médias-metragens, há que juntar ainda a sua actividade como crítico, conferencista e docente.

Se, para a maioria dos cineastas, as primeiras curtas servem de aprendizagem e de "rascunho" para futuras obras, este não é de todo o caso de Víctor Erice. Os trabalhos que realizou ao longo da década de sessenta pouco antecipam o cineasta que nos irá deslumbrar, em 1973, com o **O Espírito da Colmeia**. Não obstante, mantêm-se perfeitamente coerentes com a sua trajectória desses anos, em particular com as suas colaborações como crítico em *Nuestro Cine*, uma revista onde escreve entre 1961 e 1965. O exercício da crítica, prévio a transição para a realização, constituía, à época, algo habitual entre os jovens cineastas europeus. Assim, uma boa parte dos cineastas da *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ou Eric Rohmer) foram colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma* antes de darem o salto para a realização. Erice combina a actividade de crítico com os estudos de realização na Escuela Oficial de Cinematografía, a instituição superior pública onde realiza as suas primeiras curtas, nomeadamente *Los días perdidos* (1963), o seu projecto de fim de curso, onde evidencia a influência profunda de Michelangelo Antonioni. A EOC, anteriormente designada Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, manteve-se em actividade entre 1947 e 1976. Formou, em distintas disciplinas (realização, produção, fotografia, interpretação, etc.), várias gerações de cineastas espanhóis, de forma muito particular os que virão a integrar o chamado Novo Cinema Espanhol.

Nesse mesmo ano de 1963, participa como co-argumentista e assistente de realização no filme *El próximo otoño* (1963), de Antonio Eceiza, uma espécie de manifesto geracional da corrente do Novo Cinema Espanhol, onde também colabora como produtor Elías Querejeta. Uma boa parte dos responsáveis deste filme, produtor, realizador e co-argumentistas (Santiago San Miguel, José Luis Egea e Erice), formam

o chamado "grupo de San Sebastián". O filme representa também a primeira colaboração entre Erice e Querejeta, relacionamento que perdurará por vinte anos, até 1983. O fruto seguinte desta colaboração será *Los desafíos* (1969), a oitava produção de Querejeta e um filme por episódios com a assinatura de Claudio Guerin Hill, José Luis Egea e Víctor Erice, a partir do guião de Rafael Azcona. Em relação ao episódio de Erice, com uma estética já muito distante das suas experiências na EOC, ou daquilo que os seus escritos pareciam anunciar, cabe-nos apenas remeter para o veredicto de



Los desafíos (1969) Víctor Erice, Claudio Guerin Hill, José Luis Egea

Ángel Fernández-Santos, crítico e futuro co-guionista de **O Espírito da Colmeia**, segundo o qual esta experiência "serviu [a Erice] para averiguar, na prática, o que não deveria fazer".

Quatro anos mais tarde, quando o realizador inicia a filmagem da sua primeira longa-metragem, o Erice que conhecíamos, o cineasta do episódio de *Los desafíos* e ainda o crítico de *Nuestro Cine*, já não é o mesmo. A comprová-lo é de referir que a sua visão sobre a obra de Jean-Luc Godard, que inicialmente lhe parecera formalista, muda radicalmente, logo após assistir a uma retrospectiva integral do cineasta franco-suíço, em Paris. "Está contida na sua obra uma interrogação total, plena de ruptura, sobre o sentido da linguagem cinematográfica", reconhece Erice.

É assim que se posiciona na filmagem de **O Espírito da Colmeia**, um filme que põe em causa muitas das fórmulas de representação que o cinema espanhol tinha ensaiado, como método de transposição do franquismo para o ecrã, fórmulas que, devido à censura, foram aplicadas sempre de modo tangencial. O processo de filmagens não foi fácil e Erice teve de contornar muitos problemas, desde a redução dos dias de rodagem até à definição dos contornos da participação dos actores adultos, Fernando Fernán-Gómez e Teresa Gimpera, que apenas se cruzam durante as filmagens. O filme foi um grande êxito: recebeu a Concha de Ouro em San Sebastián, foi aclamado pela crítica nacional e internacional, obteve excelentes resultados de bilheteira (mais de meio milhão de espectadores). Apesar disso, teríamos de esperar dez anos até Erice voltar a realizar uma longa-metragem.

O Sul (1983), a sua segunda longa-metragem, é uma adaptação de um relato de Adelaida García Morales (publicado posteriormente à estreia do filme, em 1985) que poderia ser visto como a continuação de **O Espírito da Colmeia**. Se a sua primeira longa-metragem decorreu na década de quarenta, protagonizado por uma menina de seis ou sete anos, *O Sul* decorre na década de cinquenta e a sua protagonista será agora uma adolescente. A temática da Guerra Civil mantém-se muito presente, tal como o papel do cinema como catalisador da acção. Erice narra a história de García Morales, que ocupa menos de cinquenta páginas, num guião que ronda as quatrocentas. A estrutura é a mesma: uma primeira parte que decorre no norte de Espanha, uma segunda que se



O Sul (1983)

transfere para a Andaluzia, onde convergirão todos os mistérios familiares da protagonista. Por razões nunca totalmente explicadas, a produção é interrompida após ser filmada a primeira parte. Com esse material é montado o filme que ficará conhecido por *O Sul* e que participa no Festival de Cannes de 1983. O êxito de crítica e de bilheteira nunca conseguirá dissimular o facto de que se trata de um projecto inacabado, do qual Erice terá dificuldade em recuperar. Erice e Querejeta ficarão de relações cortadas desde aí.

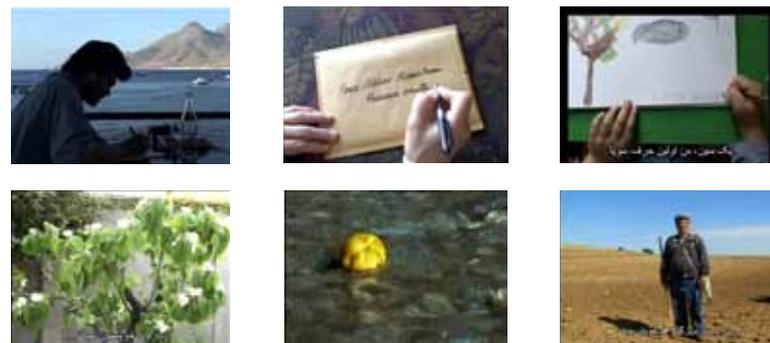
Iriam passar-se nove anos até ao regresso de Víctor Erice, com uma proposta bem diferente: o filme documental *O Sol do Marmeleiro* (1992), centrado no trabalho do pintor Antonio López. Marca novamente presença no Festival de Cannes, mas a singularidade do projecto converte-o num filme de repercussão muito limitada, não obstante o seu grande



O Sol do Marmeleiro (1992)

prestígio junto da crítica e no mundo da arte contemporânea. Erice acompanha o trabalho de López na transposição para a tela, num ritual a cada Outono, do marmeleiro que tinha plantado no jardim. A tarefa será impossibilitada pelas características da luz outonal, fugaz e com nuances, pelo menos para López, derrotado com a chegada do Inverno. Erice encarrega-se de transmitir, por seu lado, como o cinema é capaz de reproduzir a passagem do tempo. É isso fundamentalmente que *O Sol do Marmeleiro* é: um diálogo entre duas formas artísticas, a da luz (a pintura) e a do tempo (o cinema).

O Sol do Marmeleiro é, até este momento, a última longa-metragem de Erice. Desde 1992, o cineasta andarà envolvido em numerosos projectos que não chegam a bom porto. É o caso da adaptação do livro *O Feitiço de Xangai*, de Juan Marsé que, após uma longa preparação, acabou por ser filmada por Fernando Trueba (2002). Erice irá ainda colaborar como produtor em várias obras colectivas: *Alumbramiento*, episódio realizado para a longa-metragem colectiva *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002); *Vidros partidos*, episódio realizado para a longa-metragem *Centro Histórico* (2012) e os filmes criados para uma exposição tão singular como Erice/Kiarostami: *Correspondências*, do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Para a exposição, Erice realiza uma série de seis cartas cinematográficas, na sua correspondência vídeo-epistolar com o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, do que resulta a sua média-metragem auto-biográfica *La Morte Rouge* (2006).



Correspondências (2005-2007)



Vidros partidos (2012)

O FILME NA OBRA. O ESPÍRITO DA COLMEIA NA FILMOGRAFIA DE VÍCTOR ERICE: A EXPLORAÇÃO LÍRICA DO CINEMA

Como já referido, **O Espírito da Colmeia** desenrola-se nos inícios da década de 1940. Estes são os anos da infância de Víctor Erice, nascido a 30 de Junho de 1940. Mesmo tratando-se de pura ficção, a história está recheada com recordações dos dois argumentistas, Erice e Fernández Santos (este último nascido em 1934). Pelo menos em dois dos seus filmes anteriores, Erice tinha já revivido esses anos. A acção do filme *Alumbramiento* desenrola-se numa aldeia asturiana. A notícia da chegada dos nazis à fronteira de Hendaya faz chamada de capa de um jornal. O diário está datado dia 28 de Junho de 1940, dois dias antes do nascimento de Erice. Já o filme *La Morte Rouge* é um relato, na primeira pessoa, sobre as memórias de Erice dos cinemas que frequentava nos tempos de infância em San Sebastián. Entre essas memórias está a do impacto causado pelo primeiro filme que se recorda ter visto: *Sherlock Holmes* e a *Garra Vermelha* (Roy William Neill, 1944), filme passado numa cidade fictícia do Quebecue canadiano chamada La Morte Rouge.



Alumbramiento (2002)



La morte rouge (2006)

Em *O Espírito da Colmeia*, Ana (Ana Torrent), a menina protagonista, descobre o cinema durante a projecção dominical do filme *Frankenstein, O Homem Que Criou um Monstro* (James Whale, 1931). Perturbada por uma imagem em particular, a da menina assassinada pelo monstro, Ana vai embarcar numa viagem que a leva à descoberta progressiva do significado exacto da palavra "morte". O cinema mostra-nos mundos diferentes, por vezes plenos de felicidade, mas, fora da sala de projecção, a triste e dura realidade do pós-guerra civil espanhola esperava. Este contraste marca muitas das recordações de juventude de Erice e daí o papel preponderante ocupado pela sala de cinema nos seus filmes, bem como a forma de caracterizar as figuras dos adultos, nomeadamente Fernán-Gómez e Gimpera no papel de pais.

O tratamento que lhes é dado está igualmente condicionado pela visão infantil do próprio Erice, que os recorda como pouco mais do que umas sombras: "Por vezes, penso que, para quem teve uma infância profundamente marcada por esse vazio, herdado, em muitos aspectos básicos, por todos nós, nascidos imediatamente após uma guerra civil como a nossa, os adultos eram frequentemente isso mesmo: um vazio, uma ausência."

Como se fossem sombras ou meras lembranças desordenadas, as personagens dos pais são construídas a partir de imagens únicas ou primordiais. No caso do pai, esta seria a de um pai a fumar, de costas, numa varanda a contemplar o ocaso. Para a mãe corresponderia à de uma mulher a escrever uma carta. Trata-se de um estrutura definida pelo próprio Erice como "lirica" e que poderia perfeitamente corresponder também a uma visão puramente infantil, como se todo o filme fosse narrado do ponto de vista de Ana.



O Espírito da Colmeia (1973)

A consequência é que ficamos a saber muito pouco sobre os pais: quem são, em que trabalham, qual a sua verdadeira filiação política, provavelmente, uma forma de reflectir as próprias interrogações da filha.

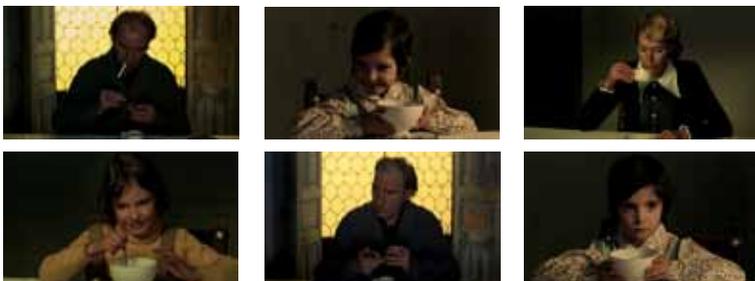
Esta estratégia para abordar as personagens adultas pode ser comparada com a que é utilizada relativamente às meninas protagonistas, baseada nas experiências infantis dos co-argumentistas, como lembrará, anos mais tarde, Fernández-Santos:

"O argumento foi preenchido rapidamente com os fantasmas e ecos da nossa infância: a história do poço é fruto da recordação do suicídio do pai de um menino da minha aldeia em Toledo; Erice relembra as suas caminhadas, nos montes de Carranza, província de Biscaia, à procura de cogumelos

com um avô; eu reconstruí peças dispersas na minha memória sobre uma misteriosa estada de um guerrilheiro "maqui" no palheiro da casa dos meus pais; Erice foi buscar à sua infância o brincar a Frankenstein das meninas; eu reconstruí o método obsoleto de ensinar anatomia de um professor da minha aldeia e daí nasce a sequência de Don José.”

Talvez por tudo isto, **O Espírito da Colmeia** abunda nessa forma de relato a que Erice chamou de “lírica”, uma forma que condiciona a narração ao ponto de ser difícil saber em quantos dias se desenrola a acção, mesmo tratando-se do tempo decorrido entre uma cena e a seguinte. A abundância de cortes em fusão encadeados parece constantemente transportar-nos de um dia para outro, mas, na maior parte das ocasiões, é muito difícil discernir se, entre um plano e o posterior, decorreram horas, dias ou semanas. Este tipo de imprecisões estende-se a esse ambíguo "até 1940" com que o filme começa.

