

Sobre *Encontros* (2006) e o Imaginário Humanista de Pierre-Marie Goulet

Mónica Santana Baptista

Escola Superior de Teatro e Cinema, Portugal
monica.santana.baptista@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3129-5422>

RESUMO O presente artigo propõe uma análise de *Encontros* (2006), de Pierre-Marie Goulet, segundo filme da trilogia que o cineasta francês realizou em Portugal. Pretende-se com esta reflexão crítica dar conta do trabalho etnográfico, artístico e antropológico que Goulet desenvolveu através deste filme, em que estabelece o cruzamento entre a poesia popular, a comunidade piscatória de Furadouro, o filme *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, os cantares alentejanos e corsos, e em que assinala os encontros entre Michel Giacometti, António Reis e as gentes do povo que se dedicavam a formas de expressão artística, como a camponesa e poetisa Virgínia Dias. A estrutura do filme de Goulet vai além do registo de testemunhos ou do olhar pessoal sobre a memória, lugares e afinidades eletivas entre pessoas que temporal e espacialmente poderiam estar distantes. O cineasta trabalha por associações livres, de imagens e sons, dentro de unidades temáticas que se vão acumulando e aprofundando, centrando-se na polifonia de vozes e sonoridades, na repetição de imagens que adquirem valores dramáticos diferentes. Juntamente com os restantes filmes do tríptico, *Encontros* contribui para aprofundar o pensamento sobre a etno-ficção e o documentário, no contexto do cinema português e da antropologia visual.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; antropologia; etno-ficção; poesia; encontros.

Introdução

Encontros (2006), de Pierre-Marie Goulet (1950-2021), faz parte de um tríptico em que o cineasta francês pretendeu aprofundar a cultura popular, o universo da poesia e outras expressões artísticas, descobrindo-as tanto entre intelectuais jovens como nas gentes do povo.¹ Através de uma viagem deambulatória circular – estrutura que

¹ *Encontros* é a segunda longa-metragem de uma trilogia iniciada com *Polifonias - Paci é saluta*, Michel Giacometti (1998) e finalizada com *O Último Porto – Além das Pontes* (2016).

se aproxima de um pensamento arborescente –, Goulet procura as ligações inconscientes e internas (e não tanto as causais e lógicas) entre objectos, lugares, pessoas e temas. Deste modo, o presente ensaio tem como metodologia a análise de excertos de *Encontros* do ponto de vista de uma cineasta sem ligações directas à antropologia. Pretendemos também uma aproximação a textos que foram fundamentais para o próprio Goulet, durante a feitura da sua trilogia, tais como o texto poético de Julien Gracq, *Águas Estreitas* (2003), e as obras do fenomenologista Gaston Bachelard (1884-1962).

Não foi casual a escolha de *Encontros*, um objecto fílmico que estabelece ligações com o cinema português através das referências directas a *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, e aos encontros e trabalho de recolha etnográfica do cineasta António Reis (1927-1991) junto de poetas populares alentejanos. A nossa problemática aparece, então, ligada ao desafio de reflectir sobre um filme que deixa mais perguntas que respostas, fazendo-nos, em particular, questionar sobre as fronteiras entre géneros em cinema.

Trata-se de um filme pouco divulgado de um cineasta recentemente falecido, que procurou conhecer e dar a ver a cultura dos que geralmente não são vistos como os criadores da mesma: os cantores e poetas que são simultaneamente pessoas de trabalho e partilham com outros poetas, realizadores e autores desse anseio por expressar alguma coisa. Tentaremos, pois, perceber, no fim deste percurso analítico, se esta estrutura e este modo de fazer cinema experimental dão conta das questões que levantam. Por outras palavras, tentaremos responder se o fundamental é perceber se *Encontros* é um filme experimental ou um documentário, ou se o crucial não será reconhecer o que o filme faz por todos aqueles que nele intervêm, incluindo o espectador.

A poetisa popular Virgínia Dias (n. 1935) e o cantor Sérgio Godinho (n. 1945): o início da viagem

“Onde está esse tempo, esse tempo de outrora que silêncio devora, dele só resta o meu lamento.” (*Encontros*, 00:02:56)

É assim que começamos, escutando o vento, com um longo plano-sequência que nos leva por caminhos de terra batida, onde não vemos valmas, mas onde nos chegam as palavras do poema de Virgínia Dias,

poetisa popular que Pierre-Marie Goulet já nos tinha apresentado no seu filme de 1998, *Polifonias - Paci é saluta, Michel Giacometti*.

