



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

O Homem sem passado

Mies vailla menneisyyttä

Aki Kaurismäki

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO pg. 02

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **pg. 02**
- Porquê este filme, hoje **pg. 03**
- Ficha técnica **pg. 03**
- Cartazes do filme **pg. 03**
- Sinopse e tópicos **pg. 04-05**

II. O FILME pg. 06

- Contexto Histórico **pg. 06**
- O autor **pg. 07**
- O filme na obra **pg. 09**
- Filmografia seleccionada **pg. 09**
- Filiações **pg. 10**
- Testemunhos **pg. 14**

III. ANÁLISE pg. 16

- Capítulos do filme **pg. 16**
- Questões de cinema **pg. 19**
- Análise de um fotograma: Pequeno coração **pg. 30**
- Análise de um plano:
E viveram felizes para sempre **pg. 31**
- Análise de uma sequência: No submundo **pg. 33**

IV. CORRESPONDÊNCIAS pg. 35

- Imagens em eco **pg. 35**
- Diálogo entre os filmes Cined **pg. 36**
- Diálogo com outras artes **pg. 40**
- Acolhimento: Olhares cruzados **pg. 42**
- Itinerários pedagógicos **pg. 43**

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar 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. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, 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 popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência. Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). 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 educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

Autores:

Satu Kyösola ensina História do Cinema na Universidade de Aalto; é autora de uma tese de doutoramento consagrada a Aki Kaurismäki.

Kaisa Kukkola faz formação em ensino do cinema. Ela escreve e traduz textos sobre cinema e organiza eventos em torno da 7ª arte.

Antti Pentikäinen é um professor de cinema no liceu. Redige materiais pedagógicos e é activo no meio associativo.

Agradecimentos: Haije Tulokas (Sputnik Oy), Niilo Rinne, Mette Lagerstam, Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Léna Rouxel

CinEd coordenação na Finlândia: IhmeFilmi

Coordenação geral: Institut Français

Coordenação pedagógica: Cinemateca Francesa / Cinema, Cem Anos de Juventude

Conceção gráfica e grafismo: Leena Närekangas

Copyright: CinEd / Institut français

Este caderno pedagógico é dedicado exclusivamente a fins não comerciais. Não pode ser parcial ou totalmente utilizado para qualquer benefício financeiro, sob pena de ficar sujeito a processo judicial.

PORQUÊ ESTE FILME, HOJE

Aki Kaurismäki é o cineasta finlandês mais conhecido actualmente. No seu cinema, cria um universo forte e original. Ele é reconhecível e singular. Sendo ao mesmo tempo argumentista, realizador e produtor dos seus próprios filmes, participa em todas as etapas do trabalho, o que lhe dá uma grande liberdade de criação. Enquanto cineasta, é reconhecido pela crítica e os seus filmes são premiados por todo o mundo. **O Homem Sem Passado** recebeu o Grande Prémio do júri em Cannes, em 2002, o que permitiu ao grande público descobri-lo no mundo inteiro. O sucesso do filme trouxe também uma maior circulação e visibilidade aos filmes mais antigos do cineasta.

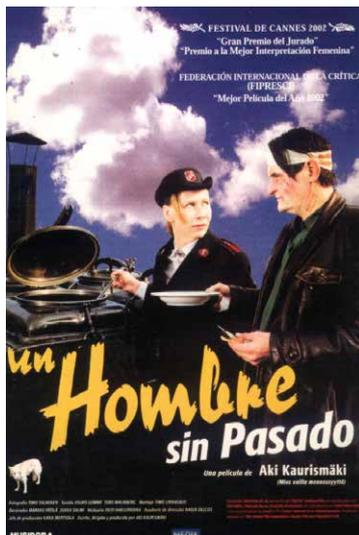
A história do filme continua, infelizmente, actual. As grandes questões da sociedade, sobretudo aquelas que dizem respeito aos mais desfavorecidos, continuam a ser preocupações universais. Aki Kaurismäki conta a história de M, o personagem principal num filme de grande riqueza cinematográfica. Retoma (citando-os ou aludindo-lhes) códigos e elementos do cinema clássico que são familiares aos espectadores de cinema. Ver este filme remete-nos assim para o nosso próprio passado cinematográfico, e oferece-nos, por um lado, a alegria de descobrir coisas novas, mas também a de reconhecer e rever o que já conhecemos. O ritmo dá aos espectadores que o vêem ou revêem o tempo e o espaço para descobrir a sua particularidade, a sua beleza e a sua originalidade.

FICHA TÉCNICA

Nacionalidade: finlandesa
Duração: 1h 37min
Formato: cor, 1.85:1, 35 mm
Orçamento: aprox. 1 206 000 euros
Estreia mundial: 1 de Maio de 2002
Realização: Aki Kaurismäki
Argumento: Aki Kaurismäki
Produção: Aki Kaurismäki
Produtora: Sputnik Oy
Música: Antero Jakoila, The Renegades, Blind Lemon Jefferson, Tapio Rautavaara, Marko Haavisto ja Poutahaukat, Markus Allan, Taisto Wesslin, Crazy Ken Band, Leevi Madetoja, Masao Onose, Annikki Tähti
Direcção de fotografia: Timo Salminen
Montagem: Timo Linnasalo
Som: Jouko Lumme, Tero Malmberg
Décores: Markku Pätilä, Jukka Salmi
Guarda-roupa: Outi Harjuputana
Intérpretes: Markku Peltola (M/Jaakko Antero Lujanen), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen), Sakari Kuosmanen (Anttila), Annikki Tähti (a gerente do mercado), Anneli Sauli (a dona do café), Elina Salo (a secretária dos estaleiros navais), Outi Mäenpää (a empregada do banco), Esko Nikkari (o assaltante), Pertti Sveholm (o agente da polícia judiciária), Matti Wuori (o advogado), Aino Seppo (a ex-mulher), Janne Hyytiäinen (Ovaskainen), Antti Reini (o electricista).



Cartaz finlandês



Cartaz espanhol



Cartaz francês

MEMÓRIA E
ESQUECIMENTO

ESTADOS INTERMÉDIOS
E LUGARES TRANSITÓRIOS

REALISMO
E POESIA

MÚSICA
E OBJECTOS



IDENTIDADES

”Tudo é graça.”

”Se percebi bem, temos ali um homem infeliz.

Devíamos, talvez, ajudá-lo.”

CONTEXTOS

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Após uma agressão fortuita, M perde a memória e qualquer vestígio do seu passado. A história do filme torna-se então o combate de um homem que tenta reconstruir-se, reparando o laço quebrado entre ele próprio e o mundo que o moldou. A ligadura branca na cabeça de M. é a de um combatente, mas também de um (anjo) ferido. Mas, através de **O Homem Sem Passado**, é de uma amnésia mais generalizada que Aki Kaurismäki quer falar. O cineasta convida o espectador a reparar naqueles que a sociedade capitalista esquece: os desempregados e os pobres, os sem-abrigo, os solitários. Tanto quanto M., ou em paralelo com este, é portanto o espectador que tem de recuperar a memória afim de ver e de fazer existir aqueles que a economia de mercado abandonou à margem do conforto e da segurança.

ESTADOS INTERMÉDIOS E LUGARES TRANSITÓRIOS

É difícil determinar se a imagem (pg.4) nos mostra aqui um aterro ou uma zona industrial parcialmente abandonada. Podemos ver um espaço que não é urbano, mas que, apesar da floresta que se vislumbra num plano recuado, também não se parece com o campo. É um espaço entre os dois, em processo de transformação, inacabado, aos pedaços – como M, vacilando entre a vida e a morte, tentando reconstruir a sua vida a partir de destroços. O céu está nublado e ligeiramente ameaçador, entre o bom e o mau tempo. Aparecem em **O Homem Sem Passado** muitos outros espaços intermédios ou lugares transitórios, como que para assinalar um mundo ou uma comunidade que sofre modificações ou que, talvez, corra o risco de se desfazer: a gare, o hospital, a sopa dos pobres, o centro de reciclagem, a aldeia de contentores, a zona portuária, etc.

MÚSICA E OBJECTOS

A música ocupa um lugar essencial nos filmes de Kaurismäki, como sugere a *jukebox* no centro da imagem. Seja porque as vedetas da cena finlandesa participam como

actores ou interpretando uma das suas composições, seja quando uma rádio ou um disco difundem um rock desenfreado ou um tango langoroso, a música popular e muitos dos seus representantes estão singularmente presentes nas ficções do cineasta. Em **O Homem Sem Passado**, a música assume frequentemente o lugar dos diálogos. Ela permite comunicar uma emoção, mas dá também a uma comunidade, reunida em torno do Exército de Salvação, um meio de se afirmar e de reencontrar a sua dignidade. A música age, portanto, como uma força que permite lutar contra o esquecimento ou a dispersão.

IDENTIDADES

M é corrido do centro de emprego por não se lembrar daquilo que, para as administrações, constitui a nossa identidade: apelido, nome, morada, local de nascença, número de segurança social. O filme de Aki Kaurismäki parece sugerir-nos que a identidade de um ser humano pode ser obtida através de outras formas para além dos dados oficiais. A identidade revela-se, por um lado, na maneira como tratamos os nossos semelhantes. Por outro lado, na música que ouvimos, nos objectos que amamos, nos ideais que defendemos. O visível e o tangível podem, por vezes, despistar-nos: debaixo do uniforme rígido do Exército de Salvação, bate um coração que se alimenta de *Rock 'n' Roll* (Irma). Sob os traços de um guarda malvado e ávido (Anttila, cujo nome faz lembrar, evidentemente, o de Átila, rei dos Hunos), esconde-se uma alma terna. Não é de espantar que o seu cão 'assassino', Hannibal, seja um *bobby* totalmente inofensivo.

REALISMO E POESIA

O Homem Sem Passado descreve em pormenor os efeitos de uma crise económica que atingiu a Finlândia a partir dos anos 1990: desemprego em massa, falência de inúmeras pequenas empresas, crise na habitação, regresso dos sem-abrigo e das sopas dos pobres — e, ao mesmo tempo, enriquecimento dos bancos. Através do estrado da cama, da cadeira vermelha e do frigorífico, que aparecem em primeiro plano nesta imagem, Aki Kaurismäki parece lembrar-nos que a habitação e a subsistência são direitos fundamentais, a base da digni-

dade de cada um. Mas o olhar de Aki Kaurismäki sobre a Finlândia é carregado de poesia. Vemos em **O Homem Sem Passado** uma luz doce, matizes de cores quentes e de objectos anacrónicos ou envelhecidos que nos transportam para outros tempos. Reconhecemos a Finlândia contemporânea nos factos históricos, mas também a Finlândia sonhada nas relações humanas e nos *décores* reconstruídos.

SINOPSE

A acção começa com a chegada a Helsínquia de um homem (interpretado por Markku Peitola) à procura de trabalho; depois de ter sido agredido, o homem fica amnésico e fica numa situação em que é obrigado a fazer tábua rasa da sua vida anterior e reconstruir-se; vai amar e ser amado (o papel feminino é interpretado por Kati Outinen) e será levado a procurar valores dignos de uma vida de homem: este é o tema deste filme consagrado a seres que ainda sabem o que a ternura quer dizer, filme que evoca os pequenos nada da vida, sendo ainda assim capaz de provocar grandes emoções junto do espectador.

CONTEXTO HISTÓRICO

OS ANOS 1990

A história do filme situa-se na Finlândia do início dos anos 1990, a braços com uma crise económica de grande dimensão. As pessoas deixavam os campos para procurar trabalho nas cidades, nem sempre conseguindo arranjar meios de subsistência. A dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1991, é um grande choque para a vida económica do país. Sendo o grande vizinho da Finlândia, a URSS, o seu principal parceiro, o impacto em toda a cadeia de produção é consequente. Quando, de repente, as exportações finlandesas deixam de ter um destinatário, isso afecta numerosos estabelecimentos industriais ou subcontratados. Depois de anos de grande prosperidade nacional (os anos 1980), os bancos passam agora por grandes dificuldades, devidas, simultaneamente, ao laxismo relativo aos empréstimos a particulares e a empresas, e também à especulação sobre os mercados. Em três anos, o desemprego dispara de 3,5% para 18,9%, e o produto nacional bruto regista uma queda de 13%.

Os acontecimentos do filme têm lugar nos anos 1990, mas o universo kaurismäkiano no seu conjunto faz igualmente referência a um outro período da história finlandesa.

OS ANOS DO PÓS-GUERRA

Depois da guerra, em 1945, os acordos de paz impõem à Finlândia a cedência de importantes territórios na sua fronteira leste, assim como pesadas reparações de guerra a reverter para a URSS. Os anos 1945-55 são marcados por um crescimento e uma produtividade fenomenais, permitindo ao país reerguer-se. A indústria pesada é o motor do crescimento económico e do emprego, assim como o sector da construção, que deve fornecer habitações capazes de albergar, ao mesmo tempo, as cerca de 400 000 pessoas evacuadas, vindas dos territórios cedidos à URSS, e os nativos do *baby boom*. Em 1952, as reparações de guerra estão regularizadas, no mesmo ano em que os Jogos Olímpicos se disputam na Finlândia, e em que a finlandesa Armi Kuusela é coroada Miss Universo. Porém, uma vez pagas as reparações de



A manifestação de estudantes em frente ao parlamento finlandês em 1990

Foto: Tuija Salovaara / Kansan arkisto

guerra, a indústria finlandesa encontra graves dificuldades: os bens deixam de se exportar. Nos anos 1960-70, o país atravessa uma primeira grande crise que leva os habitantes a abandonar os campos, trocando-os pelas cidades, ou a deixar o país. Várias centenas de milhares de pessoas – numa população total de cerca de 4,5 milhões – vão para a Suécia, principal país de acolhimento destes exilados económicos.

A HISTÓRIA NO FILME

O mundo de Aki Kaurismäki, em toda a sua filmografia, parece falar-nos desta história recente do país, evocar a nostalgia destes anos amenos do pós-guerra, visível e tangível na escolha da música, dos objectos, das roupas, das cores, das atitudes (a entreatajuda e a solidariedade) e no comportamento das pessoas. Uma Finlândia dos anos 1950, cheia de esperança, de euforia face à paz reencontrada, da espera de uma vida melhor. Sente-se, igualmente, a dor da perda e a tristeza profunda que habita nas pessoas.