Esta ambiguidade temporal é análoga à espacial, particularmente no que toca às coordenadas geográficas da povoação ou à distribuição e dimensões da casa da família protagonista. A aldeia parece ser composta por três edifícios: o cinema, a escola e a casa, mas nada relaciona estes espaços entre si. Não existe um plano geral ou uma sequência em que o movimento nos permita estabelecer laços espaciais, delimitar a sua posição, a distância que os separa, etc. Mesmo a casa familiar é acometida desta ambiguidade, algo que se percebe em muitos momentos, nomeadamente, na sequência do pequeno-almoço que dá seguimento à identificação do cadáver do fugitivo pelo pai. Os 21 planos que compõem esta sequência representam outros tantos planos individuais de Fernando, Teresa, Ana e Isabel, ou seja, dos pais e das suas filhas. Na falta de um plano de situação, de um plano de conjunto que nos conduza do geral ao particular, os olhares são os únicos elos de ligação entre as quatro personagens: assim conseguimos perceber que Ana tem a sua irmã à direita e o seu pai à esquerda e a mãe em frente. Os silêncios vão dominar toda a cena até à aparição final do relógio do fugitivo. **O Espírito da Colmeia** é, na realidade, um filme sobre o silêncio do pós-guerra mais imediato, sobre um determinado clima que, na Espanha rural, se poderia aplicar a todo o franquismo.



O Espírito da Colmeia (1973)

FILMOGRAFIA

En la terraza (curta-metragem, 1961)

Entre vías (curta-metragem, 1962)

Páginas de un diario perdido (curta-metragem, 1962)

Los días perdidos (curta-metragem, 1963)

Los desafíos (média-metragem, 1969). Filme por episódios realizados por Víctor Erice, Claudio Guerín Hill y José Luis Egea.

El espíritu de la colmena (*O espírito da colmeia*, 1973)

El sur (*O Sul*, 1983)

El sol del membrillo (*O Sol do Marmeleiro*, 1992)

Preguntas al atardecer (curta-metragem, 1996). Episódio do filme colectivo *Celebrate Cinema 101*.

Alumbramiento (curta-metragem, 2002). Episódio do filme colectivo *Ten Minutes Older: The Trumpet*

Correspondencias: Víctor Erice y Abbas Kiarostami (*Correspondências: Víctor Erice e Abbas Kiarostami*, 2005-2007). As seis cartas realizadas por Víctor Erice têm por título *El jardín del pintor*, *Arroyo de la luz*, *Jose*, *Sea-Mail*, *A la deriva*, *Escrito en el agua*.

La morte rouge (média-metragem, 2006)

Ana, tres minutos (curta-metragem, 2011). Episódio do filme colectivo *3.11 Sense of Home*

Vidrios partidos (média-metragem, 2012). Episódio do filme colectivo *Centro Histórico* (2012)

TESTEMUNHOS DE VÍCTOR ERICE

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES GERAIS

Este não é, de forma alguma, um filme narrativo, mas sim uma obra de estrutura fundamentalmente lírica, musical, cujas imagens aparecem mergulhadas no próprio interior de uma experiência mítica. Convém lembrar que este é um filme centrado no mundo da infância e na sua primitiva descoberta do mundo. E que as crianças, em última instância, não têm a mesma consciência do tempo que os adultos. [...]

Ao realizar um filme, sou movido sempre pela vontade de descobrir algo novo sobre a vida. Neste sentido, o cinema é, para mim, um instrumento de trabalho e um modo de aprendizagem, entre outras coisas. Uma linguagem que aspira, em última instância, a transformar-se numa forma de conhecimento total. [...]

Desconfio frequentemente das palavras, visto que estas podem limitar o sentido daquilo que se pretende expressar. No cinema, o sentido é inseparável da imagem e do som. E a experiência do cineasta é, numa primeira instância, uma experiência visual. Por tudo isto, acredito que é muito mais útil, mais completo e menos equívoco ver o filme.

Rosa Montero, “*Víctor Erice: la conciencia de una generación marginada (entrevista)*”, Fotogramas nº 1304, 12 de outubro de 1973, pp. 14-16

A ORIGEM DO PROJECTO: UMA PROPOSTA DE FAZER UM FILME SOBRE FRANKENSTEIN

Propuseram-me fazer um filme sobre Frankenstein, um filme de género. Começámos a trabalhar com filmes da década de 30 e também de Fritz Lang. Depois da leitura da sinopse, a produção considerou que o projecto era muito caro. Na minha secretária, eu tinha sempre um fotograma do *Frankenstein*, de James Whale: o encontro da menina com o monstro. Uma manhã, ocorreu-me que o meu filme já estava nessa imagem, pois, para mim, antes de ser uma figura literária, Frankenstein foi uma criatura cinematográfica. E é daqui que parte o filme, sendo, depois, enriquecido pelo fascínio da pequena Ana Torrent (que entrou anteriormente no filme *Cría Cuervos* de Carlos Saura), a protagonista, pela personagem de Frankenstein... O filme foi rodado num período em que a censura era muito severa. Mas, quando viram o filme, os censores ficaram intrigados: sentiram que o filme dizia duas ou três coisas relacionadas com a História e a política, no entanto, não as conseguiam assinalar concretamente de forma a poder exigir os cortes. *O Espírito da Colmeia* mostra a História vista por uma criança: sem saber realmente quem era Franco, nem os motivos dos conflitos civis. A única coisa que a criança retém é que há coisas sobre as quais não devemos falar.

Alain Philippon, “*Víctor Erice. Le détour par l'enfance*” *Cahiers du cinéma* nº 405, *Le journal des cahiers*, 1988, pp. VI-VII

O GUIÃO: ORIGEM, TEMAS, PERSONAGENS

Numa primeira instância da caracterização dos personagens, as figuras dos pais surgiam-nos como uma espécie de sombras e decidimos aceitá-las assim. Não pretendíamos saber muitas mais coisas sobre eles. A imagem única, primordial, que, de forma espontânea e inconsciente, tínhamos apreendido deles, era para nós o bastante. “um homem contempla o ocaso, uma mulher escreve uma carta”. Talvez isto explique o porquê do filme, de um certo modo, ser feito de fragmentos, o porquê das personagens, desde o começo, dificilmente poderem ser consideradas a partir de uma vertente naturalista já que nos encontramos no domínio do mito. De modo quase impercetível, estávamos já a lidar com uma estrutura lírica.

Por vezes, penso que para todos os que viveram uma infância profundamente marcada por esse vazio, herdado, em muitos aspectos básicos, por todos nós nascidos imediatamente após uma guerra civil como a nossa, os adultos eram frequentemente isso mesmo: um vazio, uma ausência. Estavam - os que estavam -, mas não estavam. E por que razão não estavam? Porque tinham morrido, fugido ou eram uns seres ensimesmados, desprovidos dos seus mais elementares modos de expressão. Refiro-me, claro está, aos derrotados, mas não apenas aos que o foram oficialmente, senão a toda a classe de derrotados, mesmo aqueles que, independentemente da facção em que militavam, viveram o conflito em todas as suas consequências, sem ter verdadeira consciência das razões dos seus actos, simplesmente por uma questão de sobrevivência. Exilados interiormente de si mesmos, a experiência destes últimos parece-me também uma experiência de derrotados, plena de absurdo. Terminado o pesadelo, muitos deles regressaram a casa, tiveram filhos, mas algo ficou profundamente mutilado para sempre dentro deles, o que é sintomático na sua ausência. Talvez por aqui se justifique um pouco o tratamento dado às figuras do apicultor e da sua mulher.

[...] Podemos dizer que [Ana] faz um percurso que vai da dependência absoluta à consciência de uma certa aventura pessoal. Por aventura pode entender-se iniciação, conhecimento e, até, ao renascimento, ainda me pareça que, em última instância, se algo a caracteriza é uma espécie de mistério. Algo que a nós, na qualidade de espectadores, no fim de contas, irremediavelmente nos escapa.

Seja como for, sem Isabel, esta última Ana não existiria. Daí o papel da irmã mais velha ser tão importante. O absurdo em Isabel é ela não acreditar no alfabeto que vê como um jogo e que aplica quase inadvertidamente. Daí que, em certa medida, seja apenas capaz de simular, de disfarçar-se, de representar, de pregar sustos. Não pode convocar o fantasma. Na última cena em que aparece, o seu medo das sombras nocturnas é de uma categoria distinta do da sua irmã. Porque Ana tem algo que falta a Isabel: acredita no monstro e procura-o convictamente, até às últimas consequências.

De certa forma, ainda que de forma primária, as trajetórias conjuntas das duas irmãs reproduzem essa dialéctica entre mentira e verdade (“brincamos a sério ou a fingir?”, essa expressão clássica, usada entre crianças para definir a forma de entrar

no jogo) que é substancial em determinados processos do conhecimento. Há algo bonito, e talvez também auto-destrutivo, em Ana: a sua necessidade absoluta de saber.

Ángel Fernández-Santos e Víctor Erice, *“El espíritu de la colmena (guión). Entrevista con Víctor Erice, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji”*, Elías Querejeta ediciones, 1976, p. 139-159

O MITO DE FRANKENSTEIN

Muitos anos antes de saber que Frankenstein era um conto escrito por uma tal de Mary Shelley, mulher do famoso poeta inglês, já tinha tido oportunidade de conhecer, no interior de uma sala escura, esta extraordinária criatura, inventada pelo doutor do mesmo nome. Por entre um sentimento de atracção irresistível e rejeição, tão típico da infância, essa imagem cinematográfica marcou-me para sempre. Quando, muito tempo depois, li finalmente o livro de Mary Shelley, a imagem do monstro de Frankenstein que me ficara do filme entrou em conflito, na minha imaginação, com aquela outra imagem, tão diferente, que emanava da leitura do texto. Na minha opinião, o monstro Frankenstein não podia ter qualquer outra aparência que não a do actor que o interpretou: Boris Karloff.

Há um tempo, que é o da primeira vez, no qual tudo o que se vive possui um carácter extraordinário, fundador. A imagem do monstro da história de Mary Shelley era, sem dúvida, a original. Mas, dentro da minha experiência, tal como aconteceu a tantas outras pessoas, essa imagem, simplesmente, veio depois.

Apesar de tudo isso, é muito difícil, talvez mesmo impossível, despojar Boris Karloff do seu papel de intruso, depois de interiorizar o Frankenstein de Mary Shelley. Ao fim e ao cabo, trata-se de alguém de origem obscura e aspecto disforme, que deseja a todo o custo ser aceite pelos demais. O monstro sofre porque quer ser como os outros. Mas a sociedade, que confia apenas nas aparências, rejeita-o. A partir daqui nasce o conflito. A malvadez da criatura do famoso doutor é um corolário da sua desventura.

Víctor Erice, *“Literatura y cine”*, Banda aparte nº 9-10, janeiro 1998, pp.117-118

AS PERSONAGENS E A DIREÇÃO DE ACTORES

O cinema é para mim uma experiência vital. A relação que estabeleço com os actores nas filmagens é sobretudo existencial. Por exemplo, nas filmagens de *O Espírito...*, era muito importante para mim ligar a câmara a pensar: o que vai assobiar agora Fernando? Antes de filmar a cena em que ele está a escrever à noite, enquanto preparava um café, pedi-lhe que assobiasse uma canção que representasse algo na sua vida e que não me revelasse a sua escolha. Quando, com a câmara já a filmar, ouvi Fernando a assobiar o tango Caminito, tive a sensação de estar a escutá-lo pela primeira vez. Na mesma linha, quando Teresa escreveu uma morada no envelope da sua última carta, disse-me a sorrir: “Finalmente vou saber a quem escrevo! Diz-me o nome que vou escrever.” Disse-lhe para colocar no envelope o nome de uma pessoa de quem ela gostasse muito. Foi então que

escreveu o nome do seu filho. Não se lê muito bem, e quase ninguém sabe de quem se trata, mas para Teresa, nesse momento, quando o mostrou para a câmara, passou a ter um sentido especial.

Procuo manter com os actores uma relação de máximo respeito entre outras razões porque são eles que dão a cara na tela, são os que provavelmente arriscam mais. Fernando Fernán-Gomez e Teresa Gimpera fizeram declarações, que compreendo, sobre o seu trabalho. Tanto um como o outro disseram mais ou menos o mesmo: “Não percebíamos nada do filme. Ainda por cima o Víctor não nos explicou nada.” Não sei se nessa altura andava demasiado influenciado por algumas teorias do Robert Bresson sobre os actores. O que foi para mim evidente é que estava a lidar com uma ficção onde os adultos não eram propriamente personagens. Tanto Ángel Fernández-Santos como eu preferimos falar deles como figuras, como se fossem apenas pessoas que aparecem num quadro. A primeira imagem de Teresa que nos surgiu durante a escrita do argumento define-a como “uma mulher que escreve uma carta” e a de Fernando a de “um homem que contempla o crepúsculo”. Eram, de certo modo, figuras numa paisagem. E não procurámos saber mais sobre elas, pelo menos numa primeira fase.

Como dirigir duas meninas de seis e sete anos de idade, que são as protagonistas absolutas de um filme? Em relação a esta questão, talvez existam vários métodos ou procedimentos de actuação como realizadores. Mas, enfim, o que eu fiz, neste caso, foi criar sobretudo um ambiente. Por exemplo, no quarto onde as meninas passaram maior parte do tempo, foi pedido à equipa de filmagem que cumprissem um série de regras. Nesse cenário, era sempre usada a luz artificial dos projectores, já que foram criadas câmaras escuras em todas as janelas para não ter que depender das variações da luz exterior. Propus aos técnicos que, dentro do quarto, falássemos sempre em sussurro, como se estivéssemos numa igreja, usando o mesmo tom que as meninas usavam nos seus diálogos. Ao mesmo tempo, os nossos movimentos deveriam ser sigilosos, como se teméssemos incomodar alguém. Este ritual incluía ainda, como já referi, o efeito da luz, que foi determinante. Isto é, na rua poderia até já ser de dia, mas, dentro do quarto, era noite cerrada. A finalidade era que esse espaço parecesse estar localizado fora da realidade. As meninas percebiam-no de uma maneira imediata.