Goulet iniciou a carreira como realizador em 1970, contando sobretudo com documentários e curtas-metragens na sua filmografia.² Depois de ter participado na série *Crónicas de França* (1978), dirigiu *Feitos e Ditos de Nasreddin* (1993), a que voltaria em 2016 (*Feitos e Ditos de Nasreddin II*).³ O realizador veio viver para Portugal em 1990. Entre nós, realizou a já mencionada trilogia de longas-metragens, que em comum têm o facto de (re)estabelecerem encontros: com a poesia da camponesa Virgínia Dias, com e entre cineastas e outros poetas e cantores do povo; com lugares do Alentejo e o Oriente. Goulet resgata ainda a memória do que desapareceu a norte de Portugal, nas zonas piscatórias, ou viaja até à Córsega em busca das raízes e heranças deixadas pelo etnomusicólogo Michel Giacometti (1929-1990). Um dos textos que mais marcou Goulet no processo de dezoito anos de feitura desta tríade foi “Águas Estreitas”, de Julien Gracq. Esta obra poética, composta de memórias que se associam ao que o autor vai observando ao longo de um passeio de barco por um rio, atravessa espaços da sua infância; Gracq apenas se deixa ir pela corrente, à descoberta da paisagem e do que esta lhe suscita interiormente:

O meu espírito não consegue resistir a estas associações casuais, estes *precipitados* aderentes que o choque de uma imagem predileta condensa anarquicamente à sua volta; estranhos estereótipos poéticos que coagulam na nossa imaginação, em redor de uma visão de infância, mistura de fragmentos, de poesia, pintura ou música. Essas constelações fixas tão arbitrárias desempenham para a imaginação o papel de estranhos transformadores de energia poética: é através das associações que nelas se formam que a emoção nascida de um espetáculo natural pode ligar-se livremente à rede – plástica, poética ou musical – que a fará viajar até à mais longe possível (...). (Gracq 2003, 24-25, *itálico meu*)

Goulet abraça um plano de trabalho idêntico, que procura estabelecer associações, criar redes sonoras, imagéticas, ao encontro dos que com

² Tais como *Mevlevi* (1970), *Corps Morts* (1972), *Um Paysan des Alpes* (1973), *Naissance* (1973), *Ô Gaule* (1974), *ICI* (1975), *Djerrahi* (1978), *Balade* (1978), *Site* (1980), *At Père Lachaise* (1986) e *Plage* (1987).

³ Mais de duas dezenas de curtas-metragens com base nas histórias e na ingenuidade de Nasreddin Hodja, uma figura popular nos romances do Próximo e do Médio Oriente, assim como dos Balcãs, Índia, China, Norte de África, Arménia e Grécia.

ele têm ligações afetivas, artísticas, que por seu turno se tornam pessoais. Em *Encontros*, neste início da viagem pelas planícies alentejanas, envolvidos pela voz encantatória de Virgínia Dias e dos seus versos, começamos a escutar as palavras, igualmente poéticas, de Sérgio Godinho.⁴ A elas Goulet agrega outras sonoridades, ainda misteriosas, cuja origem vamos percebendo à medida que o filme progride: são vozes das pessoas que irão povoar as cenas do filme. Nos planos seguintes, sem o sabermos, estamos na Córsega, terra natal de Michel Giacometti. Vêmo-la envolta em nevoeiro, entre montes e vales. Uma voz feminina canta; afinal o vento que pensáramos escutar transforma-se no som do mar. Afastamo-nos de terras alentejanas. Passamos para as ondas que caem sobre o areal: estamos agora em Furadouro. Mal conseguimos perceber o significado das palavras (e o idioma) dessa mulher que canta. O que conosco fica é o ritmo, o sentimento e as sonoridades da melodia.

O filme experimental, a poesia e os encontros com *Mudar de Vida*

Tudo é inesperado em *Encontros*. É difícil situar o filme num género cinematográfico. É uma obra etnográfica, de antropologia visual, um documentário, um ensaio, uma viagem polifónica sonora e imagética, ou apenas um objeto fílmico? As dimensões formais e narrativas convencionalmente tomadas quando falamos de um cinema que fala de pessoas, dos seus ofícios e lugares, das suas memórias e sonhos convocam aqui outras dimensões. Não temos entrevistas, não temos uma ordem linear ou mesmo dramática – climática – de acontecimentos. Estamos próximos, talvez, do filme experimental. Como referem Caterina Pasqualino e Arnd Schneider, a partir de Nicky Hamlyn:

Unlike 'classical' cinema, the intentions of which are based on narrative, experimental film does not entertain the viewer with a story. In contrast, it invites the spectator to undergo a visual and auditory experience we might describe as a performance. (Pasqualino e Schneider 2014, 4)

⁴ Poeta, compositor, intérprete e actor, Sérgio Godinho é uma figura conhecida do público português, contando com uma carreira discográfica que remonta aos anos 70.