Através das personagens dos filmes de Aki Kaurismäki, conhecemos o estereótipo do “Finlandês do pós-guerra”: veterano da frente de batalha, um desenrasca, que trabalha duramente, enfrentando as dificuldades com coragem, forçado a encontrar a felicidade nas pequenas coisas do dia-a-dia. Para avançar, não se deixa desencorajar pelos obstáculos nem abater pelo desgosto. Face aos acasos da vida, em caso de derrota, procura uma solução digna. O lado mais sombrio desta personagem característica é evocado de forma mais alusiva: o pendor para o álcool, a maldade e a violência por vezes daí resultantes, contra os seus próximos ou contra si próprio, de tanto se obrigar a esquecer. Isto vale para **O Homem Sem Passado**, mas também para outros filmes do cineasta, ou de outros cineastas finlandeses, como Mikko Niskanen, Risto Jarva, Matti Kassila, Matti Ijäs¹ etc.

¹ Mikko Niskanen (1929-1990), um cineasta que fez a sua formação na Rússia. Risto Jarva (1934-1977), o cineasta mais citado da “*nouvelle vague* finlandesa”. Matti Kassila (1924-) fez uma longa carreira na *nouvelle vague* e no cinema mais contemporâneo. Matti Ijäs (1950-) cujos filmes e telefimes viajam também para fora do país e que continua a filmar.

O AUTOR

AS PESSOAS, AS PERSONAGENS

Aki Kaurismäki rodeia-se sempre das mesmas pessoas: tanto os actores, como a equipa técnica. Mas não só. Nos seus filmes, cruzamos personagens familiares e recorrentes de um filme ao outro, encarnadas por actores profissionais, mas também personagens saídas do quotidiano, encarnando o seu próprio papel. Reconhecer estas personalidades ou reencontrar os actores ou as personagens que encarnam, vê-las evoluir e envelhecer de um filme para o outro, no ecrã, proporciona aos espectadores um prazer suplementar.

Em **O Homem Sem Passado**, Elina Salo (a secretária dos estaleiros navais), continua a sua carreira de “mulher burguesa” no cinema de Aki Kaurismäki, Esko Nikkari (o assaltante) prossegue o seu caminho de delinquente de coração grande. As personagens encarnadas por Juhani Niemelä (Nieminen) e Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen) existem já no filme *Tilinteko* (*The Final arrangement*, 1987) de Veikko Aaltonen, com quem Aki Kaurismäki teve uma colaboração estreita nos anos 1980. Nesse filme, Nieminen é um assaltante e um agressor que, à saída da prisão, conhece uma cabeleireira, Leena (a actriz é Kaija Pakarinen). Vemos aí também o actor Esko Nikkari, que é cúmplice de Nieminen.



O realizador, Aki Kaurismäki

No filme, encontramos outras personagens recorrentes, que não fazem parte do mundo do cinema: o cantor-actor Sakari Kuosmanen (Anttila), a grande cantora Annikki Tähti (a gerente do mercado do Exército de Salvação) e a cantora-actriz e política Anneli Sauli (a dona do café). Fazendo uma pequena pesquisa na internet, podemos encontrar muita informação sobre todos eles. Identificamos o patrão de uma grande casa de discos, Atte Blom, entre os verdadeiros mendigos, na bicha para a sopa dos pobres. O grande historiador do cinema, Peter von Bagh, incarna um membro do Exército de Salvação, enquanto o conhecido jurista Matti Wupri será quem vem salvar M

na esquadra. No ecrã, descobrimos ainda gente conhecida principalmente pelas suas funções por detrás da câmara: Timo Linnasalo, ora montador, ora engenheiro de som, e Markku Pätilä, o decorador. Silu Seppälä, o pequeno delinquente arrastado pela polícia até ao posto, é, ao mesmo tempo, baixista de um grupo de música, os Leningrad Cowboys, e actor, e, na parede do bar, aparece ainda a fotografia de Matti Pellonpää, actor-fetiche de Aki Kaurismäki, morto em 1995, etc.

A IMAGEM, A MONTAGEM, O RITMO

Aki Kaurismäki continua a trabalhar com película e uma câmara de 35 mm, que foi, durante decénios, o instrumento principal dos cineastas, antes da chegada do digital. Reivindica a sua reticência na utilização do digital declarando que, se para ele o cinema é (e deve ser) luz, o digital é electricidade... O trabalho com uma câmara de 35 mm impõe um certo número de limitações. Ela é grande e pesada, e o trabalho com película custa caro. Também é preciso trabalhar mais finamente a iluminação, as cores, porque a sensibilidade do material é maior.

Aki Kaurismäki trabalha muito os pormenores e a sua expressão é quase minimalista. Não faz mexer a câmara – coisa que contribuiu para a estética de cinema clássico, já que, na altura, a deslocação do material pesado era difícil. É preciso, portanto, que as coisas se passem diante da câmara, nas imagens e, entre elas, no trabalho de montagem. “[Os movimentos de câmara] denunciam sempre um realizador pouco seguro do que está a contar. É o meio mais fácil de esconder que, na verdade, não sabemos como resolver uma cena e isso cria ao mesmo tempo a ilusão de que há qualquer coisa a mover-se na narrativa – nem que seja a câmara, à falta de outra coisa.” (PvB, p. 31)

No cinema de Aki Kaurismäki reina uma calma, um ritmo que não advém somente da utilização da câmara no tripé, mas também do trabalho de montagem. Os planos são sobretudo longos e respeitam o ritmo humano, dando tempo às coisas de acontecerem, e aos espectadores de as sentirem. O trabalho sonoro e a escolha da música desempenham também um papel decisivo no nascimento do filme (ver capítulo Plano Fixo, pg. 26).

O FILME NA OBRA

Aki Kaurismäki visita o seu irmão mais velho, Mika, quando este faz os seus estudos de cinema na Alemanha. De volta à Finlândia, juntos, começam a fazer filmes no princípio dos anos 1980. Escrevem, produzem e fazem a maior parte das coisas eles próprios. Descobrimos assim, pela primeira vez no ecrã, Aki Kaurismäki, em *Valehtelija* (“O mentiroso”), um filme de Mika Kaurismäki, saído em 1981. Têm também uma produtora, Villealfa (referência evidente a *Alphaville*, de 1965, de Jean-Luc Godard).

A obra de Aki Kaurismäki é compósita e variada, com alguns filmes documentários sobre o mundo da música. *Saimaa-ilimiö* (“O síndrome do lago Saimaa”) que, em 1981, segue uma digressão de grupos de rock finlandês, que, desde então, se tornaram incontornáveis na história musical do país, e *Total Balalaika Show*, que é uma gravação do concerto do Exército Vermelho em Helsínquia, em 1994. Realizou também curtas-metragens que podem ser consideradas telediscos. Mas também realizou adaptações de grandes clássicos da literatura, tais como *Crime e Castigo*, de Fiódor Doistoiévski, *Hamlet*, de William Shakespeare, *As Mãos Sujas*, de Jean-Paul Sartre, e *Juha*, de Juhani Aho, um grande escritor finlandês.

A maior parte da sua obra é, todavia, composta por argumentos originais, elaborados pelo próprio cineasta.

Algumas destas longas-metragens de argumento original formam entidades distintas. A trilogia do proletariado (*Sombras no Paraíso*, 1986, *Ariel*, 1988, *A Rapariga da Fábrica de Fósforos*, 1990); a trilogia da Finlândia (*Nuvens Passageiras*, 1996, **O Homem Sem Passado**, 2002, e *Luzes no Crepúsculo*, 2006); a trilogia “portuária” estará talvez em curso (*Le Havre*, 2011). O filme *O Outro Lado da Esperança* (2017) pode ser visto como uma continuação de *Le Havre*, dado o seu tema, a imigração.

Ali Kaurismäki transportou também o seu universo para outros países: *Contratei um Assassino* (que se passa em Inglaterra, em Londres), *A Vida de Boémia*, (França, Paris) e *Le Havre* (França, Le Havre).

O Homem Sem Passado é um filme que já tem uma história, tem o seu lugar e as suas raízes no trabalho de Kaurismäki, desde a sua origem, mas também no cinema finlandês e mundial. E este filme reivindica-o, tanto pelas suas referências assumidas, como pelos elementos que são emblemáticos no universo do seu criador. Os filmes inovadores de Aki Kaurismäki nem sempre agradaram na Finlândia, sobretudo no princípio da sua carreira, período durante o qual tem de enfrentar críticas estigmatizando, nos seus filmes, as suas personagens, de quem se diz por vezes que “não falam assim” ou que “não se portam assado”, ou ainda daqueles que julgam que dá uma imagem falseada da Finlândia e dos finlandeses.

O sucesso no estrangeiro ajuda o cineasta, que defende a sua visão e o seu direito à criação. A fama internacional é acompanhada, contudo, de uma reacção inesperada da parte das autoridades políticas finlandesas e até do departamento de turismo: a imagem do país dada pelos filmes do autor é considerada nociva à sua reputação. Acusam o cineasta de empregar atrizes como Kati Outinen (premiada mais tarde em Cannes pelo seu papel em **O Homem Sem Passado**), quando teria, na Finlândia, “tanta mulher bonita para filmar” (sic).

FILMOGRAFIA SELECCIONADA

Crime e castigo (1983)
Calamari Union (1985)
Sombras no Paraíso (1986)
Hamlet vai à Luta (1987)
Ariel (1988)
As Mãos Sujas (telefilme, 1989)
Leningrad Cowboys go America (1989)
A Rapariga da Fábrica de Fósforos (1990)
Contratei um Assassino (1990)
A Vida de Boémia (1992)
Pidä huivista kiinni, Tatjana [*Olha o lenço, Tatiana*] (1994)
The Leningrad Cowboys Meet Moses (1994)
Nuvens Passageiras (1996)
Juha (1999)
O Homem Sem Passado (2002)
Luzes no Crepúsculo (2006)
Le Havre (2011)
O Outro Lado da Esperança (2017)

FILIAÇÕES

REFERÊNCIAS

Aki Kaurismäki é um grande cinéfilo. A sua cultura, a sua admiração pelo cinema (mas também pela literatura, pintura, música, a sua apetência pelas outras artes em geral) sente-se, vê-se e ouve-se no seu trabalho, onde alude regularmente a outros filmes, algumas vezes “citando-os” directamente, outras vezes de maneira mais subtil. E o momento em que o espectador reconhece e identifica a origem de alguma coisa é sempre um momento de alegria.

Aki Kaurismäki cita os filmes – e não só filmes – por vezes de maneira muito consciente, reproduzindo cenas ou planos.

Capítulo XIV



Capítulo XIV, 1 – *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002 / *Pedro, o Louco*, Jean-Luc Godard, 1965

Capítulo XIV, 2 – *Os 400 Golpes*, François Truffaut, 1959 / Making of *O Homem Sem Passado*, 2002



Capítulo XIV, 3 – *Luzes no Crepúsculo*, Aki Kaurismäki, 2006 / *O Outro Lado da Esperança*, Aki Kaurismäki, 2017

Capítulo II



Capítulo II – *O Homem Invisível*, James Whale, 1933 / *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo I



Capítulo I – *Chegada de um Comboio à Estação de La Ciotat*, irmãos Lumière, 1895 / *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo XIX

Helsínquia e a sua gare desempenham um papel de relevo no cinema finlandês, não só no de Aki Kaurismäki. No filme de Matti Kassila (ver fotograma abaixo), um jovem bandido de casaco de cabedal foge da polícia e tenta falar com a namorada ao telefone. Quarenta anos mais tarde, na mesma gare, M faz as pazes com a polícia e tenta falar com Irma, sua companheira.



Capítulo XIX – *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (“Está escrito nas estrelas, comissário Palmu”), Matti Kassila, 1962 © YLE / *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo XVII

Um filme da *nouvelle vague* finlandesa (anos 1960) conta o percurso de um homem que anseia viver uma vida sem história, preocupando-se em fazer bem o seu trabalho de construção. Tornando-se construtor, corre riscos, faz investimentos, mas os tempos são duros e acaba por falir, encontrando-se assim numa situação financeira difícil. (ver **Contexto Histórico — Os anos do pós-guerra**, p. 6). Trinta anos mais tarde, em *O Homem Sem Passado*, encontramos, na personagem encarnada por Esko Nikkari, um empresário que acaba por roubar o banco para poder pagar as suas dívidas.



Capítulo XVII – *Yhden miehen sota* (“A guerra de um homem”), Risto Jarva, 1972 / *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo VI

Na vida, como no cinema, nem sempre tudo acaba bem. As personagens, como os homens, fazem as grandes perguntas sobre a sociedade e sobre a sua sorte pessoal. E encontram soluções diferentes e singulares. *Kahdeksan surmanluotia* é um filme, mas é também um telefilme de quatro episódios inspirado num facto real: um agricultor ébrio que matou quatro polícias em Março de 1969. O filme conta a história de um homem, de uma família da Finlândia do pós-guerra, face às dificuldades de que nunca se fala, mas que todos os finlandeses conhecem (ver **Contexto Histórico**, p. 6).



Capítulo VI – *Kahdeksan surmanluotia* (“Oito balas mortais”), Mikko Niskanen, 1972 / *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo I



Capítulo I, 1 – *Juurakon Hulda*, Valentin Vaala, 1937 © KAVI / Suomi-Filmi Oy

O filme é inspirado numa peça de teatro de grande sucesso, mais tarde adaptada ao grande ecrã também nos Estados Unidos (*A Filha do Lavrador*, H.C. Potter, 1947), no qual Hulda, uma jovem do campo, chega à cidade, cheia de esperança de uma vida melhor. À chegada, sentada num banco, é abordada por um pequeno grupo de homens, de entre os quais um juiz rico, que a contrata como empregada. Hulda leva uma vida dupla e estuda às escondidas. É graças à sua perseverança e determinação que consegue ascender socialmente.

Sentimos a ansiedade e a esperança de M quando o vemos sozinho no banco da cidade desconhecida e sombria, de noite. Porém, os três homens que vêm ter com ele, não lhe fazem uma proposta como a que é feita a Hulda.

A forma como Aki Kaurismäki presta homenagem a outros filmes no seu próprio trabalho é impressionante. **O Homem Sem Passado** é, assim, habitado e assombrado por alusões aos grandes clássicos e aos filmes românticos. Filmes mais ou menos antigos vêm enriquecer uma criação contemporânea. É inútil (ou impossível?) estabelecer uma lista exaustiva de todos os momentos, planos, seqüências em que o realizador os convoca. Alguns exemplos bastam para dar vontade ao espectador de ir descobrir esses filmes por si próprio, ou, simplesmente, gozar o filme tal como o descobrimos pela primeira vez no ecrã.