Podiam estar a brincar no jardim, mas, chegado o momento de filmar, mal entravam no set, captavam de imediato a atmosfera dominante, o modo cauteloso como os adultos aí se moviam ou como falavam por código ou em voz baixa, como se temessem acordar alguém... Quem seria? O fantasma, o monstro, Frankenstein. E assim, de imediato, também elas se transformavam, sugestionadas pela ficção com todas as suas consequências, adoptando os mesmos gestos, a mesma precaução, o mesmo temor que parecia desprender-se do comportamento dos adultos. Esta *mise en scène* transmitia a ideia de que o monstro estava sempre à espreita, a rondar o lugar e que poderia aparecer em qualquer altura. Por essa razão, nunca tive que pedir a Ana e a Isabel que “se colocassem em situação”. Por outro lado: como pedir a uma menina de seis anos que “entre em situação”?

A RODAGEM DA SEQUÊNCIA DO CINEMA

Durante a filmagem, a projecção do filme *Frankenstein* foi real, os actores e os figurantes assistiram ao filme em directo. Esta foi a única sequência que rodei com duas câmaras. O operador de câmara do filme era Teo Escamilla. Ele ficou a cargo da primeira câmara, a única insonorizada com um blimp, com o qual foram feitos os planos gerais. Mas os grandes planos das meninas a assistir ao filme de James Whale foram filmados, em simultâneo, por Luis Cuadrado, com uma segunda câmara. Na véspera, Luis comunicou-me que iria trazer uma Arriflex dele, não insonorizada, para a filmagem da cena. Usou-a sempre à mão, enquanto eu o ia guiando de um lado a outro do set, colocando-o à frente da personagem que tinha de enquadrar, ao estilo de uma filmagem documental. Foi desta forma que Luis captou aquele plano extraordinário de Ana Torrent no momento crucial em que descobre o monstro pela primeira vez (ver “**Um plano. O encontro com o cinema: capturar o instante no rosto**”, p. 24).

Julio Pérez Perucha, “*El espíritu de la colmena... 31 años después*”, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 453-465

Provavelmente é o momento que, como realizador, captei o mais essencial, o mais importante. Paradoxalmente, foi filmado de forma completamente documental. É o único plano do filme filmado com câmara à mão. Lembro-me de que quem filmou foi Luis Cuadrado sentado no chão frente a Ana durante a projecção que estava mesmo a decorrer. Eu segurava a câmara ao ombro e foi justamente o momento em que ela descobre Frankenstein e captou a sua reacção à cena do encontro entre o monstro e a menina. É um momento irrepetível que não pode ser sujeito a *mise en scène*. E isso é o que cinema tem de paradoxal e extraordinário. Basta pensar neste filme presidido, creio, em linhas gerais, por uma vontade de estilo muito premeditada. E não obstante, o momento que considero essencial neste filme é um momento em que toda essa premeditação formal foi posta de lado. E penso que é através dessa fissura que o lado documental irrompe na ficção, em qualquer ficção.[...] É verdadeiramente o momento do filme que mais me comove, ainda hoje em dia, e creio sinceramente que é do melhor que já alguma vez filmei.

Reflexiones de Víctor Erice en el documental televisivo Huellas de un espíritu (Carlos Rodríguez, 2004)



TESTEMUNHO DE TEO ESCAMILLA

Teo Escamilla, segundo operador de câmara de O Espírito da Colmeia

O Víctor é uma pessoa muito introvertida, muito singular, mas lembro-me que estava sempre a explicar, ao Luis [Cuadrado] e a mim, o que era exactamente que queria ter dentro de cada plano, e fazia-o com tanta parcimónia que dava gosto ouvi-lo. Explicava-o com grande precisão e, quando corrigia um enquadramento, explicava sempre por que razão deveria deslocar-me um pouco mais para a esquerda ou levantar-me um pouco mais. Ele sabia muito bem o sentido que tinha cada composição e, ao transmiti-lo, tornavas-te parte do seu segredo e, pouco a pouco, ias entrando na cabeça dele. Era incrível a paciência que tinha com a Ana Torrent: sentava-a ao colo dele e falava com ela durante horas, contando-lhe histórias que ela escutava com igual paciência. Já quanto à equipa, que ficava ali à espera, a paciência não era tanta. Víctor repetia uma e outra vez, até trinta ou quarenta, o mesmo plano de Teresa Gimpera com a cabeça numa almofada, de olhos abertos. E, depois, ainda tínhamos que ir para o cinema da aldeia, à meia-noite, visionar todos os takes, uns a seguir aos outros. Havia momentos em que aquilo era uma tortura e em que era impossível ver diferença entre o take 7 e o take 15. A verdade é que ninguém acreditava muito naquilo, mas o resultado acabou por nos servir de lição a todos. O pai de Luis Cuadrado era restaurador de vitrais (tinha inclusive restaurado a catedral de Burgos) e esses vitrais, com o formato hexagonal da colmeia, de tom dourado, são da sua autoria. Eu e Luis íamos ao seu atelier, víamos as cores e falávamos de tudo o resto.

Carlos F. Heredero, “*El lenguaje de la luz: entrevistas con directores de fotografía del cine español*”, 24º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994, pp. 247-248



TESTEMUNHO DE ANA TORRENT

Por ocasião do trigésimo aniversário da estreia do filme **O Espírito da Colmeia**, a atriz Ana Torrent partilhou com o público as suas impressões e memórias das filmagens que marcaram a sua vida e carreira.

Fê-lo a partir de uma série de fotogramas seleccionados por Virginia Hernández.



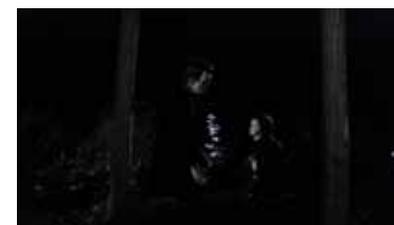
"A verdade é que eu, a menina Ana, era muito parecida com a protagonista do filme. Vivía os mesmos medos... o senhor ali deitado, com uma arma, assustou-me um bocado quando tive de me aproximar dele, não estava totalmente em mim. Era mais um dos mistérios que não entendia. Tinha os olhos tão abertos. Era pequena e acreditava em Frankenstein..."



"A minha relação com Fernando Fernán-Gómez era muito boa e acabei por vir a conhecê-lo bem com o tempo. Mas esta era a parte que eu não entendia realmente do filme. O que eu queria mesmo era conhecer Frankenstein! O meu pai era um ser estranho. Lembro-me muito bem da casa, das escadas, dos ruídos ao andar..."



"Lembro-me perfeitamente desta cena. Tivemos a fotografia durante anos em casa. Tinha medo. Aquela casa, o poço... lembro-me de ter de correr muito, repetimos muitas vezes essas cenas e ficávamos esgotados. Ao olhar para o fugitivo, devo ter sentido algum medo."



"Depois de não sei quantas horas a chorar e a correr conseguimos rodar esta cena. Mesmo assim, acho que se consegue ver a cara de medo que tenho. Tudo porque conheci a pessoa que fazia de monstro com a maquilhagem e a roupa de Frankenstein vestida, o que me causou muito medo. Acreditava em Frankenstein e... era ele! A filmagem teve lugar à noite e foi muito difícil. Pelo que me contaram, estava muito frio e eu estava meio a dormir. Mas devo ter ganho confiança e nunca mais tive pesadelos".

Virginia Hernández, *"El espíritu de la colmena. Recuerdos de Ana Torrent"*, El Mundo, 24 de janeiro de 2004

CAPÍTULOS DO FILME



1 – Créditos com desenhos infantis “Era uma vez...” (00:30 a 01:57)



2 – “Num lugar da Meseta espanhola, por volta de 1940...”. Chegada do camião do cinema a Hoyuelos festejada pelas crianças. Uma senhora apregoa a projecção do filme *O Doutor Frankenstein* (01:57 a 04:18)



3 – Crianças e adultos acomodam-se enquanto os projecionistas carregam o projector de 35 mm. Tem início a projecção. Entre os rostos, na multidão expectante, Ana e Isabel (04:18 a 06:55)



4 – Fernando, apicultor, retira os painéis das colmeias (06:55 a 08:07)



5 – Teresa lê a carta que escreve: sobre a família, as ausências, a falta de notícias... (08:07 a 09:17)



6 – Teresa vai de bicicleta à estação. Nesse momento, chega o comboio onde será depositada a carta. Cruzamento de olhares com um soldado (09:17 a 11:29)



7 – Fernando deixa as colmeias. Passa em frente à sala de projecção antes de chegar a casa. O som do filme difunde-se pela varanda do seu escritório (11:29 a 17:22) (Ver “Um fotograma. Na varanda: compor um estado de alma”, p. 23)



8 – Ana e Isabel assistem fascinadas ao encontro de Mary com o monstro. Teresa passa de bicicleta em frente à sala de projecção. O filme continua com o pai de Mary, com a menina nos braços. “Porque a matou?”, pergunta Ana a Isabel (17:22 a 20:57) (Ver “Um plano. O encontro com o cinema: capturar o instante no rosto”, p. 24)



9 – Ana e Isabel correm de regresso a casa. Cai a noite (20:57 a 21:56)



10 – Nas suas camas gêmeas, Ana acende uma vela e pede a Isabel que lhe conte o filme. Isabel diz-lhe que pode convocar o espírito, se disser: "Sou Ana" (21:56 a 24:29)



11 – Fernando no escritório: prepara o café, ouve o emissor de morse, escreve, vai ver as meninas. De manhã, está adormecido sobre a mesa (24:29 a 28:55)



12 – Teresa acorda, mas continua na cama de olhos fechados. Fernando entra e vagueia pelo quarto (28:55 a 31:00)



13 – Chegada à escola. Aula de ciências com o corpo de Don José. Ana encaixa os olhos no boneco: "O Don José já consegue ver", diz a professora (31:00 a 35:17)



14 – Ana e Isabel avistam uma casa abandonada, com um poço, no meio dos campos, e vão explorá-la. Ouve-se a melodia da canção infantil *Vamos a contar mentiras* (35:17 a 37:21) (Ver "Uma sequência. A casa abandonada: explorar o mundo, construir o tempo", pp. 25-26)



15 – Ana regressa à casa abandonada, sozinha. Explora o poço, o interior vazio, e encontra uma pegada grande na terra (37:21 a 40:32)



16 – No quarto, Ana e Isabel brincam às sombras chinesas, enquanto falam sobre a visita de Ana à casa abandonada. A chegada do pai fá-las apagar a luz (40:32 a 41:18)



17 – No pequeno bosque, o pai explica a Ana e Isabel como distinguir os cogumelos e previne-as sobre os perigos dos cogumelos venenosos. Esmaga um cogumelo venenoso (41:18 a 45:12)



18 – Fernando parte num carro, ao amanhecer. As meninas brincam nas camas até que Milagros lhes ralha. Fingem que estão a fazer a barba, Ana faz uma pergunta a Teresa, enquanto esta a penteia (45:12 a 48:36)



19 – Ana e Isabel esperam que passe o comboio. Ana demora a afastar-se do carril. O comboio passa junto a ela com o seu barulho forte (48:36 a 49:58)



20 – Leitura de um poema de Rosalía de Castro na aula (49:58 a 50:36)



21 – Ana brinca junto ao poço. Isabel observa-a, escondida atrás do muro (50:36 a 51:21)



22 – Teresa toca umas notas de García Lorca ao piano. Ana vê um álbum de família: fotos dos pais, na infância e juventude (Fernando junto a Unamuno e a Ortega y Gasset). Fotografia de Teresa com uma dedicatória ao seu "querido misantropo" (51:21 a 53:09) (Ver "Imagens em relação", pp. 27-28)



23 – Teresa afasta-se de bicicleta. Ana, em casa, observa as abelhas. Isabel, no quarto, aperta o pescoço do gato que a arranha. Pinta os lábios com o sangue (53:09 a 57:08)



24 – No escritório, Ana escreve à máquina até que ouve um grito de Isabel. Encontra-a no chão, fingindo-se de morta. Procura Milagros, mas não a encontra. Quando regressa, Isabel assusta-a com as luvas de apicultor do pai. Isabel ri-se (57:08 a 01:04:36)



25 – Isabel e as outras crianças brincam a saltar a fogueira. Ana observa-as, primeiro de casa e, depois, sentada nas colmeias vazias. Teresa percorre a aldeia ao anoitecer. Ana continua em frente à fogueira e Milagros leva-a para casa (01:04:36 a 01:06:25)



26 – Enquanto Isabel dorme, Ana veste-se e sai para o exterior, rodeada de sombras de árvores. Olha para a lua que brilha entre as nuvens (01:06:25 a 01:08:14)



27 – Travelling sobre os carris do comboio. Um homem com sobretudo militar salta do comboio e dirige-se para a casa do poço (01:08:14 a 01:09:17)



28 – De manhã, Ana chega ao quarto e não liga às perguntas de Isabel (01:09:17 a 01:10:39)



29 – Ana descobre o fugitivo na casa abandonada. Oferece-lhe uma maçã, regressando, mais tarde, com mais alimentos e roupas de Fernando. Ele encontra o relógio musical e fá-lo desaparecer com um truque de magia. Ana sorri. Ao cair da noite, rajadas de metralhadora na casa abandonada (01:10:39 a 01:14:17)



30 – Fernando visita as autoridades. Dirigem-se à sala de projecção onde jaz o corpo do fugitivo. Devolvem-lhe o seu relógio, os sapatos e o sobretudo (01:14:17 a 01:16:49)