Goulet aproxima-se igualmente daquilo que Gaston Bachelard, em 1958, designou como “devaneio poético”. Logo depois, na ordem de cenas de *Encontros*, vemos e escutamos o poeta português António Manuel Pina (1943-2012) a falar da sua relação com o poeta, realizador e professor António Reis, sobretudo através dos *Poemas Quotidianos* (1957), que este escreveu. Era preciso, como refere Pina: “Pela poesia compreender e mudar o mundo e a vida.”⁵ Escreve Bachelard, na introdução ao seu livro:

A poesia é um dos destinos da palavra. Tentando subtilizar a tomada de consciência da Humanidade (...), chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, na sua novidade, abre um porvir da linguagem (...). (Bachelard 1996, 4)

Conhecemos estes lugares, são terras de planícies, são os lugares que Pierre-Marie Goulet percorreu em *Polifonias*, que convoca a memória de Giacometti e o seu trabalho etnográfico, o canto alentejano e as vozes da sua terra, a Córsega. Existe também uma ligação ao filme posterior, no qual Goulet regressa ao Alentejo, aos poemas de Virgínia Dias, e nos mostra vários testemunhos daqueles que fugiram ao regime fascista pela via marítima.

Goulet filma as pessoas que vai conhecendo a falar nos lugares do passado sobre as suas experiências do passado. A montagem vai estabelecendo cruzamentos com sons e planos de outros lugares. O que está longe, em termos temporais e geográficos, começa a tocar-se, a encontrar-se e a envolver-se. Por isso, não percebermos logo que aquele mar que escutávamos (que começou por parecer apenas o vento das terras alentejanas) é o mar do Furadouro, que impressionou Paulo Rocha, e que o inspirou a fazer o seu segundo filme, *Mudar de Vida* (1966).

É para o norte, para o mar que voltamos. Então, começamos a unir e aprofundar sensibilidades. Não são só espaços que Pierre-Marie Goulet une nos seus filmes. O realizador descobre as suas e outras afinidades

⁵ E, não será ainda essa a missão da poesia, da imagem poética, nas várias aceções – um filme, um poema, um texto, um quadro, a luz que muda num lugar?

eletivas. No coração de cada um desses encontros, o que existe sempre é uma ideia de comunidade. O cineasta concentra-se no mistério de juntar planos de imagem e som, descobrindo ligações novas, criando uma nova noção de *raccord*, que vai mais além na descontinuidade narrativa, e apela à sensibilidade poética. Estamos atentos ao que se passa, porque cada som e imagem que se seguem são surpreendentes. Como referem Caterina Pasqualino e Arnd Schneider sobre o filme experimental:

we take experiment to mean more narrowly experiments with form (which, of course, in an important conceptual twist, becomes “content” for some experimental film-makers), and, in a broader sense, any subversion of genre conventions. (Pasqualino e Schneider 2014, 4)

Neste sentido, é fundamental escutar as palavras de Goulet sobre o seu processo criativo:

É por isso que tenho uma grande dificuldade em fazer o filme seguinte, porque o que me interessa mais, dentro dos filmes, é o que acontece quase por acaso, são pequenos milagres (muito preparados) e não posso garantir que esses milagres se irão repetir. Não é milagre no sentido em que estou a esperar passivamente, mas depois de criar um dispositivo, espero que, como dizem os turcos, *inch’Allah*, nasça dele qualquer coisa, *un je ne sais quoi qui s’atteint d’aventure*. Mas não é um processo mecânico.” (Goulet e Câmara 2011)

São as pessoas e os lugares que importam a Goulet. Neste sentido, o seu trabalho é um estudo profundo, antropológico e etnográfico. As pessoas que encontra têm poesia dentro delas, histórias e memórias de vários tempos para contar. Podem já ter estado juntas, como descreve, numa cena, Manuel António Pina, a propósito da sua relação com António Reis: eram encontros nocturnos, que aconteciam na Foz do Porto, e clandestinamente numa barbearia. Reis queria encontrar sangue novo e vibrante nos jovens que escreviam e pensavam a poesia. Liam poemas, conversavam, e inspiravam-se uns com os outros. Encontros em comunidade. É um pouco o oposto do que, por exemplo, Jean-Luc Nancy anuncia como um dos sintomas do mundo atual:

O testemunho mais importante e mais triste do mundo moderno, aquele que reúne, talvez, todos os outros testemunhos que essa época se encarregou de

assumir, sem que se saiba por que decreto ou necessidade (pois testemunhamos também o esgotamento do pensar da História), é o testemunho da dissolução, do deslocamento, ou da conflagração da comunidade. (Nancy 2016, 27)

Para uma ideia de comunidade: a singularidade e o trabalho

O devaneio poético de que falamos vem igualmente do que Gracq refere como sentimento de *apelo*. No referido livro poético, o autor percorre o rio da sua infância e vai divagando sobre o que vê. Nunca sabemos por onde vamos nem o que escuta o poeta – são as águas de um curso que nunca passa duas vezes da mesma maneira.

O sentimento do *apelo*, com toda a sua urgência confiante, reside para nós nesses esquifes ingênuos que deslizam nos contos à tona de uma água parada: ao contrário da sugestão sempre maléfica associada à aparição dos *objetos não identificados*, a felicidade, o cumprimento de um voto, ou pelo menos um socorro sobrenatural em caso de perigo, parece sempre estimular a navegação silenciosa. (Gracq 2003, 13, itálico no original)

Gracq sente-se acompanhado pelo presente e pelo passado nesta viagem deambulatória. Goulet, em *Encontros*, penetra também numa espécie de navegação silenciosa; aparição sensível de “objetos não identificados”, estabelecendo ligações entre planos surpreendentes que contêm significados transversais, velados – e com isso torna certos encontros, ainda que um pouco mais nítidos, também mais misteriosos. Um devaneio poético, que parece em busca dos seus ajustes estruturais, mas que nunca deixa de ser harmonioso. Neste âmbito, escreve Bachelard:

O devaneio que queremos estudar é o devaneio *poético*, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. (Bachelard 1996, 6, itálico no original)

Os devaneios poéticos de *Encontros* levam-nos também ao aprofundamento da memória e do passado, como anteriormente

referimos. Por isso, Goulet tem de ir de novo visitar a ilha e o povo conterrâneo de Michel Giacometti. Como o próprio salientou:

A civilização, hoje, tem uma coisa terrível: está feita de propósito para se perder a memória. É muito simples: se não temos memória, podem fazer de nós o que quiserem. Não temos ponto de referência. Dou um exemplo estúpido: vou comprar um tomate, e sabe só a água. Dizem-me que é um tomate, tem forma de tomate, tem cor de tomate, mas é só água, não tem sabor. Se ninguém alguma vez te deu um tomate com sabor a tomate, como é que vais saber a diferença entre os dois? A memória é fundamental, senão vão continuar a dar-te tomates que são só água. (Goulet e Câmara 2011)

Nestas cenas que nos dão a ver a Córsega, escutamos uma mulher que já tínhamos ouvido cantar. E só agora percebemos que canta em dialecto; e nesse momento voltamos atrás no tempo. Estamos nas imagens e nos sons de arquivo que Giacometti filmou e gravou: vemos uma camponesa, em pleno Alentejo, a trabalhar a terra e a cantar.

No texto “O Belo e o Valor Estético”, primeiro capítulo de um livro de ensaios sobre a arte e a sociedade, Álvaro Cunhal frisa, “Muitas coisas tornaram-se belas na medida em que foram úteis”, e dá dois exemplos:

Antes de achar belas as pinturas com que o homem cobriu o próprio corpo, antes de elas se terem tornado um ornamento, o homem defendeu-se com elas do ataque dos insetos. A beleza dos gestos das danças mímicas não é independente da representação do trabalho – da pesca, da caça, da ceifa – assim como da luta, do amor e da morte. (Cunhal 1996, 16)

O trabalho está assim ligado à vontade de expressão artística. Para levar adiante a dureza do seu labor, a camponesa canta; cantando palavras por si inventadas, exterioriza sentimentos. Foi tudo isto que Giacometti registou; é aí que Goulet retorna.

“Qualquer voz longínqua nos traz a certeza familiar de não termos estado nunca sozinhos.” (*Encontros*, 01:15:55)

Na *voice over* do filme, as palavras de Sérgio Godinho voltam para nos lembrar que Córsega e Alentejo estão unidos, espacial, temporal e poeticamente. Retomemos o pensamento de Nancy.