Alguns elementos, tais como o tempo que faz, a escolha de uma gama de cores específica, os objectos que vemos no ecrã, os barulhos que ouvimos, permitem ao cineasta fazer-nos imergir no cinema, enquanto nos deixa descobrir o destino de M no seu próprio filme. Por vezes, essas referências servem para criar um ambiente ou uma atmosfera, para despertar as nossas expectativas enquanto espectadores, para enriquecer a narrativa; mas pode também tratar-se apenas de um piscar de olho, de uma piada, de um trocadilho em imagens. Cabe ao espectador contar-se a sua própria história.

A aldeia onde chega M em **O Homem Sem Passado** faz-nos pensar, por exemplo, na zona limítrofe entre o velho mundo e o mundo moderno no cinema de Jacques Tati.

Os dois mundos coexistem um breve momento antes que o novo ganhe vantagem, rompendo a calma e tranquilidade que caracterizavam o antigo.

Um só objecto basta para revelar as expectativas do espectador e dar-lhe indícios. Aqui, o carrinho de bebé de *O Couraçado Potemkine* pode ser visto como um indício que traz a contradição à calma, um elemento potencialmente ameaçador. Neste grande clássico soviético, o carrinho acaba por cair escadas abaixo, ameaçando a vida do bebé e a da mulher que toma conta dele.



Capítulo I, 2 – *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

Capítulo VI



Capítulo VI, 1 – *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002 / *O Meu Tio*, Jacques Tati, 1958



Capítulo VI, 2 – *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002 / *O Couraçado Potemkine*, Serguei Eisenstein, 1925. Todos os direitos reservados.

Capítulo V



Capítulo V – *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002 / *Pedro, o Louco*, Jean-Luc Godard, 1965 / *Os 400 Golpes*, François Truffaut, 1959. Todos os direitos reservados.

O olhar para a câmara visto em *Mônica e o Desejo* (1953) de Ingmar Bergman inspirou muitos cineastas, nomeadamente os da *Nouvelle Vague* francesa nos anos 1950, assim como Jean-Luc Godard no seu *Pedro, o Louco* (1965). Rapidamente foi reproduzido noutros filmes. O filme de Bergman tornou-se assim uma referência para, por exemplo, François Truffaut, no seu *Os 400 Golpes*. Em 2002, em **O Homem Sem Passado**, Irma olha directamente para a câmara, o que é muito raro no trabalho deste cineasta. Trata-se de um momento em que Irma se encontra sozinha, em casa, no seu quarto modesto, de onde olha a noite, a mesma noite que um outro solitário, M, observa por seu lado. Os olhares trocados entre os dois futuros namorados são intensos ao longo de todo o filme. O olhar de Irma procura o amor e cria uma expectativa para o espectador.

TESTEMUNHOS

O historiador de cinema e amigo próximo de Aki Kaurismäki, Peter von Bagh (PvB): *Em O Homem Sem Passado, tu fazes, e isso é novidade, uma incursão no fantástico, com a possibilidade de que a personagem esteja morta.*

Aki Kaurismäki (AK): Não está nada morto. Sou cineasta, não sou médico, mas penso que é evidente para qualquer espectador, por pouco esclarecido que seja, que um morto não anda. Talvez haja, tanto no hospital como no céu, máquinas obsoletas ou pessoal insuficiente, e que o nosso homem tenha conseguido atravessar por causa de um erro, como a personagem principal de *Um Caso de Vida ou Morte* (1946) de Michael Powell e Emeric Pressburger. Hoje em dia, seja como for, ninguém se interessa por alguém de quarenta ou cinquenta anos, não perdemos sequer o tempo a confirmar se está mesmo morto. Preferimos ir fumar um cigarro ao pé da maternidade enquanto o defunto se passeia pela cidade.

PvB: *Fico aliviado. Lembras-te de como germinou esta história, que é uma das tuas melhores?*

AK: São sempre elementos do mesmo jogo de construção que as minhas obras precedentes mostravam: proletários e falhados, e as habituais dificuldades em arrancar. Escrevi, como sempre, em poucos dias, depois que me arrisquei finalmente a sentar-me diante da máquina de escrever. Nenhum realizador sério tem um grande número de temas – os profissionais, como se diz, são um caso à parte, são capazes de fazer um filme impessoal sobre não importa que tema.[...]

PvB: *Uma das particularidades de O Homem Sem Passado reside na riqueza das suas cores. As margens da sociedade raramente são filmadas como os contentores e a sopa dos pobres deste filme.*

AK: A maior parte dos locais não são autênticos, mas é verdade que há quem tenha utilizado contentores como casa antes de nós. O problema, em Helsínquia, é que não há um único sítio à beira do mar onde pudéssemos ter construído a aldeia de contentores com a cidade em fundo. Não se consegue ter uma visão de conjunto de Helsínquia, em termos gerais, senão do cimo de algumas torres.

PvB: *O filme lembra a obra de Kurosawa, em particular dois filmes: Céu e Inferno (1963), com as suas duas comunidades, e Dodes'ka-den (1970), com as suas cores rutilantes.*



AK: *O Anjo Bêbedo* (1948) passou-me pela cabeça, mas não a ponto de ver nele uma influência evidente.

PvB: *Disse-se de Nuvens Passageiras que tinha como padrinhos Frank Capra e Vittorio de Sica, como tu próprio admitiste. Quem são os deste filme?*

AK: Houve poucos padrinhos, acho que o fiz praticamente sozinho. Na verdade, utilizei todos os elementos que me sobravam das minhas obras precedentes do mesmo género.

PvB: *Como fizeste a gama de cores do filme?*

AK: No momento da construção dos décors, eu tinha mais uma vez um mostruário no bolso das calças e dava indicações sobre os códigos das cores aos decoradores, com, simultaneamente, muita autoridade e muito entusiasmo. O meu objectivo era criar uma harmonia. Depois, durante a *étalonnage* (correção de cor), ainda realçámos mais a tonalidade quente da cópia, reforçando os vermelhos e os amarelos. Criámos assim uma ilusão de homogeneidade nos décors.

PvB: *Suponho que o teu leque de meios narrativos exclua um bom número de procedimentos vindos das tecnologias mais modernas.*

AK: O entusiasmo desmesurado de alguns realizadores pelo último grito da técnica esconde, na realidade, o facto de que já nem sequer sabem usar a antiga. O cinema nasceu da *camera obscura* e, para obter uma imagem de qualidade, não é preciso ter uma câmara muito complicada. O Instituto Lumière de Lyon tinha aliás convidado um grupo de cineastas, aqui há uns anos, a rodar filmes com um minuto de duração com a velha câmara dos irmãos Lumière. O resultado não tinha muito a invejar ao que se faz hoje em dia. [A primeira edição do livro data de 2006]

Não acredito nem na fotografia nem nos filmes digitais, porque a electricidade nunca substituirá a luz no que diz respeito à imagem. As flores precisam de luz e os *bits* digitais transformam-nas em flores artificiais. A gravação digital do som retira até mesmo à música algo de essencial: o ruído de fundo cósmico, as falhas, numa palavra, a alma. O cinema digital também levanta um problema de credibilidade: a visão de Harold Lloyd agarrado ao ponteiro do relógio de um arranha-céus (*O Homem Mosca*, 1923) perde todo o interesse se o espectador não puder ter a certeza de que Lloyd está, de facto, a fazer aquilo.

Começo a ser suficientemente velho para me dizer que me reformo no dia em que já não puder usar as técnicas tradicionais de filmagem e de montagem. Durante todos estes anos, considerei-me, sobretudo, como um artesão e foi daí que me chegaram as alegrias que pode trazer esta profissão. Durante um seminário, ouvi cantar as virtudes do ecrã digital, sob pretexto de que a imagem já não será perturbada se alguém abrir a porta para sair a meio do filme. Primeiro, porque sairia alguém em pleno filme? Segundo, o problema já foi resolvido na altura dos espectáculos de variedades pondo uma simples cortina na porta. Esses discursos vão servir só para esconder o desejo da indústria cinematográfica de reduzir os custos de transporte e o número de projecionistas. As nossas memórias estão também estreitamente ligadas à luz sob a qual os acontecimentos tiveram lugar. A luz precede o próprio facto. [...]

PvB: *Como nasceu o universo musical de O Homem Sem Passado?*

AK: Das complicações comerciais. A minha ideia inicial era de usar muitas canções antigas de *rhythm and blues* e música popular. Mas todos os meus projectos deram em nada por causa de exigências financeiras extravagantes de sociedades que roubaram, por alguns cêntimos, o trabalho de toda a vida de inúmeros músicos e a heranças das suas viúvas. Portanto, fiquei com praticamente nada do previsto, mas talvez a banda-sonora tenha ficado assim, paradoxalmente, melhor ou, pelo menos, mais viva. [...]

PvB: *Disseste que usavas bastante a música em jeito de diálogo. Pode fazer-se a mesma coisa com as cores?*

AK: Sim, se quisermos. As cores podem servir para comentar uma personagem, ou definir uma cena através do estado de espírito dos protagonistas. Podemos fazer tudo com as cores, inclusivé destruir um filme, como demonstrou Peter Greenaway. Mas, ao mesmo tempo, só a luz revela as cores e cria as sombras, que são o espelho da alma, como nos ensinou Rembrandt. Os homens do FBI não têm sombra.

(Peter von Bagh: *Aki Kaurismäki*, a partir da tradução francesa, feita do finlandês, por Anne Colin du Terrail, *Cahiers du cinéma*, Festival International de Cinema de Locarno, 2006, pp. 183-189)



CAPÍTULOS DO FILME



1. Genérico e introdução. M vem no comboio e chega à gare de Helsínquia. De noite, é agredido e, como consequência dos ferimentos, é declarado morto, por duas vezes. (00:00 a 06:07)



2. M sai do hospital e é encontrado, mais tarde, à beira mar. Uma família que mora num contentor na zona portuária, nos arredores da cidade, acolhe-o e cuida dele. (de 06:08 a 07:46)



3. M é tratado pelos Nieminen e fala pela primeira vez: não se lembra de nada. M observa a vida quotidiana da família e da aldeia. (de 07:47 a 11:47)



4. Com Nieminen, M sai à rua, indo primeiro à sopa dos pobres e depois a um bar. Troca o primeiro olhar com Irma. (de 11:48 a 19:00)



5. Irma está sozinha em casa. Através da janela, a cidade adormecida, a mesma cidade que M observa, por seu lado, no mesmo instante. (de 19:01 a 21:10)



6. M é apresentado a Anttila, que lhe aluga um contentor onde morar. Com a ajuda dos amigos, M instala-se e planta as suas batatas. (de 21:11 a 29:36)



7. A sopa dos pobres, no Exército de Salvação, onde M volta a ver Irma. Conversam sobre a situação de M e Irma incita-o a recomençar a sua vida. (de 29:37 a 30:41)



8. No centro de emprego, M tenta inscrever-se para trabalhar. Sem sucesso. (de 30:42 a 34:00)



9. Num pequeno café, M é tratado com calor e humanidade pela patroa. Depois de uma refeição, M dirige-se ao Exército de Salvação, onde é novamente recebido com calor e boa vontade. (de 34:01 a 38:21)



10. M negocia com Anttila para que possa pagar a renda quando receber o salário. M acompanha Irma, agora sua colega, e rouba-lhe um beijo. (de 38:22 a 44:17)



13. No dia de São João, durante o baile organizado pelo Exército de Salvação. M e Irma, no seu local de trabalho, enumeram os seus projectos para o futuro. (de 50:51 a 53:02)



16. M tenta abrir uma conta bancária no momento em que um assaltante entra na agência. M é levado para a esquadra, onde é interrogado. M telefona a Irma, que envia um advogado em seu socorro. (de 59:19 a 1:09:15)



19. M apercebe-se que já não se reconhece no homem que foi. (de 01:17:49 a 01:26:26)



11. Irma prepara-se para jantar em casa de M. Enquanto ouvem música no sofá, inclinam-se um para o outro. (de 44:18 a 47:43)



14. Com o carro alugado a Anttila, M e Irma passeiam na floresta. No regresso, Anttila tenta vender-lhes bilhetes para o concerto organizado por M. (de 51:03 a 57:14)



17. M é contactado pelo assaltante, que lhe faz uma proposta irrecusável. M sai para ir pagar as dívidas deste pequeno empresário. (de 01:09:16 a 01:14:12)



20. Em paz com o seu passado, M volta a Helsínquia. Encontra os seus agressores, assustados ao verem-no vivo. Comandados por Anttila, os moradores dão-lhes uma bela lição. (de 01:26:27 a 01:28:59)



12. M conhece a orquestra do Exército de Salvação e propõe-se apresentar-lhes uma música mais ritmada. M negocia com o maestro. (de 47:44 a 50:50)



15. M podia ter trabalho como soldador, mas, sem identidade nem papéis não poderá ser contratado. (de 57:15 a 59:18)



18. M está contente com a sua colheita de batatas. Os polícias chegam, porque sabem agora qual é a verdadeira identidade de M. M segue as pistas do seu passado. (de 01:14:13 a 01:17:48)



21. M encontra Irma e saem juntos do ecrã (e do filme). (de 01:29:00 a 01:32:24)

QUESTÕES DE CINEMA

A IMPORTÂNCIA DOS OLHARES NO FILME

O olhar, no cinema, tem uma importância particular, sendo, frequentemente, o espelho privilegiado da expressão dos sentimentos. Com o aparecimento do cinema falado, o olhar conservou o seu lugar importante, mesmo se os filmes mudos a ele recorressem já de forma muito inventiva. Os olhos são o reflexo do estado das relações entre as personagens, mas também o espelho no qual se reflecte a forma como se vêem a eles mesmos. “Um bom actor é capaz de exprimir mais com a sobrancelha esquerda do que a queda de uns quantos helicópteros ou uma briga num salão”. (Peter von Baugh, *Aki Kaurismäki*, p. 157)

O olhar estabelece um laço muito forte de uma personagem à outra, de uma personagem com aquilo que a rodeia, e diz tudo sobre a forma como se vê a si mesma. O carácter minimalista do trabalho dos actores nos filmes de Kaurismäki é visível, sobretudo na expressão do olhar. Quando Aki Kaurismäki filma, por exemplo, um diálogo entre duas personagens, chega a colocá-las sozinhas diante da câmara e a apontar-lhes, simplesmente, com o dedo para onde devem olhar. Não há, portanto, uma verdadeira troca de olhares. “Em certas alturas, Kaurismäki pedia-me de olhar para a rapariga a quatro centímetros do nariz. Por vezes queria dez por cento de orgulho ou trinta e três por cento de tristeza.” (o actor Janne Hyytiäinen em Peter von Baugh, *Aki Kaurismäki*, p. 157)

Assim se fabrica um olhar que levará o seu tempo e exprimirá uma emoção através da montagem. É assim possível atravessar todo o filme e a reconstrução/criação da identidade de M unicamente observando os olhares deste sobre o mundo e sobre ele mesmo. O significado do olhar muda segundo o ritmo e a duração criadas na montagem. Observamos apenas que o ângulo e a escala da imagem, tal como no trabalho de som, fazem parte, também eles, da maneira como o olhar é percebido e interpretado pelo espectador.