31 – Pequeno-almoço em casa, os quatro em silêncio. Fernando olha para o relógio e fá-lo tocar música. Cruzamento prolongado de olhares entre Ana e o pai (01:16:49 a 01:18:49)



32 – Ana corre para a casa abandonada, onde descobre um rasto de sangue. Fernando observa-a desde a soleira. Ela afasta-se, não ligando aos chamados do pai (01:18:49 a 01:21:32)



33 – Teresa e Isabel chamam Ana, primeiro do terraço da casa e, depois, na colina em frente à casa abandonada (01:21:32 a 01:22:08)



34 – À noite, batida à procura de Ana com lanternas e cães (01:22:08 a 01:22:28)



35 – Ana sozinha no bosque. Observa e toca num cogumelo venenoso (01:22:28 a 01:23:09)



36 – Teresa relê uma carta antes de atirá-la ao fogo (01:23:09 a 01:24:31)



37 – Ana aproxima-se do rio. Observa o reflexo do seu rosto na água que se transforma no de Frankenstein. Quando o monstro se ajoelha junto a Ana e a toca no ombro, a menina fecha os olhos (01:24:31 a 01:27:13)



38 – Ao amanhecer, a batida prossegue e o cão de Fernando encontra o corpo de Ana atrás de um muro em ruínas. O pai abraça-a (01:27:13 a 01:28:22)



39 – O médico tranquiliza Teresa dizendo-lhe que Ana está sob efeito de um trauma e que vai esquecer com o tempo (01:28:22 a 01:30:22)



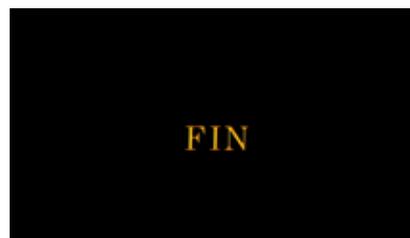
40 – Isabel entra no quarto onde já não está o seu colchão. Abre as cortinas e vê Ana (01:30:22 a 01:32:10)



41 – Noite. Os vidros amarelos do escritório de Fernando iluminam-se. A sua silhueta vai e vem, enquanto anota as suas observações. Isabel não consegue dormir. A luz azulada envolve o quarto. Teresa tapa Fernando, adormecido, e apaga a luz (01:32:10 a 01:34:27)



42 – Ana bebe água na cama. Levanta-se e dirige-se à porta da varanda, que agora está envolta pela luz azul. Os cães ladram. Vai para o exterior. "Se és amiga dele, poderás falar com ele sempre que queiras. Sou Ana. Sou Ana". Ana fecha os olhos. Ouve-se o comboio (01:34:27 a 01:36:33)



43 – Créditos finais (01:36:33 a 01:38:06)

QUESTÕES DE CINEMA

MOSTRAR O QUE SE OCULTA. SOBRE OS ROSTOS, OS SILÊNCIOS, A ELIPSE

O filme cria um universo lírico de sensações e estados emocionais sobre o despertar do olhar de Ana para o mundo dos adultos: os seus pais, que vivem retraídos e pouco comunicam, o fugitivo que encontra na casa abandonada... Ao acompanhar o ponto de vista de Ana, a sua consciência crescente do mundo e dos sentimentos familiares, Erice filma uma experiência de iniciação, repleta de assombros e incertezas (o primeiro filme, a primeira vez que Ana vê a casa abandonada com o poço, a interrogação sobre a morte, a sua fuga à noite...).

Tudo isto é dado a ver e a sentir a partir das sensações que o mundo delinea (a luz, os sons, as paisagens) sobre as figuras, sem que se relatem ou concretizem muitos dos aspectos narrativos ou do contexto histórico ou político - a guerra e a ditadura - nem da própria história das personagens. Sendo esta a história de Ana e do seu ponto de vista, Erice consegue que o filme transmita a sua sensibilidade e intuição sobre o que acontece, mas sem fornecer dados que ela desconheça: assim, nunca é referida a ditadura, nem a Guerra Civil, mas o seu peso traumático é sentido nas experiências dos adultos a partir dos estados emocionais que revelam.

Estamos perante um cinema de natureza lírica, em que as imagens mostram as emoções das personagens, mas também ocultam ou apenas esboçam muitos detalhes narrativos. Desta forma, é deixado muito espaço para que o espectador interprete o mundo interior de Ana, Isabel, Fernando e Teresa. Daí a filmagem privilegiada dos rostos tão cheios de desejos, beleza, curiosidade, nostalgia ou tristeza, mas também de mistérios ou segredos, de histórias que não se explicam...

ROSTOS

O denso enredo do filme é composto e narrado nas emoções filmadas com a luz, a cor e os sons, nas suas passagens e efeitos sobre os rostos. Erice dá coesão e harmoniza todos os elementos do cinema para construir o filme como um conjunto de camadas - algumas visíveis, outras veladas -, que encobrem e revelam os sentimentos de Ana e Isabel, e dos seus pais, Fernando e Teresa.

Essas emoções podem, por vezes, ser vistas a aflorar nos olhos tão abertos de Ana (ver **"Um plano. O encontro com o cinema: capturar o instante no rosto"**, p. 24) e outras, principalmente com os pais, percebem-se como sentimentos íntimos que permanecem opacos, não mostrados, mesmo diante de outras personagens e da câmara. Implícito na história de todos eles, subjaz um contexto histórico e político silenciado e reprimido, da mesma forma como são silenciadas as emoções e negada a possibilidade de diálogo.

O filme começa com o projeccionista, a senhora que anuncia o filme, e com os espectadores da aldeia: planos de rostos que possuem um carácter documental. A partir daí,



nasce a ficção, quando descobrimos os rostos das duas meninas protagonistas - emocionadas com *Frankenstein* - e, em paralelo, o pai-metido em si mesmo, dentro do fato de apicultor, - e a mãe - melancólica, quando escreve e envia uma carta. O filme será a história dos seus rostos, daquilo que vivem e do que podemos adivinhar dos seus sentimentos e estados de alma.

ENCONTROS E SILÊNCIOS

Se, face à sequência do monstro e da menina no lago, Ana vive o primeiro dos seus muitos encontros (a seguir virão a casa com o poço, a aprendizagem sobre os cogumelos, o fugitivo), no caso de Fernando e Teresa vemos que estão retraídos em si mesmos, no seu mundo. A falta de diálogo entre eles evidencia um exílio interior, um silêncio emocional provocado pela guerra. Aí, nesse "local onde Fernando, as meninas e eu tentamos sobreviver" - como escreve Teresa na carta -, a casa é um espaço de isolamento, protegido do exterior através das janelas fechadas, da luz e da cor âmbar: "as notícias que recebemos de fora são tão poucas e tão confusas", escreve na mesma carta.

Essa sensação de afastamento é igualmente sugerida pelos exteriores: Hoyuelos é uma pequena aldeia isolada, rodeada de horizontes extensos e campos - como o campo da casa abandonada -, e caminhos vazios - como o que existe ao lado da casa ou a rua asfaltada



que Teresa percorre de bicicleta. Nesse sentido, o comboio ocupa um lugar privilegiado graças à sua ligação com o mundo exterior: Ana e Isabel brincam perigosamente nos carris à espera do comboio, no mesmo lugar onde, mais tarde, veremos o fugitivo a saltar; Teresa leva uma carta à estação e observa os passageiros atrás das janelas; o filme encerra com o rosto de Ana e o barulho do comboio...

Contudo, se para os adultos esse lugar é uma aldeia isolada e pequena, as suas paisagens tão vazias e extensas contrastam, de uma outra forma, com a pequena figura de Ana. Através da escala dos planos gerais, os lugares aparecem imensos na relação com Ana: são um mundo enorme, cheio de mistérios para nos aventurarmos.

Em casa, Fernando passa largas horas no escritório, à noite, a escrever sobre a colmeia e as abelhas ou a pensar até ao amanhecer. De manhã, vemos Teresa, sem sono, na cama, com a cabeça de lado na almofada, enquanto ouvimos Fernando entrar no quarto - vemos a sua sombra sobre o rosto dela - e a meter-se na cama. Mas ela permanece estática, em silêncio, sem se virar para ele, sem dizer nada, introspectiva. E ainda que o afecto que os une seja perceptível nos pequenos gestos, - Teresa atirando o chapéu, da varanda, a Fernando que, despistado, se tinha esquecido dele; ou quando o cobre ao ver que adormeceu no escritório -, quase nunca os vemos juntos no plano. Quanto a Ana, pouco a pouco, vai deixando de fazer perguntas à irmã Isabel, até que, na segunda parte do filme, também ela desaparece no silêncio, na curiosidade do seu mundo íntimo, aberto ao sonho e à fantasia, à fuga da realidade.

Por isso, as personagens acabam por comunicar mais por olhares e silêncios do que por palavras: veja-se, por exemplo, a cena do pequeno-almoço familiar, que decorre em silêncio, com as quatro personagens filmadas em planos separados. São os olhares entre elas que nos fazem perceber o que dizem, já que o pai - quando mostra o relógio - está, de certa forma, a interrogar as duas filhas para averiguar qual delas esteve na casa abandonada com o fugitivo.



ELIPSE

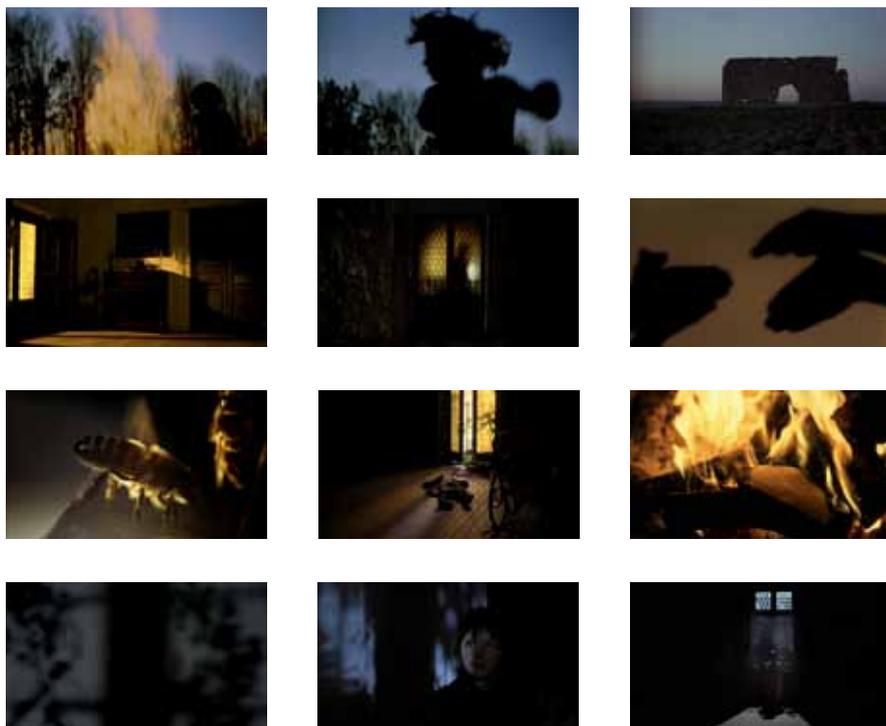
Muito do que acontece no filme é mantido, velado e sugerido: implícito nas imagens ou na relação entre elas por intermédio de elipses (ver **“Uma sequência. A casa abandonada: explorar o mundo, construir o tempo”**, pp. 25-26). Acompanhando, através do ponto de vista de Ana, a experiência de iniciação no mundo dos adultos, grande parte da história é deixada na incerteza e mistério, fora de campo: vemos apenas uma parte, parcial, fragmentária, do que acontece. Por exemplo, o filme só nos fornece alguns detalhes sobre o contexto histórico, político e narrativo (o envelope da carta para indicar que Teresa escreve a alguém da Cruz Vermelha em Niza, muito provavelmente um exilado) ou informações vagas sobre o mesmo (a guerra e a ditadura subjacentes nos silêncios, ausências apenas assinaladas em fotografias do álbum da família ou na carta). Mas a quem escreve as cartas a mãe? O que a afasta de Fernando e os torna tão introspectivos? Que lhes terá acontecido antes, durante a Guerra Civil? Quem é o homem que se refugia na casa abandonada? Não se trata de factos que Erice pretenda esclarecer, talvez porque a experiência que partilhamos é a de Ana e ela também não conhece os factos. O que importa é a tomada de consciência desse mundo, o modo como a menina o apreende de uma forma intuitiva, profunda e emocional: tudo aquilo que o seu rosto sente, contém, sabe, deseja, busca...

Erice explora de uma forma muito bonita o modo como as imagens mostram e também ocultam: filma a morte do fugitivo com um único plano geral da casa abandonada, na noite em que acontecem os disparos - depois veremos o seu cadáver em frente ao ecrã do cinema (na verdade, do corpo apenas vemos um pé a descoberto) -; na cena do pequeno-almoço, já referida anteriormente, sem diálogos, Fernando descobre que foi Ana quem esteve na casa abandonada quando faz soar o relógio e ela reage, olhando-o fixamente, certamente preocupada com o que possa ter acontecido ao homem. O espectador entende isso tudo, vê-o, sem necessidade de palavras. Mas o que sente realmente Ana nesse momento, como qualificar esse olhar, qual a sua emoção? Podemos ver o exterior de um rosto, mas o que se passa no seu interior? Sobre esta opacidade, sobre este mistério próprio do cinema, as emoções são como véus ou tons líricos que podemos interpretar como música, de acordo com a experiência de cada espectador.