A maneira como escolhemos associar as palavras aos fotogramas (aqui em baixo), a interpretação dos sentimentos e o sentido a atribuir aos olhares da personagem principal podem ser discutidos. O efeito produzido advém também da montagem (da duração), do ângulo de filmagem, do som ou da música, da luz utilizada, etc. Podemos interpretar os sentimentos e a sua expressão de maneiras diferentes.

Como o olhar é um elemento essencial de todo o cinema, podem trabalhar esta questão debruçando-vos sobre outros filmes, de toda a história do cinema. Estão igualmente convidados a trabalhar o olhar no cinema recorrendo ao filme pedagógico realizado a partir de vários excertos de filmes da colecção CinEd sobre este tema. (ver filme de excertos *Olhares*, na plataforma CinEd.) Nas pistas pedagógicas encontrarão formas mais aprofundadas para o trabalho sobre o olhar. (ver **Itinerários Pedagógicos**, p. 42) A perplexidade, a surpresa e o interesse no olhar de M, sempre que vê qualquer coisa que lhe lembra o seu passado:



Pensativo, só, expectante, calmo



Preocupado, agitado



Vulnerável, perplexo e escondido



Assustado, incerto



Decidido, aberto



Sonhador



Nostálgico, triste



Optimista, intrigado



1



2

O olhar sobre M de outras pessoas, especialmente os representantes das diferentes instituições com que é confrontado, diz-nos tudo sobre a atitude do sistema em relação ao protagonista. Neste caso, é também o ângulo da câmara que varia. M é visto 'de cima' (em picado). Por outro lado ele tem tendência a olhar para as personagens que representam a autoridade olhando para cima (em contra-picado). Com o seu olhar, M mostra a forma como se posiciona ou é considerado pelos outros em função de cada situação.

M no centro de emprego:



3



4



5



6

M procura trabalho:



7



8



9

M no banco:



10



11



12

E M acaba na esquadra da polícia.



13



14

As relações entre personagens podem ser analisadas através da observação dos duelos entre os olhares. Aí detectam-se todos os recursos disponíveis à narração cinematográfica: o trabalho de actor, a *mise-en-scène*, o trabalho de som e a montagem (duração e ritmo). Tudo se mobiliza para suscitar a emoção e a empatia pelo protagonista.



15



16



17

Interrogado pela polícia, M fica desamparado e arrisca-se a ter graves sarilhos. O duelo transforma-se em trio com a chegada de um advogado, um *deus ex machina*, que toma a sua defesa, sendo então o polícia que fica em situação delicada.



18



19



20



21

O olhar amoroso é, sem dúvida, aquele que suscita mais emoções e maior interesse dos espectadores e é também, sem dúvida, um dos motivos mais recorrentes e célebres da história do cinema. O encontro, a paixão à primeira vista entre Irma e M e o desenvolver da sua relação, com os momentos de grande emoção e perturbação que o acompanham, lêem-se nos seus olhares ao longo do filme.

O primeiro olhar entre Irma e M é um momento muito forte no filme. O tempo parece parar e sentimos imediatamente a importância deste momento prolongado.



22

Capítulo IV



23



24

A intensidade do olhar é acentuada pela repetição: M e Irma encontram-se no mesmo plano, já próximos, ainda que separados pelos objectos e pelos papéis que têm a desempenhar (ela, quem ajuda, ele, o ajudado). Apesar da curta distância que os separa, eles ousam olhar-se nos olhos.



25



26

A primeira vez que Irma e M se encontram verdadeiramente a sós (depois da cena íntima e decisiva em que contemplam a mesma noite, e onde são aproximados por efeito da montagem), a intensidade torna-se demasiado grande, e os olhares, certamente demasiado ardentes, dirigem-se para outro lado, mas sempre na mesma direcção.

Capítulo IX



27

Ao tentarmos encontrar a distância justa que deve existir entre as personagens, passamos por várias etapas. Aqui, Irma e M são contidos pelo pudor, pelas normas, pelo uniforme de Irma e, mais prosaico, pela vassoura de M, que os remetem, ainda e sempre, para os seus papéis sociais. A distância exprime-se também através do símbolo: a frescura do Outono, evocada pelas folhas mortas (absurdas, aliás, no Verão) agitadas pelo vento.

Capítulo X



28



29

Enquanto a distância conveniente é garantida pela presença da mesa que separa fisicamente M e Irma, eles são unidos por uma luz calorosa, (sentados) à mesma altura, e em segurança, criando as condições favoráveis para que possam mergulhar o olhar nos olhos um do outro.

Capítulo XI



30



31

Uma vez mais, quando já nada os separa, física ou socialmente, o olhar intenso parece demasiado ousado, demasiado forte, e o de Irma foge para fora do enquadramento, antes de, finalmente, reunir a força e a audácia de afrontar directamente o de M.



32



33

Uma vez esquecidos os seus papéis respectivos (assinalados sobretudo pelo uniforme de Irma), o olhar intenso e caloroso pode vir habitar os olhos dos apaixonados.

Capítulo XIV



34

O olhar do cão, Hannibal, que só come carne crua. O cão é uma personagem importante para o cineasta. Em quase todos os filmes de Aki Kaurismäki, o seu próprio cão tem um papel, ou aparece como figurante. Em **O Homem Sem Passado**, este cão é-nos apresentado como um animal malvado, ainda que o seu olhar contradiga esta caracterização e nos revele imediatamente a sua verdadeira natureza.

Ao contrário do que diz o seu dono original, Anttila, trata-se de uma criatura doce e gentil que nos diz algo sobre a ironia do carácter de Anttila, o humano, quase Attila, o Huno.



35



36



REALISMO E POESIA

O cinema de Aki Kaurismäki é muitas vezes classificado como «realista» pelos críticos, sobretudo pelos temas abordados. Esta impressão está, sem dúvida, em parte ligada ao facto do cineasta nunca trabalhar em estúdio. Num entrevista de 1984, o jovem cineasta declarou a primazia que dava ao real, ou seja, aos décors tal como eles são, independentemente do que o cinema possa fazer deles, retomando assim um preceito bem conhecido das *nouvelles vagues* que marcaram várias cinematografias desde o fim dos anos 1950. Pensamos aqui, por exemplo, em filmes como *O Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard, e *Duas Horas da Vida de Uma Mulher* (1962), de Agnès Varda, em que muitas das cenas são filmadas nas ruas de Paris, com a vida de todos os dias dos habitantes da capital francesa, em fundo. Se a abordagem de Kaurismäki evoluiu desde o seu primeiro filme, *Crime e Castigo* (1983), no sentido de deixar uma parte maior consagrada ao artifício, é, especialmente nos seus primeiros filmes, o décor 'natural' que detém o papel inicial na elaboração de uma ficção: «Os lugares (*décors*) são relativamente pouco utilizados nos filmes finlandeses, sendo o conteúdo considerado o mais importante. Nós [Aki e Mika Kaurismäki], frequentemente, procurámos um lugar (*décor*) em primeiro, e só depois escrevemos a história para esse lugar preciso.»² Em 1992, o cineasta reafirmando ainda a necessidade de utilizar décors reais: já que «a velha Paris já só existe nos subúrbios», decide rodar *A Vida de Boémia* em Malakoff. «É uma questão de atmosfera. Detesto transformar a realidade. É preciso, portanto, que filme nos locais onde as pessoas vivem, mesmo que seja um quarto com oito metros quadrados.»³

Quando Kaurismäki filma *Nuvens Passageiras* (1996), a primeira parte da sua trilogia consagrada à realidade finlandesa, há qualquer coisa no seu método que mudou. O cineasta explica-se numa entrevista ao jornal *Helsingin Sanomat*: «Quando comecei a escrever este filme, coloquei a realidade finlandesa entre dois extremos: o filme de rejeição sentimental de Frank Capra, *A Vida é Bela*, e *O Ladrão de Bicicletas* de Vittorio



De Sica. A minha intenção secreta tem sido, desde sempre, de fazer filmes que permitam aos espectadores sair do cinema um pouco mais felizes do que entraram. Com o assunto deste filme [a depressão económica do início dos anos 1990 e o desemprego de massas que causou] era necessário (...) era preciso encontrar algum optimismo sem perder noção da realidade, fazer um neo-realismo contemporâneo, a cores. (...) *Nuvens Passageiras* foi feito como num estúdio. Alugámos espaços vazios, que não faltavam em Helsínquia. Encomendei, com antecedência, uma paleta de cores para os meus decoradores. A seguir, mostrei-lhes: vamos pegar nesta cor e naquela. Procurei ter o cuidado de não acabar como *Os Chapéus de Chuva de Cherbourg* (...) Encontramos aí uma grande influência de Edward Hopper. Foi o ascetismo que me agradou. As cores nítidas.

Gosto de jogar com as cores até ao imaginário»⁴.

Se olharmos de perto algumas cenas de *O Homem Sem Passado*, a segunda parte desta mesma trilogia consagrada à realidade finlandesa, repararemos em vários elementos que nos recordam o universo utópico de Capra, e o universo poético de De Sica. Tomemos como exemplo a aldeia de contentores, onde M vai parar após a sua agressão e fuga bastante miraculosa do hospital. O espectador nunca saberá como M acaba à beira mar. O movimento descendente da câmara que o encontra deitado na margem sugere que tenha talvez caído do céu, como um anjo ferido (ver **capítulo II**).

A casa da família Nieminen é de uma pobreza extrema, mas está muito bem arranjada. Os alimentos e alguns utensílios de cozinha estão arrumados numa prateleira, e a cortina de renda na janela e a toalha aos quadrados sobre a mesa testemunham uma vontade de transformar um contentor austero num espaço de vida acolhedor. Um candeeiro no meio da imagem ilumina os rostos de M e da mulher de Nieminen, que conversam sob uma luz doce. A composição harmoniosa e o efeito claro-escuro fazem pensar numa pintura. A posição das personagens não cita directamente nenhum quadro de Hopper, mas a luz ténue, as poses fixas, bem como os rostos iluminados lembram o estilo do pintor americano.

² Peter von Bagh, « Kellarin filosofia » (Philosophie de la cave), *Filmihullu*, n.º 7, 1984, p. 9.

³ Gilles Anquetil, « Le mélo d'un excentrique », *Le Nouvel Observateur*, de 12 a 18 de Março, 1992, p. 97.

⁴ *Helsingin Sanomat*, 27 de Janeiro de 1996.



A casa da família Nieminen é acolhedora, apesar da sua pobreza.

O exterior da aldeia de contentores, tal como o encontramos no filme, é um espaço alegre de vida em comunidade: aí, toca-se música, cozinha-se, trata-se de um bebé e das flores, lava-se roupa e toma-se banho. O som do acordeão, bem como o tempo ensolarado e a brisa que abana as roupas penduradas na corda fazem lembrar o mundo do antigamente, dos tempos de Jacques Tati em *O Meu Tio* (1958). O duche improvisado, accionado pelos filhos de Nieminen, testemunha o desembaraço e a inventividade da pequena comunidade. É a prova do alcance de uma colaboração. Pela sua poesia, leva-nos de volta aos filmes de Charlot, cheios de máquinas e de outras invenções para salvaguardar a dignidade – mesmo quando já nada nos resta. No seu conjunto, a aldeia de contentores é um espaço aberto em contraste com as instituições do Estado (o centro de emprego, a esquadra, o banco), que são descritos como lugares fechados, sem esperança nem solidariedade.



Um duche improvisado como prova de engenho e desembaraço.



A maternidade é um tema recorrente nas Belas Artes. Este plano radioso de uma jovem mãe com o seu filho adormecido no carrinho é uma variante kaurismäkiana.



O acordeão, “o piano dos pobres”, acompanha as tarefas quotidianas da pequena comunidade.



Um distribuidor de leite para bebé em *O Garoto de Charlot* (1921), de Charles Chaplin.



Um substituto de almofada em *Uma Vida de Cão* (1918), de Charles Chaplin.

PLANO FIXO / CÂMARA EM MOVIMENTO

O uso recorrente de planos fixos de composição ostentatória, ou seja, deliberadamente visível para que o espectador repare bem nela, é uma figura de estilo característica do cinema de Aki Kaurismäki. A forma *kaurismäkiana* visa a condensação, tanto pelo rigor figurativo que caracteriza muitos dos planos, como pelo recurso à elipse que concentra a narração nos pontos decisivos, onde toda a história, por um instante, se condensa. O plano fixo e composto é também um enclave, um ilhéu rodeado pelo enquadramento, um 'plano-quadro' que visa uma forma de petrificação, como se se tratasse de parar todo o movimento e, com ele, a vida, a fim de melhor a preservar antes do desaparecimento. Nesta mesma lógica, o recurso a corpos imóveis, maciços, silenciosos, não deixa de reproduzir uma aparência de ordem e estabilidade.

Lentidão, peso, ou imobilidade completa: as personagens dos filmes de Kaurismäki parecem, quando as vemos evoluir de filme em filme, todas atingidas pela melancolia. É que a tristeza e o desespero são certamente o destino dos heróis e das heroínas do cineasta, desde *Crime e Castigo*. Alguns 'finais felizes', como o de um casal que foge para uma vida melhor (*Sombras no Paraíso*, *Ariel*, *Contratei um Assassino*, *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana*, *O Homem Sem Passado*), ou que a consegue reconstruir no lugar em que ela parece ter desabado (*Nuvens Passageiras*), não mudam em nada o carácter pessimista da obra. A morte assombra o cinema de Kaurismäki: assassinatos, suicídios, doenças fatais aterrorizam as personagens e conseguem imobilizá-las. Sejam elas operários, desempregados ou artistas, o mundo moderno,

ou seja, sempre, de uma maneira ou de outra, a economia capitalista, levanta-se contra elas, esmaga-as, barra-lhes o caminho na sua progressão, paraliza-as, ou exclui-as. O passo pesado até à fixidez total, a sonolência até ao torpor ou à queda brutal do corpo, o olhar vazio, a taciturnidade são, assim, características destas personagens confinadas à margem do mundo. A *mise-en-scène*, ao privilegiar os planos fixos, ao deixar a duração prolongar-se, ao posicionar os actores, com gestos sumários, no interior de um enquadramento ao mesmo tempo despojado e com uma composição rigorosa, participa certamente nesta expressão de atimia, de ausência de desejo, neste abatimento do ser que se apodera do melancólico.