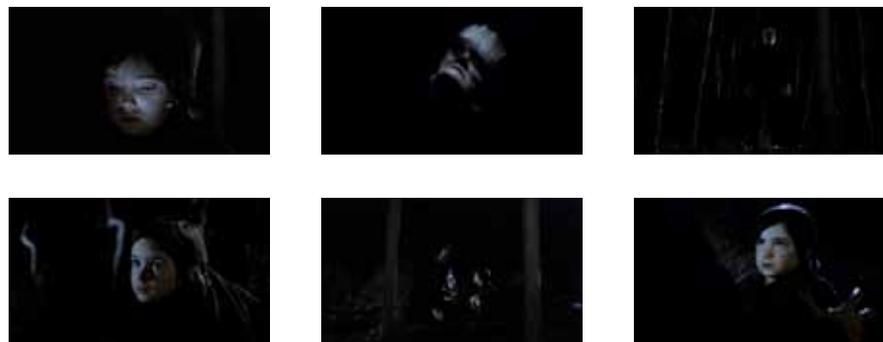
IMAGENS LÍRICAS E PICTÓRICAS

Para filmar esse consciencialização do mundo, por intermédio da figura de Ana, as imagens são compostas com base numa natureza mais lírica e pictórica (ver **“Questões cinematográficas em torno de um fotograma”**, p. 5 e **“Diálogos com outras artes”**, pp. 31-32): criam ritmos e sensações do mundo -do vento na planície, do pairar da luz âmbar, do reflexo vermelho de uma fogueira, da noite azul e fria, das sombras das nuvens projectadas pelas mãos numa parede -, reflectindo o efémero, a passagem do tempo. O filme assemelha-se a uma memória, a uma intensa evocação desses dias de infância em que se produz a primeira iniciação ao mundo dos adultos, quando todos os sentidos estão abertos a tantas descobertas, expostos a um mundo que se percebe imenso na sua escala, nos seus horizontes.



ENTRE VER E NÃO VER, ENTRE SABER E IGNORAR: O CINEMA

Tudo isto gera uma tensão poética entre o que vemos e o que não vemos, entre o que sabemos e o que desconhecemos. E como as imagens delineiam tantas camadas nos rostos, o filme acaba por se abrir às mais fantásticas e oníricas delas, quando as sombras da noite se projectam sobre Ana produzindo o seu encontro imaginário com o monstro. Desta forma, desde o registo documental ao fantástico, Erice atravessa toda a natureza e o potencial do cinema (da realidade ao sonho), fixando-o sobre o rosto de Ana, como uma paisagem emocional.



UM FOTOGRAMA. NA VARANDA: COMPÔR UM ESTADO DE ALMA

[capítulo 7 — 11:29 a 17:22]

A cena em que aparece este fotograma decorre aos 15 minutos do filme (Seq. 7). Fernando, pai de Ana e Isabel, regressa a casa depois de um dia de trabalho (antes tínhamos visto que era apicultor). Senta-se no cadeirão do escritório a ler uma revista, mas o som distante da projecção de *Frankenstein*-a que as suas filhas assistem - desperta-lhe a curiosidade e, por isso, levanta-se e abre a porta da varanda.

O plano dura pouco mais de um minuto e tem um ritmo calmo de modo a expressar o tempo de descanso e tranquilidade após um dia de trabalho fora de casa. Podemos distinguir três momentos no plano. Na primeira parte, com a câmara fixa, vemos Fernando a aproximar-se da porta e a abri-la: de repente, ouvimos outros sons do exterior, o canto de uns pássaros. Depois, com a figura já estática na varanda, tem início um longo *travelling* de aproximação até ela: neste trajecto, o som da projecção é cada vez mais intenso. Assim que ouvimos a frase "acorde e veja a realidade", a câmara pára e fixa o plano na silhueta de Fernando, atrás da porta com os vitrais hexagonais. Este é o terceiro momento.

Neste fotograma, Víctor Erice recorre aos elementos cinematográficos para compor um estado de alma introspectivo. A câmara aproxima-nos da figura contemplativa de Fernando, do seu ponto de vista emocional. Desta forma, a imagem torna-se mais subjectiva à medida que o plano avança e torna-se permeável, ou coincide, com o sentimento e com a experiência interior de Fernando, que se cristaliza na parte final - com a personagem de costas, quieta - como um instante nostálgico, silencioso, reflexivo e contemplativo.

O enquadramento divide a imagem na vertical, em duas partes: à direita, surge Fernando, ou a sua silhueta vislumbrada através da superfície ocre da porta de vidro translúcido; à esquerda, vemos algumas casas da aldeia, de onde nos chega o som da projecção. Aqui, Fernando também é um espectador, não do filme (que está fora de campo), mas desse instante de tempo. Erice filma essa categoria de momentos em que vemos as coisas à distância, em que nos situamos face à realidade como uma paisagem. A imagem contém a tensão entre o mundo privado (interior, íntimo) e o exterior, que define uma das questões do filme. Esta separação entre o interior e o exterior, entre a personagem e o mundo, constrói-se também através da luz, da cor e do som, para dar forma à personagem de Fernando, reservado e silencioso, retraído no seu mundo interior excepto quando está com as filhas. A luz e a cor situam-nos no final da tarde, graças ao efeito produzido pela escuridão interior do escritório e a calidez do ocre dos vitrais que contrastam com o céu frio do entardecer, que cai sobre a aldeia, no exterior. Anteriormente, numa outra cena, via-se o rosto de Fernando fechado atrás da tela da máscara de apicultor, sob um filtro da mesma cor da colmeia. Essa métrica visual entre a colmeia e a casa torna visível o espaço interior, a casa, fechado e recolhido, contraposto à realidade exterior.



De modo semelhante, os sons da casa e do exterior (os pássaros) contrastam com as vozes (ficcionais) do filme. É assim criada uma dupla banda sonora. A ideia é magnífica: através do som, o mundo do cinema, da ficção domina ou sobrevoa - como se fosse uma ilusão algo etérea e inatingível - o espaço dessa aldeia, dessa casa e da realidade do pós-guerra. O cinema projecta um mundo imaginário, é uma fuga da realidade.

No fragmento em que se ouve a projecção do filme, *Frankenstein* pronuncia a seguintes frases: "Nunca ambicionou ver mais para além das estrelas ou saber o que faz crescer as árvores e mudar as sombras? A falar assim, ainda pensam que sou louco. Mas se eu pudesse desvendar algumas destas questões: por exemplo, o que é a eternidade? Nesse caso, não me importaria nada que dissessem que sou louco".

Antes e depois desta cena, *Frankenstein* é mostrado ao espectador pelos olhos das meninas e dos habitantes da aldeia. Nesta imagem é-nos mostrado um outro ponto de vista através da projecção sonora, uma percepção indirecta dessa experiência, que transmite o distanciamento, a separação, a sensação de nostalgia que molda a personagem de Fernando. Sem vermos quase nada - nem a projecção do filme, nem o rosto de Fernando - vemos muito interiormente. Mesmo sendo a imagem do actor, uma silhueta, sentimos - sem necessidade de palavras - uma expressão emocional na sua figura.

UM PLANO. AO ENCONTRO DO CINEMA: CAPTAR O INSTANTE NO ROSTO

[capítulo 8 — 17:22 a 20:57]

O filme **O Espírito da Colmeia** começa com a chegada do cinema à localidade de Hoyuelos, onde a projecção de *Frankenstein* será vivida como um acontecimento extraor-dinário. Erice vai criar dois grandes blocos para a projecção: o início, com o prólogo do filme, onde a gente da terra é apresentada como uma comunidade de espectadores (Seq. 3); e, depois, a cena do monstro e da menina no lago, e o instante em que o pai transporta nos braços o cadáver da menina (Seq. 8). É neste segundo bloco que o realizador nos revela as duas meninas protagonistas, Ana e Isabel, com planos dos seus rostos.



As sequências da projecção são marcadas com cenas da vida que corre em paralelo, mostrando, em planos separados, o pai e a mãe de Ana e Isabel. Vemos Fernando no seu ofício de apicultor e, no plano seguinte, Teresa em casa, a escrever uma carta e a levá-la de bicicleta ao marco de correio do comboio. Depois, vemos Teresa a passar em frente à sala de projecção.

No primeiro bloco, sucedem-se planos de habitantes da aldeia a ver o filme, nomeadamente um de Ana e Isabel. No segundo bloco, Erice mostra novamente as duas irmãs juntas e em contracampo, o filme (a menina com o gatinho). Quando aparece o monstro entre a folhagem, temos um novo plano de Ana, ligeiramente desfocada, com outras meninas ao seu lado. Depois do primeiro plano do monstro, há um primeiro plano de Isabel. E quando a menina oferece uma flor ao monstro, Erice filma um plano mais fechado de Ana, com os olhos muito abertos e a cabeça ligeiramente levantada. Depois do plano de detalhe das mãos e da flor, temos novamente o mesmo plano de Ana, com uma emoção mais intensa: a menina olha para cima, erguendo ligeiramente a cabeça, a abrir a boca. É este o plano que nos interessa analisar.

Erice consegue filmar um plano maravilhoso sobre a profunda emoção do encontro com o cinema. E esta emoção está também ela contida no próprio plano, na forma



como o cineasta consegue capturar esse instante com a câmara. (ver "**Reflexões de Víctor Erice: As personagens e a Direcção de Actores**", p. 13).

Neste plano, percebemos que a experiência do cinema e da vida são indissociáveis: o cinema é uma emoção vivida pelos espectadores, um encontro. Ana (a actriz Ana Torrent e, ao mesmo tempo, a personagem de Ana) vive aqui uma experiência real e transformadora, de descoberta e abertura ao desconhecido, e incompreensível ("Porque é que a matou?", perguntará ela, mais tarde, à irmã).

Erice filmou com este plano, não uma emoção interpretada para o cinema por uma personagem, mas, sim, uma emoção realmente vivida por Ana. Trata-se da emoção de uma primeira vez, da descoberta dessa outra realidade que cria o cinema: numa aldeia isolada, da Espanha do pós-guerra, o cinema, que chega de fora, vem abrir um espaço que permitirá às meninas sonhar e imaginar, mas também ganhar consciência e interrogar-se sobre os mistérios da vida e da morte.

Trata-se de um momento único no cinema, em que um filme revela o seu protagonista por via da sua emoção, de uma vivência real vincada no seu rosto. A partir desse momento, sobre o rosto silencioso e observador de Ana irão sendo projectadas as emoções do filme. A ideia de Erice é muito bonita: poder seguir o filme pelo ecrã do rosto de quem o vê; o rosto é uma paisagem emocional.

A câmara consegue encontrar e capturar, nesse plano, a verdade e a beleza desse instante original e guardar a sua fugacidade. Desde esse momento, o rosto de Ana, intrigado pelo mistério, vai querer ver para conhecer. As descobertas e incompreensões, a experiência da vida na infância convertem-se na questão essencial do filme: o mundo percebido pelas crianças, com a sua dose de enigma e fantasia.

UMA SEQUÊNCIA.

A CASA ABANDONADA: EXPLORAR O MUNDO, CONSTRUIR O TEMPO

[capítulo 14 – 35:17 a 37:21]

A primeira visita à casa abandonada junto ao poço é uma aventura, um jogo, uma expedição, mas também a descoberta do mundo adulto por Ana. O tom lúdico marca, por intermédio de uma versão instrumental da canção infantil "Vamos a contar mentiras", o plano de abertura da sequência: as meninas, diante de uma paisagem a perder de vista da planície central, com uma casinha ao fundo (**imagem 1**).



1

Trata-se de uma composição que coloca as figuras em relação com o tempo e o espaço. As meninas correm para a casa abandonada e Erice faz três cortes encadeados com o objectivo de acompanhar o seu movimento, e a fluidez da passagem do tempo, através da passagem das nuvens e as variações de luz (noutros momentos do filme esta construção da passagem do tempo e da luz com cortes encadeados será retomada) (**imagens 2, 3, 4**). No que toca ao espaço, o enquadramento marca um dos grandes temas do filme: a descoberta, por Ana, da imensidão do mundo (a extensão tão vazia do campo e o horizonte) e o percurso que faz desde o momento da contemplação (tal como a vemos durante a projecção do *Frankenstein*) até quando se adentra activamente em espaços novos e misteriosos para ela, caso da casa com o poço.



2



3



4

No plano em que as meninas aparecem já em frente à casa abandonada, o som do vento substitui a música e torna mais palpável a inquietude e a sensação de mistério que o lugar desperta em Ana. Não ouvimos os diálogos entre elas (que vemos à distância), mas sim o sussurro de Ana: "Isabel, Isabel". O que diz Isabel a Ana, depois de entrar na casa abandonada, que faz com que as duas saiam a correr? Sabemos que, na cena anterior, no quarto, Isabel dissera à irmã que o monstro estava vivo porque ela o tinha visto, num lugar que conhecia, e que ele era um "espírito". Mas aqui, como noutros momentos de **O Espírito da Colmeia**, o que lhe diz fica oculto, elidido, sugerido para que o espectador o imagine ou complete.

Nesta segunda parte da cena, Erice privilegia o ponto de vista de Ana em relação ao da irmã: ela, que é a mais pequena, espera que Isabel chegue ao poço e que olhe para dentro da casa abandonada. Acompanhamos a acção de Isabel pelos olhos de Ana: Erice filma e monta planos do seu rosto e o contracampo do seu olhar. Dos vinte e seis planos que compõem a cena no seu conjunto, onze são do rosto de Ana a olhar. O que Ana vê assume a mesma importância que os efeitos traçados pelas imagens no seu rosto (a casa abandonada, o poço, a pegada...).



5



6



7

Depois da saída a correr das meninas, entra o terceiro bloco da cena, com um fundo negro: regressa o mesmo enquadramento e regressa a música - numa variação mais lenta -, mas desta vez Ana regressa só. Determinada, aproxima-se do poço (**imagens 5, 6, 7**). Esse efeito de rima ou ressonância, marcado pelo retorno de um mesmo espaço com uma variação temporal, é muito característico do filme: por via dessa montagem, o espectador liga os momentos temporais e observa o processo de mudança, aprendizagem ou amadurecimento de Ana, que vai dando passos no sentido de um maior conhecimento do mundo que a rodeia. Sem necessidade de diálogos, filma-se a transformação psicológica em Ana: a sua valentia e curiosidade para explorar sozinha um lugar que, num momento prévio, depois da irmã lhe falar do "espírito" que ali vive, a havia impressionado de tal forma que a obrigara a ficar parada ao longe. Desta forma, a partir da comparação visual e sonora dos planos, Erice efectua uma lindíssima elipse das cenas, suprimidas, que teriam ocorrido entre os dois momentos (e durante as quais Ana teria tomado a decisão de regressar sozinha à casa abandonada) (**imagens 8, 9, 10**).



8



9



10

A partir daqui, o olhar de Ana, quando está sozinha, fabrica toda a experiência da cena, permitindo-nos acompanhar o avanço progressivo da sua curiosidade e incerteza: observação de quatro espaços vazios: o poço (**imagem 11**), o interior da casa (**imagem 12**), a pegada (**imagem 13**), a paisagem (**imagem 14**). Nesse vazio, abre-se caminho à especulação, à ficção e aos relatos: Que história poderá ligar a pegada, ao poço, à casa e aquele campo? Este é o espaço da imaginação, do conto (já despoletado antes com a descoberta do cinema), mas também das marcas do real: a pegada de um sapato muito maior do que o pé de Ana, o que nela talvez evoque o tamanho e a presença do monstro, um gigante para uma menina, mas que para o espectador será o indício de que, pouco tempo antes, tenha estado um adulto na casa abandonada. Este jogo sobre o que o ausente pode tornar presente é uma das ideias poéticas mais bonitas do filme.



11



12



13



14

A cena dura quase cinco minutos e o seu ritmo suspenso corresponde ao calcorrear cauteloso da menina nesse lugar novo. Daí ser tão importante que os planos de Ana a olhar retornem para reforçar e intensificar o que ela vê, na medida em que cada olhar é um passo em frente: primeiro, vê o poço e procura a resposta do eco (**imagem 15**); depois, atira uma pedra (ouvida com grande intensidade pelo espectador, aproximando-o ainda mais do ponto de vista de Ana perante cada detalhe material desse espaço) (**imagens 16, 17**).



15



16



17

Em seguida, aproxima-se da soleira da porta da casa abandonada e percorre-a com o olhar - Erice recorre a uma panorâmica - detendo-se na zona que fica na sombra (**imagens 18, 19, 20**). À saída, repara na pegada (após dois planos da pegada vazia, no terceiro vemos o movimento lento do pé de Ana colocando o pé em cima da pegada) (**imagens 21, 22, 23**). Nesse momento, o seu olhar observando a paisagem estabelece a ligação da pegada com o lugar. Primeiro vemo-la a retirar o pé da pegada e depois olhar para o horizonte.



18



19



20



21



22



23

Se a pegada é demasiado grande para ela, também a paisagem e o mundo o são. O que está para lá do que vemos, que segredos ou histórias escondem essa pegada, essa casa, esse campo e esses horizontes? Neste plano estamos precisamente no contracampo do enquadramento da paisagem de abertura da cena: a menina passa a protagonizar uma vivência.

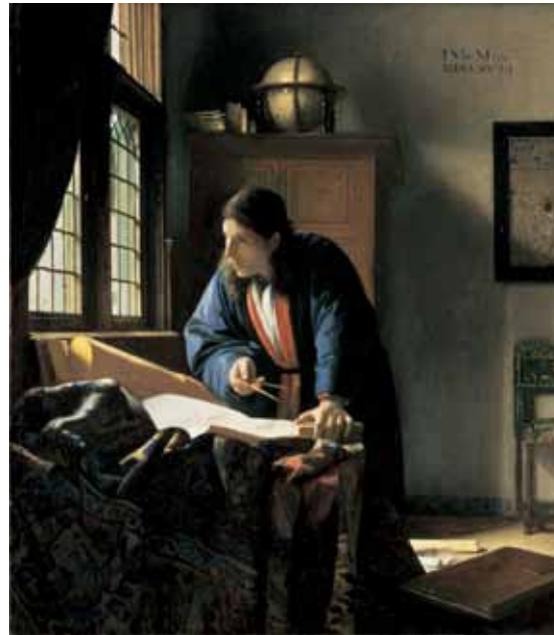


24

IMAGENS EM ECO



*A Lição de Música (professor e mulher a tocar virginal),
Johannes Vermeer (c.1660)*



O geógrafo, Johannes Vermeer (c. 1668-1669)



A pesagem das pérolas, Johannes Vermeer (c. 1662-1664)



O Espírito da Colmeia



Interior, Vilhelm Hammershøi (1901)



Portas Brancas, Vilhelm Hammershøi (1905)



Interior com uma vista de uma Galeria Exterior, Vilhelm Hammershøi (1903)



O Espírito da Colmeia

O Espírito da Colmeia

DIÁLOGOS ENTRE FILMES

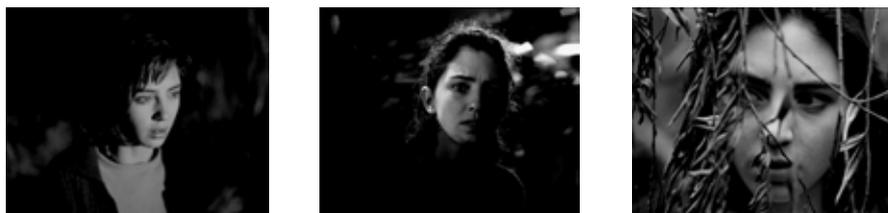
O ESPÍRITO DA COLMEIA, O SANGUE E REGRESSO ÀS AULAS.

PASSAGEM FORÇADA À VIDA ADULTA: ENTRE O MUNDO INTERIOR E O MUNDO EXTERIOR

No filme *O Sangue* (1989), de Pedro Costa, Vicente e Nino são dois irmãos que mantêm uma relação difícil com o pai, doente, frequentemente ausente de casa. Após a morte do pai, Vicente vai ocultar este facto a toda a gente, excepto a Clara, a jovem professora por quem está apaixonado e em quem confia. Este é um filme que aborda a complexidade das relações familiares (suas misérias e fados), a aprendizagem e a passagem forçada à vida adulta dos dois irmãos, após o desaparecimento da figura paterna.

Tal como em *O Espírito da Colmeia*, *O Sangue* é um filme repleto de elipses e silêncios, com muitos incidentes da narrativa, - caso da morte do pai -, envolvidos em mistério e mantidos sem resposta. Tanto Víctor Erice como Pedro Costa se centram menos nos actos das personagens do que no mundo emocional e como ele se oculta e reflecte nos rostos. Ambos os cineastas exploram a incidência da luz sobre os rostos, isolam-nos, projectam sobre eles os afectos das personagens, aquilo que vêem, o que os atrai ou toca, o que ouvem. As personagens são opacas e reservadas, introspectivas e pouco comunicativas.

O seu ambiente familiar tenso, conflituoso e claustrofóbico, a introspecção e a contenção de Vicente e Nino, - abstraídos nos pensamentos, no seu mundo interior, são mostrados por intermédio de planos que isolam as suas figuras, em posições inertes, com a luz e as sombras que captam os seus contrastes emocionais, o que se oculta nos rostos.



O Sangue, variações sobre o rosto de Clara em diversas sequências do filme



O Sangue: nos dois primeiros fotogramas, Nino (o irmão mais novo); no terceiro, Vicente

A montagem, tão submetida ao elidido, deixa muitos aspectos do enredo suspensos, apenas intuídos ou esboçados, manifesto reflexo de um drama familiar carregado de passado que afecta a atitude de Vicente e de Nino, que ficam quase por dizer ou explicar (por exemplo, a história da doença do pai ou o passado obscuro do tio). Quando o pai desaparece, Vicente e Nino têm de aprender a viver sem ele, o que implica, ao mesmo tempo, um fardo e uma libertação. Terão de descobrir-se a si mesmos e na sua relação com os demais: daí nasce a afinidade, a compreensão, a confiança, o amor que une Clara e Vicente. É uma relação preparada, nascida de um entendimento entre ambos sem grande recurso a palavras, a partir de gestos, como quando Vicente lhe dá a mão. Os enquadramentos unem as duas personagens nos planos dos seus trajectos partilhados, pelas ruas ou no bosque; a montagem liga os seus rostos através de olhares, por recurso ao que é dito sem palavras.

Pode ainda ser traçado um outro diálogo cinematográfico muito interessante entre os dois filmes: o contraste entre os interiores e os exteriores. Costa e Erice apresentam o espaço familiar como um espaço fechado e opressivo - poderíamos comparar a casa do tio em *O Sangue* com a casa de *O Espírito da Colmeia*.

Em contrapartida, os filmes ganham uma dimensão diferente, de modo quase mágico, nas paisagens exteriores, da natureza, do bosque ou do rio... No caso particular de *O Sangue*, o constrangimento e contenção sentidos por Vicente e Nino dentro de casa contrasta com



O Sangue (1989)

as aberturas líricas que a natureza concede às personagens: um mundo esplendoroso e misterioso, aberto ao imaginativo, ao etéreo (as brumas, o vento, a luz da lua...), à aventura e à ficção. Também no filme **O Espírito da Colmeia** a natureza, quando Ana se ausenta e sonha com o monstro, ganha uma dimensão quase espectral e fantástica.

Tal como Vítor Erice, Pedro Costa é um cineasta cinéfilo, formou-se nas sessões de cinema da Cinemateca Portuguesa e reinventa os planos recorrendo à sua memória cinematográfica. Em *O Sangue*, por exemplo, encontram-se marcas do cinema de Jean Cocteau e dos seus ambientes oníricos¹, do cinema mudo de Carl Theodor Dreyer² e Friedrich W. Murnau³ e inventadas nas paisagens expressionistas do bosque, à noite, e no efeito plástico das sombras. São ainda visíveis as marcas de *A Sombra do Caçador* (Charles Laughton, 1955) na experiência de Nino ou de *Os Filhos da Noite* (Nicholas Ray, 1948) na história e fuga de Vicente e Clara. São referentes de um cinema intenso,



O Sangue (1989)



Rentrée des classes (1956)



O Espírito da Colmeia (1973)

a preto e branco, com uma potência também manifesta em *O Sangue*, onde a exploração da luz e da escuridão, dos rostos e das paisagens, gera uma abertura da realidade a outros mundos. Algo semelhante acontece em **O Espírito da Colmeia** no encontro das meninas com o filme *Frankenstein* (James Whale, 1931) e nas sequências noturnas posteriores, carregadas de mistério.

Pode, neste sentido, ser estabelecida ainda uma ligação com o filme *Rentrée des Classes* (Jacques Rozier, 1956). No filme de Rozier, especialmente na longa sequência do menino no rio, a relação da abertura à paisagem com a proporção das figuras, em muitos dos planos de exteriores, pode ser vista como uma fuga ao quotidiano para a exploração do mundo-atraves da luz, das sombras, dos sons-, a sua beleza e mistério.

Podem ainda encontrar-se afinidades entre os três filmes na filmagem dos bosques e das árvores, das nuvens, das paisagens diurnas e noturnas, dos extensos horizontes, dos rios... A captação fílmica da realidade cria efeitos maravilhosos, recorrendo à estilização visual até que a experiência das personagens se transfigure em algo lírico, mágico e até fantástico.



Rentrée des classes (1956)



O Sangue (1989)

1 Jean Cocteau (1889-1963) foi um poeta, romancista, dramaturgo, pintor e cineasta. Entre os seus filmes destacam-se *Le sang d'un poète* (1930), *La Belle et la Bête* (1945), *Orphée* (1950) e *Le testament d'Orphée* (1959).

2 Carl Theodor Dreyer (1889-1968) é um cineasta dinamarquês de referência. O filme de Dreyer com mais influências em *O Sangue* é *Vampyr* (1932). Outros filmes obrigatórios do cineasta são *O Presidente* (1919), *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), *A Palavra* (1955) ou *Gertude* (1964).

3 Pese embora a sua curta vida, F. W. Murnau (1888-1931) é um cineasta obrigatório, com filmes como *Nosferatu* (1922) e *Aurora* (1927), este último particularmente revisitado em *O Sangue*.

DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

O FRANKENSTEIN (MARY W. SHELLEY E JAMES WHALE) E O HOMEM DA AREIA (E.T.A. HOFFMANN)

A origem de **O Espírito da Colmeia** situa-se na redescoberta do clássico de James Whale, *O Frankenstein* (1931), que Erice reencontra numa passagem televisiva. Erice redescobre o filme, relê o conto de Mary W. Shelley e vai assim aprofundar o seu interesse recorrente, não tanto no filme de Whale, mas mais no mito literário em si: "O filme parte de uma consideração do destino moderno de alguns mitos literários e cinematográficos, hoje em vias de desaparecer, degradados, convertidos em fetiches após a manipulação a que são submetidos", explicava o próprio cineasta, numa entrevista publicada em 1976.