Uma personagem adormecida ou deitada no chão é uma figura frequente em **O Homem Sem Passado**. M oculto sob a sua mala e objectos pessoais depois de uma agressão violenta.



M caído nas casas de banho públicas da gare central.



M jazendo numa cama de hospital.



M arrojado a uma praia deserta.



Irma deitada na cama a ouvir rock.



Um sem-abrigo adormecido no chão, sob as estrelas.



M estendido num colchão de palha.

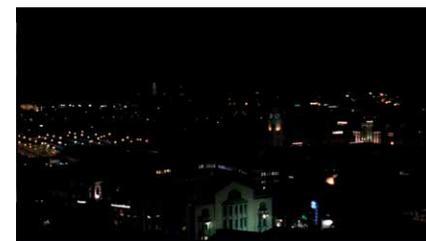
Mas o fechamento, o carácter fixo, a ordem e o recuo opõem-se em Kaurismäki a uma dinâmica inversa que tende à dispersão e à dissolução. Pensamos aqui, entre outros exemplos, no grande número

de planos e filmes que fecham com um fundido ao negro e, sobretudo, os efeitos de cortina que ligam certos planos, seja com a câmara em movimento, seja com as personagens ou os objectos em movimento. Um plano sobre uma paisagem urbana, filmado através de um movimento panorâmico, aparece regularmente nos filmes de Kaurismäki. Estes planos da cidade não dizem nada e mal mostram o que quer que seja, senão o que está a fugir, o que se dissipa, se ausenta. Esse desligar narrativo está à medida do afastamento que o plano impõe ao lugar, pela distância mantida pela câmara (o plano de conjunto, o picado), ou pela falta de visibilidade (a noite, a bruma). A paisagem escapa ao olhar, desliza, como a câmara desliza pelo *décor* urbano e como os faróis dos carros deslizam pela escuridão. Nestes planos que a fazem introduzir-se por ela própria, sem ter de insistir, a cidade está ao mesmo tempo presente e ausente, tomada e repelida, sempre ali e sempre já perdida.

Tal como a languidez que se apodera do nostálgico – aquele que «se ausenta em espírito deste sítio onde só o seu corpo está presente»⁵ –, o deslizar operado pelo transporte (barco, automóvel, moto, eléctrico ou comboio em **O Homem Sem Passado**) oferece ao viajante uma forma de desprendimento. E são as paisagens atravessadas muitas vezes ao ritmo de uma canção melancólica ou de uma melodia de outros tempos, de outro país (a canção japonesa *Hawaii No Yoru*, interpretada pela Crazy Ken Band quando M volta a Helsínquia no comboio – **capítulo XIX**) que começam a deslizar, que fogem, ou que passam, logo a seguir a serem vistas. *The Leningrad Cowboys Go America* (1989) está pontuado por várias séries de *travellings* laterais que figuram a travessia dos músicos sob a forma de fragmentos móveis da paisagem americana, aflorando-a, sem deixar espaço para a contemplação. O olhar desliza por um real fugidio, esfarelado, descentrado, por espaços indefinidos, metrópoles na noite, periferias de cidades, zonas industriais, campos de cereais ou terras selvagens que passam pela imagem sem aí insistirem, deslizando também eles, deixando-se ir como se se deixassem morrer. Os espaços atravessa-



À chegada a Helsínquia, de comboio, M contempla a cidade nocturna que desfila num *travelling* lateral do outro lado do vidro (genérico de abertura).



Depois de descer do comboio, M senta-se num banco de jardim e adormece. Antes do plano que nos mostra M adormecido, uma lenta panorâmica faz-nos descobrir a capital finlandesa mergulhada na noite.

dos alinham-se ao longo de uma montagem que justapõe os *travellings*, parecendo assim escoar-se ao jeito dos concertos de músicos que se repetem e se sucedem invariavelmente. O cineasta mostra menos paisagens do que restos de paisagens, resíduos em breve apagados, como se em causa estivesse, pela mobilidade do plano e o trajecto da aparição à desaparecimento que este supõe, menos o fazer 'documentos sobre os locais', do que a *mise-en-scène* dos seus 'últimos momentos'.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1974, p. 281.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

PEQUENO CORAÇÃO

Capítulo XIII

Contexto. Depois de ter dado a descobrir o *rock'n'roll* aos músicos do Exército de Salvação, M propõe à directora do centro de reciclagem integrar a música popular no repertório das suas festas. «Até aqui, a música nunca matou ninguém», responde-lhe ela, antes de continuar: «Podemos tentar. Até eu cantei um pouco na minha juventude. Vamos a isso.» Segue-se, então, uma pequena introdução ao tango *Pequeno Coração* (*Pieni sydän*, no original) por um membro do Exército de Salvação. O homem em questão é Peter von Bagh, famoso historiador de cinema que também consagrou vários livros e filmes documentários à música popular, a que chamou «a memória secreta de uma nação» e «uma história das emoções». O fotograma escolhido corresponde aos primeiros compassos da canção.

Descrição. Trata-se de um plano de conjunto dividido horizontalmente em dois espaços separados. No primeiro plano, protegidos pelas vedações, podemos ver os clientes de uma sopa dos pobres a ouvir música enquanto comem. As cores são ternas, exceptuando a mancha vermelha do casaco de uma mulher, no centro da imagem, como um coração. Em fundo ergue-se a fachada branca e fria de um edifício moderno que tapa o céu. Trata-se de uma fábrica onde se continua a produzir, café e especiarias. A estrita geometria das filas de janelas, opõe-se às cadeiras e às mesas improvisadas, dispostas, aqui e ali, pelo Exército de Salvação. As personagens e as quinquilharias a que estão associadas são dispostas em círculo, como que para sugerir a sua união contra a economia do mercado que as ameaça.

Conjunto. Os clientes da sopa dos pobres aparecem sentados em pequenos grupos. Apesar de estarem acompanhados, ninguém fala – cada um parece mergulhado na sua solidão. É, no entanto, uma comunidade que se forma diante dos nossos olhos e que, apesar do seu silêncio e anonimato, afirma a sua presença e o seu direito a uma existência reconhecida. A aparente desordem que reina no



O Exército de Salvação organiza um baile popular para celebrar o São João com os desfavorecidos.

pátio das traseiras do Exército de Salvação deixa a impressão de que é uma coisa viva, em contraste com a ausência de vida que comunica a arquitectura moderna no fundo do plano. A cozinha móvel do Exército, em torno da qual se reúnem já os futuros amantes, Irma e M, chama-se, em finlandês, *soppatykki* – canhão de sopa. Manipulado pelo pessoal do Exército de Salvação, este objecto lembra-nos talvez até que ponto o amor e a solidariedade podem ser uma força bem mais poderosa do que uma qualquer guerra ou organização militar.

Uma estrela. No meio da composição, acima da mulher do casaco vermelho, encontra-se a orquestra do Exército de Salvação e a solista, a directora do centro de reciclagem. Esta é interpretada por Annikki Tähti, uma grande estrela da cena musical finlandesa, cuja carreira começara em 1953, e cujo nome, em português, significa «estrela». Em **O Homem Sem Passado**, canta dois dos seus maiores sucessos, que são também os lados A e B do primeiro disco de ouro na Finlândia, lançado em 1955 [*Muistatko Monrepos'in* («Lembras-te de Monrepos») e *Pieni sydän* («Pequeno Coração»)]. A letra do tango *Pieni sydän*, que começa com o fotograma escolhido, evoca a multitude de sentimentos opostos que encerra o coração humano. Fala de amor e

desgosto, de alegria e dor, de pensamentos nobres ou triviais, em suma, de tudo o que pode trazer o destino. A este inventário corresponde, na cena, uma série de retratos de homens e mulheres cujos corpos e rostos vincados exprimem o que viveram.

Deixemo-los dançar. Importado da Argentina, o tango conhece a sua primeira divulgação na Finlândia durante os anos 1930 e 1940. É então que o tango finlandês começa a desenvolver certos traços, tanto temáticos, como estilísticos, que o distinguem do seu modelo argentino. As circunstâncias ligadas à Segunda Guerra Mundial desempenham um papel fundamental nesta evolução. O tango finlandês parece, de facto, profundamente impregnado pelas desilusões de uma nação confrontada com os horrores dos combates e da penúria. Em vez de ir buscar a sua inspiração a uma paixão ardente, é de um amor ou de uma esperança gorados que falam os tangos finlandeses.⁶ Durante a guerra, era proibido dançar na Finlândia. «Deixemo-los dançar», diz, em Kaurismäki, o membro do Exército de Salvação. A música conforta e a dança permite os encontros.

⁶ Pirjo Kukkonen, *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing*, Helsinki, Helsinki University Press, 1996.

ANÁLISE DE UM PLANO

E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE...

Contexto. M volta a Helsínquia depois de ter feito as pazes com o seu passado (cena de explicação com a sua ex-mulher e o novo companheiro desta). Salvo, como por milagre, de uma segunda agressão, graças aos seus amigos marginais, que, com o guarda Anttila, tomam a sua defesa, M vai ter com Irma, ajoelha-se diante dela e depois leva-a para fora, enquanto, lá dentro, a directora do Exército de Salvação interpreta uma canção nostálgica sobre a Carélia perdida. «Não estiveste longe muito tempo», diz Irma. Não», responde M. «Por momentos, tive medo», continua ela. «Inutilmente», conclui ele, antes de o casal, visto de costas, sair do enquadramento pela esquerda, dirigindo-se (no último plano do filme), de mãos dadas, em direcção àquilo que parece ser uma zona de armazéns e de carga. Antes do filme terminar num fundido ao negro, um longo comboio de mercadorias passa lentamente, da esquerda para a direita, escondendo momentaneamente Irma e M do nosso olhar. Quando o último vagão acaba de passar diante do nosso campo de visão, os namorados já desapareceram.

Partida. Estamos aqui diante de um plano final típico em Kaurismäki. A última cena – até mesmo o último plano – no seu cinema mostra, frequentemente, um afastamento: alguém ou alguma coisa (um barco ou barcaça) ganha distância em relação à câmara, que permanece fixa. Esta é, evidentemente, uma forma de assinalar que o filme chega ao fim. A história do cinema conhece numerosos fins semelhantes, de entre os quais, um dos planos mais célebres é o do filme *Tempos Modernos* (Charlie Chaplin, 1936), no qual Charlot e a sua companheira no filme (a Menina, desempenhada por Paulette Goddard) se afastam, de mãos dadas, em direcção ao seu destino, enquanto o sol se levanta ao longe e ouvimos o tema principal do filme (a canção *Smile*). Em Kaurismäki, não é a madrugada que chega, mas a noite. As personagens já não estão na flor da juventude, mas aproximam-se visivelmente mais dos cinquenta. A canção *Muistatko Monrepos'n* («Lembras-te de Monrepos»), que acompanha a cena, é uma valsa lenta e sedutora. A



letra, impregnada de nostalgia, evoca um parque maravilhoso, Monrepos, doravante acessível apenas na memória. A voz envelhecida de Annikki Tähti é frágil e há momentos em que quase quebra. Tudo nesta cena parece falar de fim ou transição. Estamos bem num lugar transitório onde os seres, os comboios e as mercadorias passam numa dança ininterrupta. Por vezes, cruzam-se, como sugere a intersecção formada pela passareira de madeira que tomam os namorados e os carris sobre os quais avança o comboio, no último plano do filme. Através da escuridão que envolve a última cena do filme – e tal como numa valsa em que os bailarinos enlaçados giram sobre si mesmos –, a narrativa é circular, uma vez que, no princípio do filme, é durante a noite que M chega de comboio a Helsínquia.

Monrepos. O célebre jardim de que se fala na cantiga fica perto de Vyborg, cidade mítica que a Finlândia teve de ceder, juntamente com grande parte da Carélia Oriental, à União Soviética, após a derrota na guerra, em 1944. O seu nome de origem francófona, que alude ao

«repouso», pode fazer pensar no jardim da morte – tema pictórico resultante da crença medieval segundo a qual os mortos dormiam num jardim florido –, frequente na pintura finlandesa da dita idade do ouro (c. 1880-1910). Hugo Simberg, um dos pintores importantes deste período, a quem devemos *O Anjo Ferido* (1903), citado explicitamente em **O Homem Sem Passado**, na cena em que os filhos de Niemien, ao transportarem um bidão de água com uma vara, encontram M inconsciente na margem, e também em *Calamari Union* (1985), é dito que «o jardim da morte é o sítio para onde vão as almas, antes de serem recebidas no céu».⁷ M é um anjo ferido, mas também pode ser que esteja já morto. Depois da cena de abertura do filme, é abandonado por terra pelos seus agressores, sendo depois declarado morto, sucessivamente, primeiro pelo homem das casas de banho e depois pelo médico no hospital. O filme de Kaurismäki, que descreve, *a priori*, os efeitos históricos e verificáveis de

⁷ A frase está escrita num esboço feito pelo pintor sobre o tema do jardim da morte. Sakari Saarikivi: *Hugo Simberg. Elämä ja tuotanto* (Hugo Simberg. Vida e obra), p. 153.

uma crise económica profunda sobre aqueles que já são desfavorecidos à partida, desdobra-se num filme fantástico, onde a morte ronda, assustando os transeuntes (M na gare central) e os sem-abrigo surgem de repente, quais *zombies* nos filmes de terror (M salvo *in extremis* pelos seus amigos na zona de cargas).

Contos de fadas. A cena final do filme, e o seu último plano, inscrevem-se no mundo real, tal como o conhecemos. Um casal que quase se perdeu, reencontra-se e oferece-se uma segunda oportunidade. Mas certos elementos que precedem o último plano do filme introduzem-nos no universo dos contos de fadas – universo esse que Kaurismäki já abordara em *A Rapariga da Fábrica de Fósforos* (1990), que vai buscar vários elementos de um conto famoso de Hans Christian Andersen, *A Menina dos Fósforos*. Ao longo do serão musical organizado pelo Exército de Salvação, M ajoelha-se diante de Irma, qual príncipe encantado, e pega-lhe na mão. Os namorados, sem deixar de se olhar nos olhos, levantam-se e dirigem-se para a saída. Os seus movimentos são lentos, como se o ritmo do filme tivesse abrandado um momento. Lembramo-nos, forçosamente, dos famosos *ralentis* de *A Bela e o Monstro* (1946), de Jean Cocteau, e do movimento ascendente do casal em direcção aos céus. O momento é mágico, como nos contos de fadas, onde uma derradeira frase sela a reunião do príncipe e da princesa com esta formulação emblemática: «e viveram felizes para sempre».

Tudo é graça. Com Kaurismäki, o fim fica em aberto. Não sabemos se o futuro de M e Irma será feliz ou não. Mas, se tudo é sombrio, e a cena tende à melancolia, resta-nos a esperança. «Tudo é graça», diz Irma, anteriormente, no filme. Esta réplica é uma citação vinda das últimas frases célebres que encerram *Diário de um Pároco de Aldeia* (1936), de George Bernanos, um romance sobre a fé e a dúvida: «Mas, instantes depois, com a sua mão na minha, os seus olhos, que me faziam claramente sinal para aproximar o meu ouvido dos seus lábios, disse, então, distintamente, ainda que com uma lentidão extrema, estas palavras que estou certo de transmitir exactamente: ‘Que importância tem? Tudo é graça.’ Acho que morreu logo a seguir.»

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

NO SUBMUNDO

Capítulo IX



Contexto. A visita de M a uma agência de emprego resulta num doloroso falhanço. Incapaz de preencher os formulários administrativos que lhe apresenta uma empregada – M não se lembra dos dados pessoais sobre si mesmo –, o director da agência despacha-o secamente, rematando: «A academia de teatro fica no fim da rua. Talvez precisem de alguém como o senhor. Não venha aqui fazer-nos perder tempo outra vez. Temos aqui uma bicha de gente que quer trabalhar (...) Desapareça-me da frente. Se quer droga, arranje-a na rua.» A cena do bar de que falamos aqui, onde M - literalmente no sub-mundo - é ajudado por duas desconhecidas, logo a seguir a ser expulso violentamente pelo director do centro de emprego.

Suspense frustrado. O encontro entre M e a dona de um humilde bar de bairro – interpretada por Anneli Sauli, ícone do cinema finlandês desde os anos 1950 – é construído em torno do princípio do suspense. Separados por um balcão que delimita o espaço, M e a patroa observam-se mutuamente, um abatido, a outra aparentemente chateada. Os seus olhares afloram-se, mas mal se cruzam. A expressão da cara da mulher parece traduzir um sentimento de contrariedade que vai aumentando, chegando mesmo ao desprezo, à medida que a situação lamentável de M se torna mais clara a seus olhos. Quando M tira do bolso uma caixa de fósforos contendo um saquinho de chá usado, que mergulha na chávena, um cúmulo da decadência, a tensão atinge o seu clímax e a patroa desaparece por trás da cortina que esconde a cozinha. O espectador fica, portanto, convencido de que M será de novo corrido do local. O olhar impenetrável da patroa e da cozinheira, cuja aparição em grande plano é precedida pelo som da cortina a ser corrida, reforça esta interpretação. A surpresa é então ainda maior quando, no plano seguinte, a patroa surge ao pé de M e lhe traz os restos do almoço. «Está com ar de ter fome», diz ela. «Não tenho dinheiro», confessa ele. «Não faz mal. Isto ia para o lixo, de qualquer forma,» responde ela. O tratamento na segunda pessoa do plural, que, à partida, parece cavar um fosso entre as duas personagens, transforma-se num sinal de respeito. Alimentado – física e espiritualmente pelo amor inesperado do próximo –, M dirige-se, na cena seguinte, à loja do Exército de Salvação, onde obterá roupas novas, um trabalho e uma segunda oportunidade. O bar

onde acaba de se abastecer chama-se *O Saloon da Alma*, nome bem apropriado para uma patroa que se revela ser 'uma boa alma'.

Estética de contenção. A cena é composta por catorze planos. Com excepção de uma ligeira panorâmica que acompanha a entrada de M no bar, os planos são fixos e mostram, de maneira análoga, os seres (as personagens que se observam) e as coisas (a chávena de chá e o prato de M). A escala dos planos varia do plano médio ao grande plano. Apenas os dois primeiros planos permitem situar a acção num enquadramento mais largo. Ainda que a cena seja constituída por uma tensão que vai aumentando, conduzindo finalmente a um desenlace surpresa, o ritmo e os planos fixos, aos quais se acrescenta a dicção pausada dos actores, comunicam uma sensação de contenção. Os diálogos são bastante sóbrios: a maior parte da cena desenrola-se em silêncio, dando espaço ao jogo de olhares que, tanto quanto o balcão, delineiam uma separação física, ou seja, estabelecem o espaço e a distância entre os protagonistas.

O interior do bar é sombrio, em contraste com a luminosidade do dia, que inunda o exterior. O *décor*, com as suas flores, algumas superfícies em madeira e a película decorativa vermelha, laranja e amarela colada no fundo da janela remetem-nos para os anos 1970. O vidro está protegido por grades – detalhe que não deixa de invocar o fechamento em que se encontra M desde que ficou amnésico. A sensação de um espaço fechado onde o tempo parou é reforçada pela música que percorre integralmente a cena. Trata-se de uma canção melancólica interpretada por Tapio Rautavaara – actor popular do cinema finlandês, mas também campeão olímpico de lançamento de dardo em Londres, em 1948. O título da canção, *Não me esqueças*, gravada em 1951, cristaliza o conteúdo da cena, assim como o tema central de **O Homem Sem Passado**.

Lugar emblemático. A cena do bar começa com um plano que mostra Sörnäinen, um bairro do norte de Helsínquia. É um antigo subúrbio operário que acolhe, hoje em dia, uma escola de teatro e muitos bares e restaurantes da moda, mas que é conhecido também pelas

desordens sociais provocadas pelo desemprego, drogas e consumo de álcool. O grande eixo que vemos na imagem, Håmeentie, que Kaurismäki filmara já em *Sombras no Paraíso* (1986), vê passar milhares de pessoas por dia. Entre estes, M, sem laços, sem amarras e sem identidade, é um náufrago entre os outros.

Há em cada filme de Kaurismäki pelo menos uma cena onde uma personagem vem matar o tempo num bar. São, regra geral, cafés ou tascas à antiga, esquecidas pelo mundo moderno, e que aparecem como vestígios de uma cultura popular já abandonada. M. A. Numminen, músico, compositor, poeta e escritor finlandês, celebrou em 1986 estes bares em desaparecimento numa obra intitulada *O Homem das Tascas*. Segundo Numminen, os bares – semelhantes ao *Saloon da Alma* – «são para muitos o único lugar onde ir. Uma segunda sala de estar, que permite lutar contra a exclusão social.»⁸ Aki et Mika Kaurismäki são eles próprios proprietários de um bar popular no centro de Helsínquia, dividido em dois universos distintos: o *Corona*, com as suas mesas de bilhar e o seu grande balcão, decorado como um *street bar* nova iorquino, enquanto o *Kafe Mockba* (Café Moscovo), num espaço mais estreito, celebra a atmosfera dos bares soviéticos desaparecidos. O *Kafe Mockba* aparece em **O Homem Sem Passado**, na cena onde um empresário arruinado, decidido a suicidar-se, pede a M para saldar as suas dívidas com os seus empregados (**capítulo XVII**).

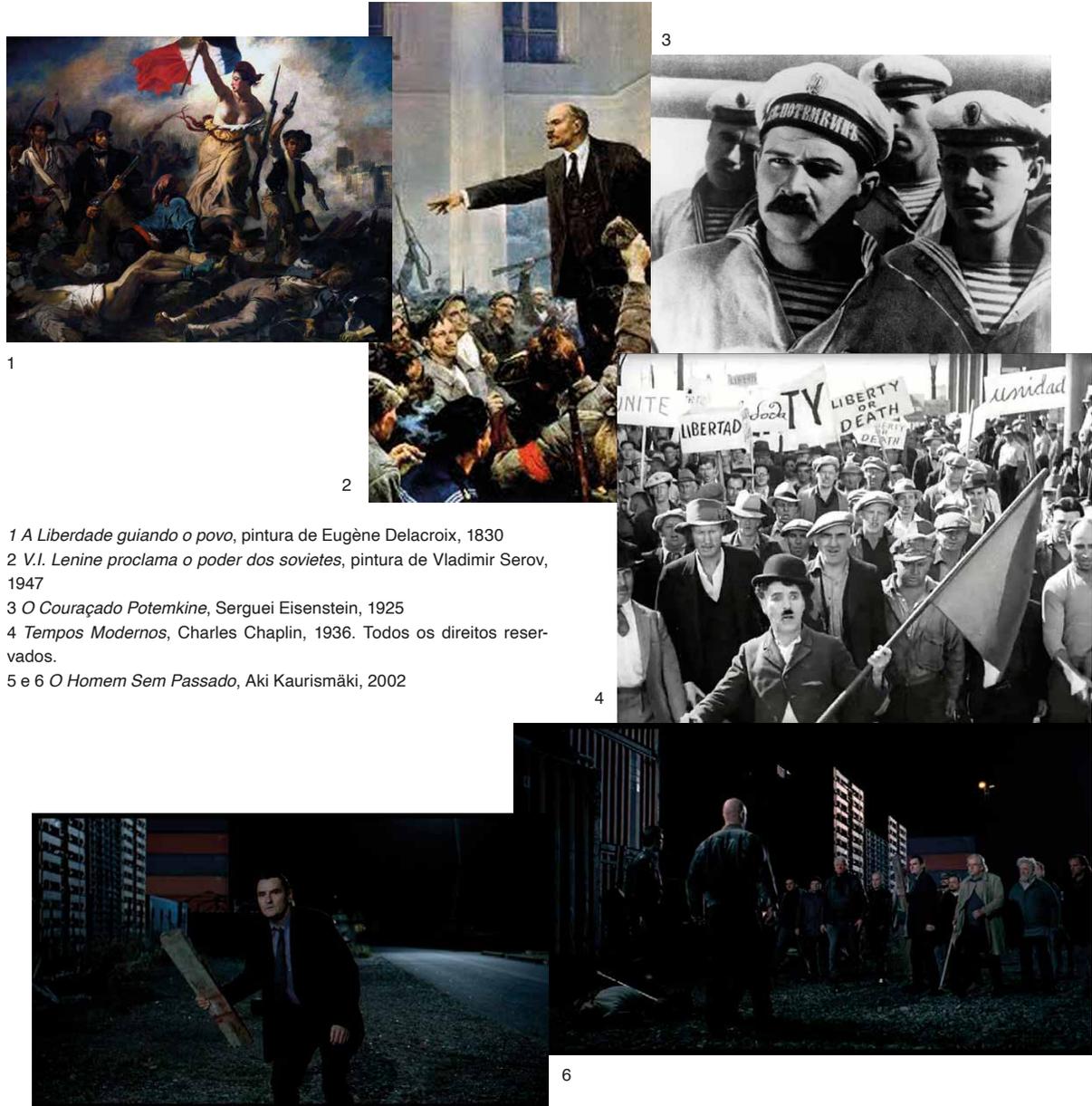
⁸ *Helsingin Sanomat*, 26 de Janeiro de 2003.

IMAGENS EM ECO

Quando se quer, através do cinema, 'mudar o mundo' – ou, pelo menos, provocar uma tomada de consciência da parte do espectador –, há que saber fazê-lo em imagens. Aki Kaurismäki é conhecido pelas suas preocupações com o destino do planeta e dos seus habitantes, pelo seu humanismo, e pela sua atenção aos mais desfavorecidos. Não é, pois, surpreendente vê-lo evocar nos seus filmes problemas sociais, ou vê-lo mostrar homens que se revoltam face a uma realidade económica por vezes brutal e desumana.

A revolução é tradicionalmente posta em imagens com símbolos fortes e personagens-chave, figuras carismáticas para as quais se viram os jovens aspirantes revolucionários, que são assim convidados a juntar-se a eles. Ao longo do século XX, que viu nascer a arte cinematográfica, o cinema dirigiu...dirigiu muitas vezes a atenção para as pessoas humildes, os pequenos, que são como grãos de areia apanhados no grande areal dos eventos históricos. Um simples gesto, como a recusa de um alimento intragável (*O Couraçado Potemkine*); ou o facto de pegar numa bandeira caída (*Tempos Modernos*); ou uma tábuas com pregos (*O Homem Sem Passado*) podem desencadear uma revolta, agir sobre o mundo, e ter um impacto sobre o destino individual de cada um.

No fim do filme, M vira-se para o seu passado, que poderá, desta feita, deixar definitivamente para trás, dirigindo agora os passos para um futuro. Ao cruzar novamente o caminho dos seus agressores, desta vez decide defender-se, mesmo sendo um contra três. É a confiança com que pega na tábuas do chão que dá o exemplo. Decidido a não se deixar dominar, dá com esse gesto um sinal aos que o rodeiam, aos seus homólogos, que ousam então recusar o insuportável e tomar em mãos o seu próprio destino. Quando vemos que mesmo Anttila toma partido por 'nós' contra 'eles', compreendemos que o mundo mudou. A revolução de um homem só deu frutos.



1 *A Liberdade guiando o povo*, pintura de Eugène Delacroix, 1830

2 *V.I. Lenin proclama o poder dos soviets*, pintura de Vladimir Serov, 1947

3 *O Couraçado Potemkine*, Serguei Eisenstein, 1925

4 *Tempos Modernos*, Charles Chaplin, 1936. Todos os direitos reservados.

5 e 6 *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

DIÁLOGO ENTRE FILMES CINED

O **Homem Sem Passado**, de Aki Kaurismäki, permite estabelecer relações com outros filmes da colecção CinEd (www.cined.eu), nomeadamente com *El Verdugo*, de Luis García Berlanga (Espanha, 1963). Neste filme seguimos de perto a vida de um homem jovem que acaba por assumir a profissão do sogro, a de carrasco. A este filme poderíamos acrescentar um subtítulo: “o homem sem futuro”. Podem também encontrar informações e material pedagógico sobre este filme no site CinEd (<http://event.institut-francais.com/cined/pt/films/el-verdugo>).

Em ambos os filmes, seguimos o destino de um homem cujo caminho parece muito singular. Trata-se de homens de boa vontade, doces e gentis, cada um à sua maneira, desejosos de fazer o melhor que podem para se integrar na sociedade. A gentileza de José Luis Rodríguez, o herói do filme de Luis Berlanga, traduz-se no sacrifício de si mesmo e dos seus sonhos, na obediência cega à ordem estabelecida como verdadeira, boa e justa, e que o leva a nunca pôr as coisas em causa. É um homem submisso, cujo caminho está traçado à partida pelo seu meio, pelos seus próximos, guiado pelas expectativas da sociedade em que vive. Os dois protagonistas, José Luis Rodríguez de Berlanga e M de Kaurismäki, partilham o mesmo sonho de integração social, que acaba por lhes ser recusada. Nos seus espíritos, conservam os dois uma certa liberdade que os leva a não respeitarem todas as regras do jogo social.