Nesse primeiro esboço do que viria a ser **O Espírito da Colmeia**, Erice criava fábulas sobre o destino das personagens do conto, mas também da própria autora, encerrada numa espécie de instituição mental, uma reviravolta (*twist*) no final a lembrar muitos filmes do expressionismo alemão, em cujo estilo o filme se pretendia inspirar (desde *O Gabinete do Doutor Caligari* à série *O Doutor Mabuse* de Fritz Lang). No entanto, esta orientação do guião muda drasticamente quando Erice se depara com um fotograma do filme de Whale:

"Desde que elegi o tema, tinha um fotograma do filme de James Whale, *O Frankenstein* em cima da minha secretária. A imagem, que é uma das mais conhecidas, reproduzia o encontro, nas margens de um rio, do monstro com a menina. Uma manhã, enquanto contemplava novamente esse fotograma, senti que estava ali contido todo o enredo. Aquela imagem podia resumir, no fundo, a minha relação original com o mito."¹

É deste modo que Erice põe de lado o reescrever literário do mito de Frankenstein para se dedicar à reescrita cinematográfica. Isto não quer dizer que os referentes literários não estejam muito presentes no filme², o que acontece é que estes são, agora, de outra índole. Shelley escreveu *Frankenstein* ou o moderno *Prometeo* em 1818; **O Espírito da Colmeia** parte finalmente da adaptação cinematográfica de 1931, não obstante, os paralelismos entre o argumento e o texto do escritor romântico E.T.A. Hoffmann, *O Homem da Areia*. *O Homem da Areia* foi publicado pouco antes do conto de Shelley, em 1816. As duas obras partilham o mesmo espírito do romantismo, essa paixão pelo universo do gótico, por tudo o que se oculta nas sombras. As personagens principais de **O Espírito da Colmeia** remetem-nos, de modo muito claro, para as de *O Homem da Areia*, a começar por Ana (Nataniel no conto), os pais ou mesmo o monstro (o homem da areia), mas também algumas das suas reviravoltas no argumento.³

1 Ángel Fernández-Santos e Víctor Erice, "O Espírito da Colmeia (guião)", Elías Querejeta ediciones, 1976, pág.141

2 *Remando ao vento* (Gonzalo Suárez, 1988) apresenta muitas semelhanças com o projecto original de **O Espírito da Colmeia**.

3 Podemos referir alguns exemplos: Nataniel é a materialização do homem da areia em Coppelius - Ana é a materialização do espírito do fugitivo / Nataniel -, ao ser descoberto por Coppelius, doente, assomado pela febre. Quando acorda, a primeira coisa que faz é perguntar pelo homem da areia - Ana, doente, depois do seu encontro com o monstro. Quando Ana acorda, volta a invocar o espírito / Para Clara, o episódio de Coppelius poderia ter acontecido apenas na imaginação de Nataniel - O encontro de Ana e do monstro apenas pode ser qualificado de onírico / Os olhos como tema e obsessão central ao longo de todo o relato - Os olhos de Ana, os olhos do boneco Don José.

A VIDA DAS ABELHAS (MAURICE MAETERLINCK)

Por último, entre estas referências literárias não nos podemos esquecer da mais óbvia, a que inspirou o próprio título para o filme que Erice retirou do tratado de apicultura, *A vida das abelhas*, de 1901, escrito pelo poeta, dramaturgo e ensaísta belga Maurice Maeterlinck, prêmio Nobel da Literatura em 1911.

"Onde está o espírito da colmeia? Em quem encarna? (...) Segue passo-a-passo as circunstâncias onipotentes, como um escravo inteligente e ágil que sabe tirar partido das ordens mais perigosas do seu amo. (...) Dispõe impiedosamente, mas de modo discreto, como se impellido por algum sentimento de dever, de procura de riqueza, de bem-estar, da vida de todo um povo alado. (...) Esse espírito é prudente e económico, mas não somítico. Conhece, aparentemente, as leis faustosas e algo loucas da natureza no que toca ao amor. (...) O mesmo espírito dispõe do trabalho de cada uma das suas obreiras. (...) O espírito da colmeia é o que determina a hora do grande sacrifício anual ao génio da espécie - isto é, uma enxameação -, em que um povo inteiro, chegado ao topo da sua prosperidade e poderio, deixa, de um momento para outro, todas as riquezas, palácios, casas e os rendimentos do trabalho à geração futura e vai para longe, atrás da incerteza e penúria de uma pátria nova. Trata-se de um acto que, consciente ou não, supera certamente a moral humana."

As referências a *A Vida das Abelhas* são feitas de modo explícito na personagem de Fernando, apicultor e estudioso do mundo das abelhas, a quem veremos por duas vezes a escrever no seu caderno um texto que é, na verdade, um encontro literal com Maeterlinck, mais concretamente com o capítulo dedicado à fundação da colmeia:

"Alguém a quem eu mostrava recentemente, numa das minhas colmeias de vidro, o movimento dessa roda, tão visível como a roda principal de um relógio; alguém que via às claras a agitação inumerável dos favos, o perpétuo, enigmático e louco cirandar das amas sobre os alvéolos com as larvas, as pontes e escadas animadas que formam as operárias no fabrico da cera, as espirais invasoras da rainha, a actividade diversa e incessante da multidão, o esforço impiedoso e inútil, as idas e vindas com um ardor febril, o sonho ignorado fora dos alvéolos que já espreita o trabalho da manhã, o repouso mesmo da morte, afastado de uma colónia que não admite doentes nem moribundos; alguém que via essas coisas, uma vez passado o assombro, não tardou a desviar o olhar no qual se lia não sei que triste espanto."

Claramente este tipo de textos, bem como outros, caso do poema de Rosalía de Castro que as crianças lêem na escola ("Eu vou cair onde / nunca o que cai se levanta"), multiplicam as referências à morte ao longo de todo o filme, impondo um tom muito determinado que rima com *O Doutor Frankenstein* e, claro, com o próprio enredo, a aventura de Ana.

VERMEER, REMBRANDT

A todas estas obras literárias teríamos de somar as pictóricas. A este respeito, o director de fotografia, Luis Cuadrado, comentava o seguinte: "Lembro-me que Erice (...) me levou a uma cervejaria (...) para que víssemos em conjunto umas luzes, umas cores. Trouxe-me umas gravuras de Vermeer e de Rembrandt para me mostrar umas luzes amarelas e umas sombras esverdeadas em que ele estava interessado." A influência do pintor flamengo do séc. XVII, Vermeer de Delft, é muito evidente em tudo o que se relaciona com a representação da figura da mãe, Teresa, no ambiente da casa, sobretudo quando a vemos, no início do filme, a escrever uma carta junto àquela porta de vitrais hexagonais, como os favos da colmeia, ou quando toca, em pé, umas notas no piano, de modo desleixado e descuidado.



O Espírito da Colmeia



A Lição de Música (professor e mulher a tocar virginal), Johannes Vermeer (c.1660)



A paisagem das pérolas, Johannes Vermeer (c. 1662-1664)



O geógrafo, Johannes Vermeer (c. 1668-1669)

Se é certo que Vermeer se caracteriza pelas atmosferas claras e cálidas, com personagens aparentemente felizes, certos quadros, como no caso de *A paisagem das pérolas* (c. 1662-1664) (ver "**Imagens em eco**", pp. 27-28), *Senhora sentada a tocar virginal* (c. 1664) ou *Senhora escrevendo uma carta* (c. 1665-1670), caracterizam-se por uns ambientes mais tenebrosos, com uma luz directa que faz sobressair as personagens de um fundo em sombras, que chegam, por vezes, a alcançar o primeiro plano da imagem. Em todo o caso, a obra de Vermeer constitui uma fonte iconográfica inesgotável que não se fica por Teresa, e também poderíamos relacionar Fernando, encerrado no seu escritório, com os cientistas que Vermeer criou para *O astrónomo* (1668) ou *O geógrafo* (1668-1669) (ver "**Imagens em eco**", pp. 27-28). E há ainda, um quadro de um contemporâneo de Vermeer, Emanuel de Witte, *Interior com uma mulher sentada ao virginal* (c. 1665-1670), que perturba na sua premonitória iconografia: uma mulher a tocar virginal ao lado de uma janela; num espaço contíguo, ao fundo de um corredor formado por duas portas abertas, a criada a varrer: efectivamente, parece uma cena saída de **O Espírito da Colmeia**.

ACOLHIMENTOS: OLHARES CRUZADOS

Uma boa parte das primeiras análises de **O Espírito da Colmeia** centram-se na sua alegada mensagem política, algo muito comum em muitos filmes espanhóis dessa época, em particular os de maior repercussão internacional, tais como os do realizador Carlos Saura. Um dos textos mais notáveis a veicular, com matizes, este tipo de interpretação, foi escrito por Fernando Savater, *Riesgos de la iniciación al espíritu*, publicada originalmente em 1976, como prólogo da edição do guião de Víctor Erice e Ángel Fernández-Santos, considerado pelo próprio Erice como um dos melhores textos que leu sobre o filme:

“A colmeia onde se digladia o espírito de Erice é, sem qualquer dúvida, Espanha. Descontextualizar o filme por omissão deste facto - reduzindo-o a uma alegoria abstracta - seria tão absurdo como subordinar todo o seu significado ao peculiar enredo histórico espanhol. O espírito ama o concreto, mas retira dele força para ir mais além de qualquer episódio anedótico; é histórico, compreende e apreende a história, não ficando, contudo, encerrado por ela na sua fatalidade. Estamos perante um manifesto assumido contra o fascismo, cuja verosimilhança estética e ética o faz, felizmente, rebater a vertente estritamente política - ou seja, estratégica - do anti-fascismo.”

O facto de se tratar de um filme que se serve dos mesmos recursos de muitos filmes espanhóis contemporâneos, mas dotando-os de um novo significado, não passou despercebido à crítica mais feroz da época, incluindo intelectuais - Fernando Savater é um dos muitos exemplos -, oriundos de disciplinas como a filosofia. Aqui também se inclui Eugenio Trias e o seu texto *Cerrar los ojos*, terminado no mesmo ano da estreia, 1973:

“Evidentemente tudo são símbolos: o cogumelo venenoso é um símbolo, a menina, a flor e Frankenstein são símbolos, o gato, o poço, a caveira, o guerrilheiro aqui... Mas esses símbolos não se encontram replicados, não se transcendem em *significados*, não remetem para grandes palavras como o Mal ou o Proibido. São essas palavras verdadeiramente *encarnadas* e, na mesma medida, perfumadas, como no caso do cogumelo venenoso, ou resplandecentes, como no caso do favo. É melhor falar de indícios, de pegadas, como a que se desenha junto ao poço, como a falta dos olhos no delicioso Don José (...). Seguem-se esses indícios que estão por ali, à vista, visíveis para quem os saiba ver; seguindo esses marcos (...) encontramos um verdadeiro *cosmos*.”

Apesar de tudo isto, a crítica internacional, em grande medida, caiu nesta armadilha interpretativa. Decorriam os últimos anos do franquismo e tudo o que saía de Espanha, e aparentava um mínimo de vocação crítica, era traduzido em virtude desses símbolos e parábolas, atingindo, em alguns casos, uma (sobre)interpretação delirante (uma carta com um selo com a efígie de Franco, que é queimada na fogueira, é interpretada como alegoria do fim do regime, por exemplo).

Felizmente, uma certa crítica espanhola soube ver de imediato quais eram as virtudes reais do filme, os seus feitos reais, e foram estas interpretações as que acabaram por se impor no decurso dos anos. Usemos como exemplo um texto de Juan Miguel Company, *El silencio y el mito*, também de 1973:

“A obra de Erice propõe um novo tipo de visão, de realidade fílmica. Uma estrutura aberta, lírica e musical substitui a narração fechada, os habituais mecanismos de composição fabulosa - tão cúmplices com o espectador - próprios do cinema norte-americano. Não estamos no campo da *ficção*, não temos personagens psicologicamente definidas, de acordo com os moldes clássicos pré-existentes. O espaço fílmico converte-se, por sua vez, num espaço simbólico (...) e este serve de caixa de ressonância a um motivo central que poderíamos definir, de modo provisório, como um tema recorrente de presença-ausência.”

De modo inevitável, um filme que coloca o próprio cinema no centro da sua narração, convertendo-o no motor do seu mecanismo dramático, acabou por transformar-se num filme de culto para muitos cineastas. Entre eles há que citar o norte-americano Monte Hellman, que não só integrou o filme de Erice no enredo de um dos seus filmes (*Sem Destino*, 2010), como também menciona **O Espírito da Colmeia** como o seu filme favorito de todos os tempos. Ele escreve o seguinte acerca da sua experiência como espectador:

“Néstor Almendros contou-me que tinha visto **O Espírito da Colmeia**, de Víctor Erice, porque sabia que eu estava à procura de um director de fotografia espanhol e o trabalho de Luis Cuadrado era o melhor que alguma vez tinha visto. Ele sabia que Cuadrado tinha sido responsável pela fotografia do filme quando já estava quase cego, recorrendo às descrições de um assistente e dando-lhe indicações sobre como posicionar as luzes. Almendros não sabia que Luis Cuadrado morreria pouco tempo depois, vítima de um tumor cerebral. Vi o filme mais de dez vezes, com mais frequência do que qualquer outros dos meus filmes favoritos. Nunca me canso de o ver e fico mais rico a cada vez que o vejo. O filme vai revelando lentamente os seus segredos. Esta é uma obra secreta e misteriosa, que trata dos mistérios mais profundos, ou seja, a criação e a morte. Também trata das relações familiares - entre marido e mulher, pai e filhas, irmã e irmã -, e da tentativa de cada personagem em comunicar, ao mesmo tempo que as personagens se vão isolando numa derradeira solidão. Ou seja, é um filme sobre o próprio cinema, sobre o poder do cinema de invadir os nossos sonhos, de despertar a nossa experiência vivida e os nossos medos.”¹

1 Monte Hellman, “*L’Esprit de la ruche* de Victor Erice”, Positif n° 400, Junho 1994, p. 48-49.

ANTES DO VISIONAMENTO

Pode ser interessante fazer uma breve introdução sobre Víctor Erice - um dos grandes cineastas espanhóis e europeus da modernidade.

É oportuno situar o filme no contexto histórico que o enquadra: os primeiros anos da ditadura de Francisco Franco após o fim da guerra civil espanhola. Que sabemos sobre este período? Investiguemos um pouco antes de ver o filme.

Podemos mostrar os cartazes do filme e perguntar aos alunos sobre o que é que o filme será.