Rodríguez continua a evocar os seus sonhos de ascensão social pensando ir estudar e na eventual partida para o estrangeiro, sonho que parece continuar a considerar possível, pelo menos quando dele fala ou na sua imaginação. Pensa que assim conseguirá contornar o inevitável: a execução. Nisso, continua rebelde, ainda que nós, espectadores, possamos pensar que o seu destino está traçado à partida.

Em M descobrimos um homem decidido e determinado, que deixou a sua casa e a sua vida, que poderia parecer, aos olhos de alguns, um falhado, um marginal (um casamento que acaba em divórcio, a perda de um emprego estável), mas que, finalmente, sai do impasse representado por uma vida que já não lhe correspondia.

A forma como são filmados os olhares dos protagonistas destes dois filmes, e como o espaço em que estes se desenrolam é utilizado e construído, revelam-nos os traços da sua personalidade e a sua maneira de ver o mundo. O caminho de Rodríguez de *El Verdugo* é frequentemente pré-determinado pelo enquadramento e pelo *décor*. Mesmo no exterior, os caminhos parecem ter sido traçados e decididos por ele. Abandona um destino próprio para abraçar o do carrasco e da filha deste. Mesmo nos momentos de negociação, em que é levado a dar a sua opinião, Rodríguez parece não ter vontade, contentando-se em seguir aqueles que o levam ou que o impelem numa determinada direcção, por vezes de maneira perfeitamente literal.

Rodríguez e M face ao seu destino

No princípio do filme, depois de nos serem apresentadas as personagens, Rodríguez chega literalmente à porta do seu futuro, do seu destino. Traz a maleta do carrasco, Amadeo, que este deixara esquecida, na camioneta dos empregados de cerimónias fúnebres que o transportou. Todo o espaço é habitado pelas personagens mais importantes da vida futura de Rodríguez: a mulher com quem querará casar e, através da qual, ficará ligado ao sogro, Amadeo. (ver **imagem 1**) O corredor parece longo, estreito, a não permitir desvios nem oferecer escapatória. A câmara aguarda Rodríguez no interior, tudo parece preparado para a sua vinda. Nós, os espectadores, esperamo-lo, com o carrasco, o futuro sogro. (ver **imagem 2**). A importância deste momento é sublinhada por uma imagem forte: Rodríguez, que ainda hesita à entrada, mas que é já conduzido pela sua futura mulher e pelo futuro sogro. A construção desta imagem evoca um ecrã dividido, um *split screen* que nos permite ter dois pontos de vista da mesma situação ou aproximar situações de outra forma distantes.



1



2



3



4

Nos fotogramas (ver **imagens 3 e 4**, capítulo XVIII) de **O Homem Sem Passado**, encontramos um espaço organizado em torno de um corredor, e uma utilização idêntica da profundidade de campo que indica à personagem uma direcção a seguir.

Na antiga casa de M, o corredor está iluminado. Mas, ao contrário, aqui a câmara não é determinista: tal como o espectador, espera cá fora, com M, e garante-lhe a possibilidade de mudar de direcção, de se virar. Mesmo que a porta esteja aberta, M não entra, mas espera que venham ter com ele à entrada.

Quando M entra, surge no fundo do ecrã, Ovaskainen (ver **imagens 5 e 6**), o novo companheiro da sua ex-mulher (que continuará sem nome, já que se trata, finalmente, de um assunto de homens, e ela quase não participa na situação, mantendo o olhar distanciado). É Ovaskainen que tenta tomar o assunto em mãos, e M aceita as regras do jogo. Pode permitir-se fazê-lo, já que ocupa, aparentemente, a posição dominante, parecendo ter mão no seu destino (pela sua posição: sentado no cadeirão do dono da casa, pelo seu olhar seguro e directo nos olhos de Ovaskainen, pela sua postura, pelo tamanho físico, mais imponente). Uma porta de saída permanece aberta atrás de M, que consegue vê-la da sua cadeira, abrindo um caminho livre de obstáculos, apesar da presença de Ovaskainen.



5



6

No filme *El Verdugo*, quando Rodríguez chega ao pé do seu futuro sogro (ver **imagem 7**), vêmo-lo, pelo contrário, como que encurralado; atrás de si o espaço fecha-se, deixando o espectador pensar que se trata de um beco sem saída. A futura mulher, chamada Carmen (uma consonância um pouco fatal, pelo menos para aqueles que conhecem a famosa Carmen do romance de Prosper Mérimée de 1845), surge na imagem cortada em dois pelo fio eléctrico que cai do lustre. Os seus olhos dirigem-se para Amadeo, o carrasco, que é agora o actor principal na vida de Rodríguez e na própria imagem, ainda que esteja fora do enquadramento.



7

Nos fotogramas abaixo (ver **imagens 8 e 9, capítulo IX**), mesmo que M se encontre, temporariamente, fragilizado por um destino que lhe escapa, e se algumas portas se fecham à sua frente, outras poderão representar uma abertura e um futuro possível. Pelo contrário, a porta entre M e Irma é mais um limite simbólico, já que se trata de uma simples cortina. O limite é sublinhado pelo uniforme de Irma e a sua devoção a uma vida decente e púdica. Olhar-se nos olhos seria, então, demasiado intenso, demasiado ousado, estabelecendo, talvez, uma aproximação demasiado brutal. É por isso necessário que Irma redefina o limite entre eles e corra a cortina.



8



9

Chega o momento em que o pobre Rodríguez já não pode evitar o inevitável, aquilo em que consiste o trabalho de carrasco. Parece, então, completamente submisso, e os seus gestos fora de controlo: o olhar de Amadeo (ver **imagem 10**) dita-lhe a sua conduta, até aos homens que o transportam, literalmente, para o seu destino (ver **imagem 11**). As portas que vemos na profundidade de campo, duras e sólidas, parecem intransponíveis. Verdadeiros obstáculos.



10



11

Perto do fim do filme, Rodríguez já não conduz a sua própria vida, é literalmente levado pela mão, e o desejo de liberdade que exprime nas suas palavras é-lhe recusado. Está fechado pelo enquadramento, a posição da câmara só lhe indica uma única direcção. Torna-se cada vez mais pequeno no ecrã, enquanto avança em direcção à única saída possível, a entrada na vida de carrasco. A história de Amadeo encerrou-o na solidão e o peso do sogro, força Rodríguez a seguir o mesmo caminho. O espectador vacila entre o determinismo que parece limitar Rodríguez, e a esperança de uma reviravolta quase mágica que viesse libertar Rodríguez até ao fim do filme.

Em ambos os filmes, Rodríguez e M encontram-se diante de um papel que devem assinar. Para os dois, trata-se de um passo determinante e simbólico. Ambos têm dificuldade em pegar na caneta e ambos são ajudados. Ainda que Rodríguez seja, de facto, coagido, e M seja sobretudo ajudado (ver **imagens 12 e 13**), os gestos são semelhantes.



12



13

Quando Rodríguez se encontra, finalmente, a sós com Carmen (ver **imagem 14**), e lhe fala dos seus sonhos, vemo-lo de costas e apenas as reacções da mulher parecem determinar o curso das coisas (ver **imagens 14 e 15**). Quando o espectador pode, por fim, descobrir a alegria espelhada na cara de Rodríguez (ver **imagem 16**), a interrupção de personagens desconhecidas em fundo, que comentam a cena, sugere que, a partir desse mesmo instante, Rodríguez não terá nunca a vida e a liberdade com que sonha. Aqui também são as escolhas da *mise-en-scène* – o enquadramento e a composição da imagem – que indicam o pouco espaço deixado aos sonhos e palavras de Rodríguez, e que o mostram ao espectador.



14



15



16

Um olhar cruel e malvado parece igualmente pousar-se sobre M para o julgar e dominar, desde os seus primeiros passos para a sua nova vida (ver **imagem 17**). Todavia, M e

Irma são já cúmplices, a direcção dos seus olhares (ver **imagem 18**) une-os, mesmo que, na composição da imagem, o “inimigo”, o colega de Irma, esteja entre os dois, como uma ameaça. M e Irma estão também ao mesmo nível e no mesmo eixo neste momento importante, durante o qual Irma ajuda M.



17



18

No fim do filme, quando M decide voltar para o seu amor sincero, M e Irma estão rodeados de amigos (ver **imagem 19**). A cena é alegre – sendo que o sentimento de alegria coabita sempre com um toque de melancolia, através da escolha de cores, da canção, e de elementos do *décor* que dão profundidade e evitam a armadilha de se tornarem piegas. Nenhum olhar os pode afectar ou julgar, pelo contrário, os olhares acompanham-nos e encorajam-nos. O espaço não é fechado, o destino não está predeterminado, e têm a liberdade total para partir em direcção ao futuro (ver **imagem 20**), como nos contos de fadas.



19



20

Inversamente, o fim de *El Verdugo* não deixa espaço para optimismo. É verdade que a música e as danças das personagens presentes no barco são alegres, mas é uma alegria que parece reservada aos outros. Mesmo que todos possam ouvi-la e contemplá-la, ela não está destinada a Rodríguez, nem sequer à sua criança (ver **imagens 21 e 22**). O caminho deles está completamente traçado.



21



22

DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

As imagens e os ambientes que Aki Kaurismäki convoca nos seus filmes não vêm apenas do cinema, mas também de outras artes, com as quais pode ser interessante estabelecer correspondências. Sintam-se livres para continuar uma pesquisa na internet e encontrar outros exemplos.

A ajuda, a solidariedade, o mundo feérico, o encontro e a boa-vontade, na pintura e no filme. O quadro *O Anjo Ferido*, de Hugo Simberg, pintor finlandês (1873-1917), ilustrando crianças que transportam um anjo ferido, é uma das imagens emblemáticas e icônicas da pintura finlandesa, conhecida por todos. Encontramos uma imagem semelhante em *O Homem Sem Passado*.



O Anjo Ferido, fresco de Hugo Simberg, 1906, foto de Hannu Jukola

Uma referência a outro pintor, de relevância internacional, vem de uma obra impressionista do princípio do século XX.



Nenúfares, pintura de Claude Monet, 1906



O Homem Sem Passado, Aki Kaurismäki, 2002



O Homem Sem Passado, Aki Kaurismäki, 2002

Quando procuramos fotografias (sobretudo a cores) das mulheres loiras que tanto iluminaram e marcaram a história do cinema (Marilyn Monroe, Kim Novak, Lauren Bacall, Catherine Deneuve, Brigitte Bardot), parece evidente que a personagem de Outi Mäenpää em *O Homem Sem Passado* se inscreve nessa mesma tradição.



Outi Mäenpää em *O Homem Sem Passado*, Aki Kaurismäki, 2002

O mundo e o estilo de Aki Kaurismäki são de tal forma originais e singulares que é difícil identificar formalmente os artistas que nele se inspiraram deliberada e directamente. A sua influência no cinema finlandês é, ainda assim, inegável. O reconhecimento internacional de que beneficia permitirá talvez aos cineastas finlandeses dar a conhecer mais facilmente os seus trabalhos – mas também significa que serão sempre comparados com Kaurismäki, por vezes em seu prejuízo. Identificamos facilmente elementos *kaurismäkianos* noutros filmes, no trabalho de cor, nos diálogos, ou na escolha de paisagens (uma curta-metragem de Joonas Ranta, <https://vimeo.com/161049627>, um trailer da curta-metragem de Eero Tammi, <https://www.csfd.cz/film/441056-hannes-blank/prehled/>), nas ilustrações, na publicidade (<https://vimeo.com/229525112>). Encontramos também cada vez mais artistas que querem, também eles, prestar homenagem aos cineastas ou outros artistas que os inspiraram. Talvez em parte graças ao trabalho de Aki Kaurismäki sobre a memória, nacional e internacional, a história, o passado, o que pode parecer ultrapassado e fora de moda aos olhos de alguns, estejam um pouco mais presentes nos espíritos dos cineastas ou de outros artistas e dos espectadores.

O Homem Sem Passado inspirou directamente outras produções artísticas. O filme foi, inclusivé, adaptado ao teatro na República Checa, na Suécia e na Alemanha. As adaptações seguem fielmente a história do filme, mas, como em todos os casos de adaptação, as interpretações vêm daqueles que criam coisas novas a partir do já existente.

Fotografias da adaptação sueca, *Mannen utan minne*, encenada por Nadja Weiss, em Março de 2017, no Dramaten - Teatro Dramático Real, em Estocolmo <http://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/Mannen-utan-minne/>

O trailer da versão alemã *Der Mann ohne Vergangenheit*, encenada por Christoph Roos, em Setembro de 2017, no Landestheaters Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen, na Alemanha.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xg72XI5DQWM>



O cartaz e a ligação para a adaptação checa, *Muž bez minulosti*, encenada por Miroslav Krobot, em Janeiro de 2010, no teatro Dejvické divadlo, em Praga.

<https://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?muz-bez-minulosti>

Uma adaptação de **O Homem Sem Passado** em banda-desenhada, na Finlândia, na qual uma personagem criada por Disney, Donald, veste o papel de M.

Kari Korhonen, Aki Kaurismäki e Giorgio Cavazzano, *Ankka vailla menneisyyttä* ("Um Pato Sem Passado"), 2016

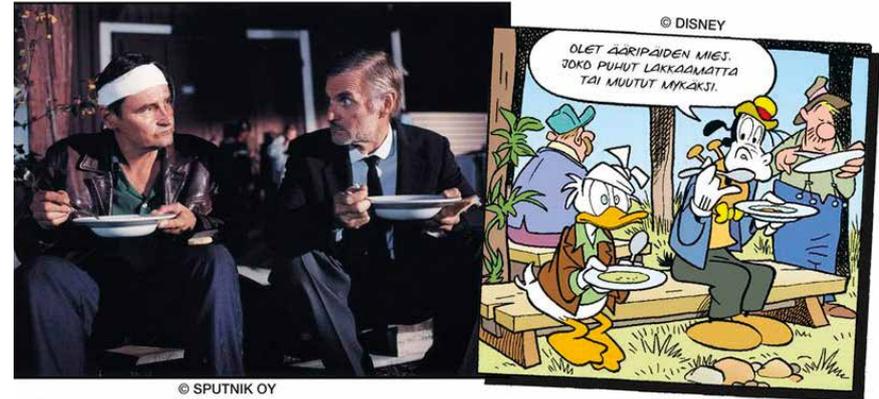
A capa ilustra um momento-chave: o encontro de M e Irma na sopa dos pobres.



© Disney



A amizade formada por Nieminen e M é ilustrada pela camaradagem entre Donald e uma das personagens menos conhecidas de Disney, Horácio.



© Disney

"Tu és um homem de extremos, ou falas sem parar, ou calas-te por completo."

O segundo encontro entre Irma e M ocorre novamente em volta da sopa dos pobres, debaixo de chuva.



© Disney, Kari Korhonen, Aki Kaurismäki e Giorgio Cavazzano, *Ankka vailla menneisyyttä* ("Um Pato Sem Passado"), 2016

"A sexta-feira seguinte não tarda a chegar." / "A sopa não tinha sal, mas, fora isso, era boa.»

ACOLHIMENTO: OLHARES CRUZADOS

O Homem Sem Passado estreou na competição em Cannes, em 2002, onde o novo filme do cineasta finlandês suscitou muito interesse. Os críticos, especialmente os franceses, têm seguido de perto a carreira de Aki Kaurismäki e, como era de esperar, escreveram muito sobre este filme que iria receber o prémio do júri, e cuja actriz principal, Kati Outinen, seria galardoada com o prémio de melhor actriz.

Na imprensa francesa, encontramos opiniões entusiasmadas, e muito respeito e amor pelo filme desde a sua primeira projecção. Os jornalistas tentam falar da riqueza cultural do filme, das numerosas ligações e da intertextualidade que aí se encontram. Desconfiam ainda que haja outros elementos mais ligados à cultura finlandesa do cineasta.

Assim, o enviado especial do *Humanité*, Jean Roy, claramente admirador, escreve na quinta-feira, 23 de Maio de 2002, na sua crítica do filme: “O amnésico conhece a música: **O Homem Sem Passado**, Aki Kaurismäki”.

<http://www.humanite.fr/node/265653>

A reacção de Michèle Levieux (entrevista traduzida do inglês), no seu artigo intitulado Aki Kaurismäki : *Les pauvres n'ont plus rien à perdre (Os pobres já não têm nada a perder)*, de 24 de Maio de 2002. <http://www.humanite.fr/node/265690s>

Frédéric Bonnaud, em *Les Inrockuptibles*, igualmente em 2002, escreve (no site, a data de 1.1. está errada) que “O Homem Sem Passado é o cúmulo de uma elegância cómica”. <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lhomme-sans-passe-3/>

Não hesitem em ir procurar na internet se a imprensa do vosso país comentou este filme.

As ideias para o trabalho pedagógico baseiam-se nos princípios do CinEd e destinam-se a tornar o cinema mais acessível para alunos a partir dos 6 anos de idade. Algumas secções e metodologias são também úteis para outros grupos etários. O filme é tornado acessível de uma forma sensível e intuitiva, com o objectivo de promover uma pedagogia de receptividade. A finalidade do debate não é encontrar respostas, mas estabelecer uma relação com a obra de arte, estimular a sensibilidade para o detalhe, desenvolver competências de expressão e incentivar o diálogo. Os materiais pedagógicos estão relacionados com as **Fichas do Aluno**, destinadas aos mesmos.

ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

Trata-se aqui de propostas e abordagens possíveis para trabalhar o filme. Escolher as pistas que melhor convenham ou inventar outras.

TRABALHO EM TORNO DA QUESTÃO DOS OLHARES

Pensar e comentar os olhares das personagens do filme. Que tipos de olhar podem ser observados no filme? Quem olhou para quem? Que emoções eram visíveis nos olhares trocados (amor, desafio...)?

Para isto, podem rever com os alunos o trecho em que Antilla tenta fazer pagar M e Irma por irem ver o grupo, e a discussão entre o polícia, M e o advogado, tirando o som. Podem também utilizar o vídeo pedagógico *Olhares*, feito a partir de excertos de filmes da colecção CinEd (<http://event.institutfrançais.com/cined/pt/films/regards>)

Proposta de exercício prático: trabalho sobre o trabalho de actor e a expressão das emoções.

Trabalhar, de seguida, dois a dois ou em pequenos grupos. Tirar por exemplo uma fotografia (com os telemóveis) com diferentes expressões: medo, desafio, amor, alegria, ódio, dúvida, desconfiança...

Tirar cinco fotografias, no total, com uma emoção por fotografia.

Discutir a seguir os obstáculos e subtilidades do trabalho de actor: uma emoção pode ser transmitida com muito poucas expressões.

Tentar exagerar a expressão, ou, pelo contrário, dar-lhe *nuances*.

Tentar inspirar-se na escolha de um enquadramento frequente no filme: vê-se somente a cabeça e uma parte do tronco da pessoa filmada (um plano aproximado de peito), com o olhar ligeiramente desviado da objectiva.

Para acabar, ver as fotografias em conjunto e discutir as emoções que aí se exprimem e aparecem. Quais foram as emoções mais fáceis e as mais difíceis de exprimir/reconhecer? Há, nas fotografias, elementos que reforcem ou contradigam as emoções, tornando-as mais fáceis ou mais difíceis de adivinhar?

Convidar a pensar no problema do que é mostrado ou escondido: o que vemos e o que não vemos.

Teria sido possível ilustrar/transmitir uma emoção sem mostrar a cara, por exemplo, com uma imagem de um punho fechado? Que tipo de imagens simbólicas é possível utilizar no cinema para revelar emoções? Fazer fotografias alternativas para mostrar as mesmas emoções, anteriormente expressas pelas caras.

O DÉCOR, OS ADEREÇOS

Discutir primeiro os diferentes *décores* do filme. De que se lembram? (locais, espaços) Em que objectos específicos repararam? Que tipo de pensamentos e de sentimentos evocam? O que dizem sobre o seu proprietário, sobre as personagens do filme?

Um trabalho em pares ou pequenos grupos. Três opções, de acordo com o tempo disponível.

Opção curta, fotografias de objectos:

Pedir aos alunos que escolham ou tragam objectos e que os ponham em cima da carteira/mesa. Pedir-lhes que tirem fotografias (também é possível fazer este exercício com um telemóvel). Olhar para as fotografias em conjunto e reflectir: a quem poderiam pertencer estes objectos? Qual o efeito produzido pela escolha da disposição dos objectos na mesa? Mudar os objectos de posição: como muda então o ambiente e a interpretação?

2.ª Opção (um pouco mais de tempo),

fotografias de ambientes:

Deixar os alunos deslocar à vontade a mesa em que querem trabalhar, em função da luz e do enquadramento desejado, para criar diferentes ambientes. De seguida, chamar

a atenção para os diferentes tipos de luz (natural, a iluminação da sala, as lanternas dos telefones...) e a forma como interferem na percepção. Incitar os alunos a utilizar o que vêm à volta da mesa (uma bela vista da janela, uma parede de cor forte, uma mochila bonita, um canto na sombra...), e a prestar atenção à forma como dispõem os objectos a fim de exprimir ou reforçar um sentimento à escolha. Fotografar os ambientes criados, tendo atenção ao enquadramento e ao ângulo da fotografia. Discutir: Como podemos utilizar a luz e o *décor* para contar uma história? Discutir em pequenos grupos ou em conjunto: que personagens/pessoas poderiam vir sentar-se a esta mesa. Como seriam? O que fariam? Como estariam vestidas?

Se houver tempo:

trabalho fotográfico à volta do local:

Deixar os alunos fazer uma procura (*repérage*) no seu estabelecimento escolar e no que o rodeia. Devem escolher um local que lhes interesse, onde as cores e as luzes correspondam aos seus desejos. Em seguida, devem fotografar nesse sítio uma pessoa do seu grupo, dando-lhe indicações precisas (onde se deve pôr, qual a posição), em função de uma emoção ou ambiente escolhido previamente pelo grupo. A escolha da personagem faz-se também segundo as cores da roupa, etc. Se necessário, deixar os alunos descrever ou desenhar as roupas que gostariam de ver vestido. As escolhas de enquadramento e de ângulo da fotografia são importantes. Com que elementos se pode participar na criação de um ambiente e sentimento a transmitir?

A IMAGEM

Conversar sobre a escolha da gama de cores do filme. Quais são as cores em que repararam e de que se lembram? O que as tornava diferentes das cores de outros filmes? Escolher, no Espaço Jovem Espectador, fotografias para pensar nisso em conjunto. Quais os momentos em que as cores representavam um papel muito forte, e quais eram os ambientes que elas sugeriam? Como contribuem as cores para reforçar, sublinhar, opôr ou contradizer um sentimento ou uma atmosfera?

Estudar, em conjunto ou em grupos pequenos, o estabelecimento escolar, ou pedir a cada um que faça um estudo das cores do seu meio pessoal e quotidiano. Quais são as cores que os rodeiam, presentes no quotidiano de cada

um? Que efeito têm as cores sobre as pessoas? Que tipo de filme poderíamos fazer com as cores, luzes e ambiente da sala de aula? Pedir-lhes que façam desenhos, fotografias ou pequenos filmes para acompanhar este debate.

A INTERTEXTUALIDADE E AS INTENÇÕES DO AUTOR

O cineasta Aki Kaurismäki diz que cita diferentes filmes, livros, quadros e outras obras de arte. Discutir em conjunto porquê citar e fazer referências a outras obras?

No seu trabalho com as cores, Kaurismäki refere explicitamente, por exemplo, outros cineastas (o cinzento vem de Jean-Pierre Melville, cineasta francês, e o vermelho vem de Yasujiro Ozu, cineasta japonês. Fazer uma pesquisa de fotogramas de filmes dos cineastas mencionados).

O que pensam os alunos? Reconheceram alguma coisa nas imagens, na música, ou nas palavras? Acham que é um problema, caso o espectador não tenha visto/não conheça as obras para as quais o cineasta remete ou que possa, eventualmente, não as reconhecer?

A IDENTIDADE

Os cineastas dispõem de numerosos meios para representar a identidade das suas personagens: o *décor*, o guarda-roupa, a luz, as cores, o movimento da câmara, o trabalho de actor, os diálogos, a música, o som, o enquadramento, a duração de cada plano dada na montagem... Por vezes, um simples objecto é suficiente para definir a identidade, dizendo muito sobre a personagem e dando uma direcção a toda a história do filme.

Deixar os alunos começar por fazer uma lista dos protagonistas e das personagens secundárias. (Podem escrever a lista no quadro). Conversar depois sobre o que é que cada um deles poderia trazer nos bolsos ou na mochila. Tentar lembrar-se ou imaginar o que M tinha na mala no princípio do filme: o que poderiam os agressores ter roubado? (Depois da discussão, podem rever a cena.)

O que ficou nos bolsos do casaco de cabedal de M depois da agressão, depois da ida ao hospital, e depois de chegar à beira mar? O que encontramos nos bolsos do casaco de Irma? Ou no seu saco de mão, no seu quarto?

O que podemos deduzir da identidade de cada um, a partir do que encontramos nos seus bolsos?

Pedir aos alunos que escrevam uma pequena apresentação das personagens, em que as imaginem no seu ambiente escolar. Como se comportaria M no dia-a-dia deste lugar? O que interessaria a Irma neste estabelecimento? Ou a Antilla? Ou aos Nieminen? Onde quereriam ir, o que quereriam ver, com quem gostariam de conversar e sobre o quê?

Deixar os alunos escolher uma cena (pode limitar-se a escolha e propor-lhes: a sopa dos pobres, ou concerto à noite em volta da fogueira, por exemplo) e deixá-los imaginar, mergulhados neste universo. Quais seriam as coisas que não poderiam compreender? Onde gostariam de ir? O que gostariam de conhecer de mais perto? O que perguntariam e a quem? Que objectos ou que coisas lhes chamariam a atenção?

O que têm nos bolsos (ou na mochila)? Convidar aqueles que o quiserem fazer a esvaziar os bolsos sobre a mesa. Em que pensam os outros ao ver o conteúdo dos bolsos? A partir dos objectos encontrados, que tipo de personagem poderíamos criar e que tipo de história poderia ser contada?

REALISMO E POESIA

Aki Kaurismäki combina, no seu cinema, o realismo com elementos fantásticos. Discutir em conjunto as coisas e os elementos realistas neste filme. De que elementos nasce o mundo fabuloso e feérico? Voltar a ver a sequência do café (cuja análise se encontra na página 31), o ambiente da aldeia de contentores, a cena violenta no fim do filme. Que elementos tornam estas sequências realistas ou, pelo contrário, poéticas?

LUGARES INTERMÉDIOS

Discutir em conjunto ou em grupos os lugares habitados pelas personagens. Quem mora onde, quem vemos em casa dele/dela? Quem mora nos espaços vistos no filme, e quem reside fora deste enquadramento (ou seja, que não vemos no filme)?

Pedir aos alunos que tirem fotografias perto de casa, na paragem de autocarro, na estação de metro, na gare, à entrada da escola, ou num lugar que atravessem. Pedir-lhes que

observem, desenhem, ou façam um esboço das pessoas que cruzam, ou que fotografem os amigos que passam tempo nos mesmos sítios. Como se comportam as pessoas nestes espaços intermédios, onde se está de passagem (espaços públicos, hospital, gare, etc)? Para onde olham? Como se movem?

Não esquecer de pedir autorização para fotografar e respeitar sempre as convenções ligadas à frequência de cada espaço.

Discutir o tipo de espaços intermédios, de *no man's land*, tratados no filme. Em que momento do filme se chega ou se permanece nesses sítios? O que fazem aí as personagens? Quando é que as personagens estão no seu próprio 'elemento'? Em que diferem as cenas nos lugares de passagem, das cenas dos locais onde existe uma intimidade?

MÚSICA

Discutir em conjunto ou dividir os alunos em grupos: que sentimentos e que ambientes são criados e definidos pela música utilizada no filme? Que *nuances* acrescenta a música àquilo que vemos no ecrã? Voltar a ver, por exemplo, a cena da festa de São João (cf. página 27). As pessoas dançam, subentende-se que se divertem. Isso vê-se? Ouve-se? Como se sente esta cena?

Se os alunos tivessem de realizar um filme com uma cena (de dança, de baile) e de criar um ambiente alegre ou triste, que música escolheriam? Podem ainda desenhar ou fotografar uma situação e procurar a sua própria música (na internet ou noutro sítio) para a acompanhar e partilhar com os outros.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Pedir aos alunos para imaginar que estão prestes a perder a memória e que façam uma lista das dez coisas mais importantes que queiram deixar atrás de si. Quais são as coisas que gostariam de se lembrar?

Se perdessem a memória nesse preciso momento, o que poderíamos deduzir a partir daquilo que trazem nos bolsos ou na mochila? (Exercício para fazer sozinho ou em pares).



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 público jovem, 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 Creativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



COOPERATIVA SOCIALE GET
CENTRO PARA LA ACCIÓN Y LA INICIATIVA SOCIAL