DEPOIS DO VISIONAMENTO

O VALOR DO ROSTO

No filme **O Espírito da Colmeia** os rostos adquirem uma presença e um valor fundamentais. São muitas as sequências que se articulam a partir de grandes planos e muitos os momentos do filme em que o cineasta se detém em frente ao rosto de Ana, ou de outras personagens, quase sempre silencioso. De certa forma, o tempo parece parar em frente aos rostos e o espectador tem a impressão de estar a aproximar-se da intimidade das personagens, ao mesmo tempo que as sente impenetráveis.

Começemos por recordar e listar os momentos especialmente emocionantes dos rostos (por ex. Ana e Isabel no cinema; Teresa quando o comboio onde tinha depositado a carta arranca; o pequeno-almoço familiar depois da morte do fugitivo; Ana antes do aparecimento de Frankenstein; Ana, à noite, na varanda, no final do filme...). Tentar ser o mais exaustivo possível. O exercício vai permitir perceber a enorme presença dos rostos no filme!

Propomos que, em seguida, se escolham alguns destes momentos que recordamos com maior intensidade. Sem voltar ainda a visioná-los, devem tentar descrevê-los pormenorizadamente recorrendo apenas à memória. Como era a luz sobre o rosto? Como era o fundo do plano? Que expressão tinha?

A que estado emocional associamos este plano? Anotar estas descrições com base naquilo que recordam.

Em seguida, ver novamente os fragmentos. Perceber que forma ganharam estes momentos depois de incorporados na nossa memória: uns podem ter sido demasiado moldados à realidade do filme, outros talvez tenham formado uma segunda imagem. O objectivo da análise não é avaliar o que foi ou não adaptado da memória; antes é pretendido com o exercício discutir as impressões causadas pelo filme e, ao mesmo tempo, ter uma maior atenção durante a revisão.

Depois do visionamento e dos comentários, será interessante avançar para a exploração dos grandes planos, escolhendo momentos precisos dos rostos ao longo do filme: trata-se de captar a imagem nos momentos que nos pareçam mais interessantes ou intensos e extrair os fotogramas correspondentes. Será interessante tentar ser exaustivos e capturar todos os grandes planos do filme (por exemplo, vamos distribuir-nos em grupos e cada grupo irá dedicar-se aos grandes planos de uma personagem ou de uma parte do filme), de modo a que as capturas permitam uma análise transversal do filme neste domínio.

A "coleção de rostos" irá permitir analisar relações, aspectos comuns, etc. Um dos elementos que, muito provavelmente, iremos observar a partir das capturas é o trabalho da luz sobre os rostos.

A LUZ SOBRE OS ROSTOS

A luz deverá ser observada e analisada quer nas imagens captadas quer pela revisão directa de fragmentos do filme. Vamos deter-nos nos grandes planos, observar e analisar a luz. Revelar-se-á de grande importância encontrar palavras para descrever a luz e a sua incidência sobre os rostos. Este exercício permite perceber que usamos, recorrentemente, para nos referirmos à luz, palavras provenientes de outros campos (ou seja, por sinestesia) e mediante binómios, por exemplo: luz suave ou dura; quente ou fria; directa ou difusa. Também recorreremos à direcção: lateral, frontal, de 3/4 ou em contraluz. Há duas figuras de luz recorrentes ao longo do filme de modo particularmente

relevante: as personagens junto à janela (por ex. Teresa a escrever a carta ou Ana no escritório dos pais) e os reflexos e sombras sobre os rostos (por ex. Ana por baixo das árvores ou junto ao lago, à noite).

Depois de observar os planos do filme, poderá ser interessante tentarmos elaborar os nossos próprios planos ou fotografias de rostos à luz). Podemos partir, por exemplo, de personagens junto à janela, de modo a que a luz incida sobre o seu rosto (não filmar em contraluz): tentemos fixar-nos no modo de incidência da luz. A posição das personagens em relação à fonte de luz deverá ser alterada (para mais longe, com diferentes posições do rosto, etc.) para que se observe como é a luz a diferentes horas do dia...



OS OLHARES

A colecção de capturas de rostos realizada vai permitir-nos também observar que muitas das sequências do filme se constroem a partir de olhares: olhares entre as personagens - que, na maioria das ocasiões, permanecem caladas enquanto se olham - e olhares sobre o mundo (principalmente das meninas). Trata-se de uma figura de montagem fundamental no cinema e que conhecemos como campo/contracampo (quando os olhares ocorrem entre personagens campo ou quando as personagens olham para um espaço ou paisagem).

Analisemos algumas destas sequências. Estar particularmente atento à direcção dos olhares e posição da câmara em relação à personagem que olha e aquilo que é observado. Teremos oportunidade de ver que, para construir relações a partir da montagem, a direcção dos olhares e o eixo a partir do qual se filmam as personagens é fundamental, na medida em que, se não for estabelecida correspondência pelos espectadores, não é estabelecida relação de olhar entre planos. Podemos também nós usar as captações de imagens para criar novas relações.

Proposta: Exercício de montagem. Pode ser realizado com câmara de vídeo e programa de edição ou, ainda mais simples, com fotografias. Realizar o exercício prático em grupos. Cada grupo deve realizar 1 a 3 planos de um personagem a olhar e várias fotografias de um possível objecto desse olhar (pessoas e espaços). Depois, o material será mostrado a toda a turma que terá de construir uma pequena sequência a partir dos olhares captados (campos / contracampos).

AS TRANSFORMAÇÕES DE LUZ NOS ESPAÇOS

Tal como o trabalho da luz sobre os rostos, que é excepcional em **O Espírito da Colmeia**, o trabalho da luz nos espaços, quer interiores, quer exteriores, desempenha um papel igualmente marcante. Além disso, repetem-se, durante o filme, as passagens do tempo sobre um mesmo espaço ou paisagem, que surgem transformados pela luz, quer seja porque se filma a horas do dia muito diferentes (primeiras horas da manhã, meio-dia, tarde, anoitecer, noite) quer porque as condições meteorológicas afectam a luz (faz toda a diferença que se trate de um dia de sol, chuvoso ou nublado).

Podemos, agora, observar o ambiente que nos rodeia e escolher um lugar para criar o nosso próprio *Diário da luz* ou *Diário das estações*. Começemos por analisar as características do espaço escolhido e, em seguida, decidir qual o melhor enquadramento para mostrar a passagem das horas e dos dias. Mantendo esse mesmo enquadramento, vamos fotografar o espaço ao longo das horas de um mesmo dia (ou ao cair da noite, durante a noite ou o amanhecer) e/ou ao longo dos dias, durante um período longo de tempo (por ex. desde o Outono até à Primavera). A disposição alinhada da série fotográfica -situando as fotografias numa fila, uma ao lado da outra-, é uma boa forma de demonstrar como a luz e as estações transformam os espaços.



A MAGIA, O MITO, O MISTÉRIO

Como sempre, vamos começar pelo que mais impressionou, chocou ou cativou os alunos. Paira um ar de mistério em todo o filme, o real e o irreal não parecem estar muito distantes... Que momentos foram para vocês particularmente mágicos ou misteriosos?

Podemos identificar e analisar alguns elementos, figuras e símbolos próprios quer da mitologia ou da literatura fantástica, passando pelo universo do romantismo. Que temas no filme se relacionam com o mistério? Que temas foram já lidos, ouvidos e vistos em contos, livros, filmes? Sugerimos a elaboração de uma primeira lista: o bosque, a lua cheia, o lago, o poço...

Seria interessante encetar uma investigação sobre obras literárias, pictóricas e cinematográficas onde estejam presentes estes elementos, abrindo-nos o universo de uma tradição muito rica.

AS RELAÇÕES FAMILIARES E OS SILÊNCIOS

Um dos traços mais característicos, e talvez inquietantes, da vida familiar dos protagonistas do filme é o silêncio, a falta de comunicação. Apenas as duas irmãs parecem conversar de modo mais ou menos fluido, quase sempre por iniciativa de Ana (que será também ela sugada pelo silêncio, após a misteriosa noite no bosque). Os pais só falam entre eles (lembram-se de algum diálogo?) e conversam pouco com as filhas (de que diálogo se lembram?). Os adultos, tão contidos nas palavras, parecem refugiar-se na escrita para poder dizer algo (apontamentos de Fernando sobre as colmeias e cartas de Teresa).

CRÉDITOS VISUAIS

p. 3: Carteles cinematográficos de *El espíritu de la colmena* © Video Mercury Films / p. 6: Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959 © A Contracorriente Films / p. 6: François Truffaut, *Les 400 coups*, 1959 © Avalon Distribución Audiovisual / p. 6: Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959 © Paramount Spain / p. 6: Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961 © Regia Films 2009 / p. 6: Ermanno Olmi, *Il posto*, 1961 © Video Mercury Films / p. 6: Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, 1959 © Filmmax / p. 7: Carlos Saura, *La caza*, 1965 © Bocaccio Distribuciones / p. 7: Basilio Martín Patino, *Nueve cartas a Berta*, 1965 © Hispano Foxfilm / p. 7: Pere Portabella, *Vampir/Cuadecuc*, 1970 © Sherlock Films / p. 7: Paulino Viota, *Contactos*, 1970 © Paulino Viota / p. 8: Claudio Guerin Hill, José Luis Egea, Víctor Erice, *Los desafíos*, 1969 © Hispano Foxfilm / p. 9: Víctor Erice, *El sur*, 1983 © / p. 9: Víctor Erice, *El sol del membrillo*, 1992 © C.B. Films / p. 9: *Correspondencias: Víctor Erice y Abbas Kiarostami*, 2005-2007 © Intermedio / p. 9: Víctor Erice, *Vidrios partidos*, 2012 (Episodio de la película colectiva *Centro Histórico*) © Splendor Films / p. 10: Víctor Erice, *Alumbramiento*, 2002 (Episodio de la película colectiva *Ten Minutes Older: The Trumpet*) © Ottfilm GmbH / p. 10: Víctor Erice, *La morte rouge*, 2006 © Nautilus Films / pp. 27, 32: Johannes Vermeer, *La lección de música (caballero y dama tocando el virginal)*, c.1660. Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016 - www.royalcollection.org.uk / pp. 27, 32: Johannes Vermeer, *El geógrafo*, c.1669 - <http://www.staedelmuseum.de/> / pp. 27, 32: Johannes Vermeer, *La tasadora de perlas*, c.1664 - Courtesy National Gallery of Art, Washington / p. 28: Vilhelm Hammershoi, *Interior*, 1901 © Ordrupgaard, Copenhagen - Photo: Anders Sune Berg / p. 28: Vilhelm Hammershoi, *Puertas abiertas*, 1905 ©The David Collection, Copenhagen - Photograph by Pernille Klemp. www.davidmus.dk / p. 28: Vilhelm Hammershoi, *Interior con vista a galería exterior*, 1903 ©The David Collection, Copenhagen - Photograph by Pernille Klemp. www.davidmus.dk / pp. 29, 30: Pedro Costa, *O Sangue*, 1989 © Pedro Costa / p. 30: Jacques Rozier, *Rentrée des classes*, 1956 © L'Agence du court-métrage

Proposta à turma: descrevam as sequências ou momentos em que os silêncios ou a incapacidade de comunicação foram mais incómodos, tensos ou mesmo incompreensíveis.

O silêncio gera muitas perguntas. Por que razão não se falam? O que lhes terá acontecido? Que nos dizem sem dizer esses silêncios? Proposta à turma: interroguem-se sobre o que sabemos ou imaginamos sobre cada um deles. O que intuimos sobre o que se passa no seu íntimo, quais as suas emoções e porque razão não as partilham com os mais próximos?

Acontece por vezes nas famílias não se falar de tudo, cada um guardar muitas coisas para si. Proposta: falar e reflectir sobre este tema.

Toda esta reflexão estende-se, obviamente, para lá dos possíveis silêncios relacionados com o contexto histórico das personagens (a Guerra Civil, os exílios, os silêncios daí decorrentes). Trata-se de aproveitar para reflectir sobre as emoções, as dificuldades de comunicação, sobre o que não é dito nem perguntado...

A ELIPSE

Um dos elementos formais e narrativos fundamentais na realização do **O Espírito da Colmeia** é a elipse, um recurso que nos introduz de um modo muito directo na questão de “mostrar-ocultar” (ver “**Questões cinematográficas em torno de um fotograma**”, p.5 e “**Uma sequência. A casa abandonada: explorar o mundo, construir o tempo**”, pp. 25-26). Recordemos agora

a elipse temporal e narrativa do regresso de Ana à casa abandonada depois da primeira visita. Erice mantém-nos na mesma situação, com o mesmo enquadramento. Ficamos sem saber quanto tempo decorreu ou mesmo o que aconteceu entre a primeira e a segunda visita. O mesmo acontece com os espaços vazios e com os silêncios das personagens. Esta opção do cineasta leva-nos, enquanto espectadores, a questionar, obrigados a ser activos, quase criadores, a completar na nossa imaginação o que o filme sugere ou evoca sem mostrar.

Lembram-se de outras elipses do filme? Qual o seu contributo para a narração? Como nos situam como espectadores?

Tentemos agora delinear hipóteses sobre o que acontece durante algumas das elipses do filme.

PARTILHAR AS EMOÇÕES. UMA POSSÍVEL CARTA DE ANA

Depois da noite no bosque, Ana fica em silêncio, não pronuncia uma palavra. Vamos imaginar que escreve uma carta a alguém para contar todos os acontecimentos dos últimos dias: a projecção, a escola, as visitas à casa abandonada, os dias e as noites em casa (e fora de casa...) Tentemos imaginar e decidir a quem se destinaria essa carta: à irmã, ao pai, à mãe, a todos, ao fugitivo, à professora? O que diria a carta? Vamos, agora, tentar escrever essa carta em nome de Ana.



CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



A a bao a qu



UNION CINÉMA
MACONDO



LA CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE



UN FILM DA
LUMIÈRE

NET

COOPERATIVA SOCIALE GET