O que é um corpo, *um* rosto, *uma* voz, *uma* morte, *uma* escritura, – não divisíveis mais singulares? Qual é nele a necessidade singular, na partilha que divide e faz comunicar os corpos, as vozes, as escritas, em geral e na totalidade? Em suma, essa questão formaria o reverso exato da questão do absoluto. Nesse sentido, ela é constitutiva da questão da comunidade, (...). Mas a singularidade jamais possui a natureza e a estrutura da individualidade. (...) Ela se conjuga com o êxtase: não poderíamos dizer propriamente que o ser singular é o sujeito do êxtase, pois esse não tem ‘sujeito’, mas poderíamos dizer que o êxtase (a comunidade) chega ao ser singular. (Nancy 2016, 33-34, *itálico no original*)

O importante é, assim, a memória e as pessoas dos lugares que, no presente, convocam essa memória, aprofundando uma ideia de comunidade. Por isso, este excerto da *voice-over* de Sérgio Godinho poderia ser um resumo para *Encontros*. Para que essas vozes longínquas não se percam, esses lugares de memória e testemunho – físicos e orais –, é preciso gravá-los, filmá-los, registá-los.

Entre a ficção, o documentário e uma nova matriz temporal no cinema

Margaret Mead escreve na introdução à antologia de textos editada por Paul Hawkings:

Thus the exorbitant demand that ethnographic films be great artistic productions, combined with the complementary damnation of those who make artistic productions and fail in fidelity to some statistically established frequencies of dramatic events, continues to clutter up the film scene, while whole cultures go unrecorded. (Mead 2003, 7)

Isto não é o que sucede com o trabalho de Pierre-Marie, simultaneamente cineasta, etnógrafo, poeta e humanista, dessa forma seguindo a antropóloga americana quando diz: “I believe the best work is done when filmmaker and ethnographer are combined in the same person, although in many cases one interest and skill may outweigh the other” (Mead 2003, 7).

O realizador Paulo Rocha trabalhou de um modo semelhante ao de Pierre-Marie, numa ficção que lhe permitiu ir para junto das pessoas e seus lugares, escrevendo, como o próprio refere em *Encontros*, uma ficção a partir dessa comunidade (cf. Mead 2003, 8). Era urgente deixar na história do cinema português as companhas de Furadouro. Em 1967, quando Rocha filmou *Mudar de Vida*, o cineasta conseguiu que se mantivessem durante mais um ano. Inspirado nos pescadores e seus familiares, desenvolveu o filme. Também *Mudar de Vida* oscila entre a ficção narrativa com um pendor poético e o documento antropológico que retrata uma comunidade.

Percebemos porque é que Goulet estabelece ligações em *Encontros* com *Mudar de Vida*. O cineasta responde com a mesma pergunta ao entrevistador que o inquire sobre se os seus filmes são documentários: “Tens uma definição de documentário? Entre reportagem e cinema não é difícil ver as diferenças. Sobre o que se chama documentário e o que se chama ficção já não sei” (Goulet e Câmara 2011).

As ligações indirectas prosseguem à medida que o filme avança. O mar do Furadouro intercala com o vento que sopra e deixa as suas marcas nas searas do Alentejo. É o encontro entre Norte e Sul. Logo depois, acontece o encontro entre Virgínia Dias e António Reis, contado pela poetisa popular. O mundo de *Encontros* expande-se, amplia-se, complexifica-se. Estamos perante uma estrutura que une lugares, pessoas e memórias, um ‘mundo’ no sentido que Bachelard lhe deu:

Um mundo forma-se no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. Existe um *futurismo* em todo universo sonhado. (Bachelard 1996, 8, itálico meu)

António Reis reunia jovens poetas no centro do Porto a desoras; viajava até ao Alentejo para conhecer e se reunir com poetas populares em casa deles. O que une estas pessoas é uma ideia de comunidade entre a poesia e a humanidade. É esse o registo cinematográfico que faz Goulet. Para Goulet, Reis, Rocha e Giacometti, são as pessoas e o povo, as suas vidas e as suas vozes, sofrimento e esperança que importam.

O passado é uma presença. A certa altura, no filme, Manuel António Pina diz: “Nós somos feitos de memórias, eu lembro-me de me lembrar disso (de uma noite, a última com Reis). A poesia é uma forma de

reconstruir essa memória” (*Encontros*, 00:32:16). Goulet pertence à comunidade destes poetas, homens e mulheres que aliam arte, imaginação e trabalho. Encontra-os, estabelece ou reata encontros. Registou o que os une – lugar sem tempo e espaço (nas suas aceções meramente cronológicas/lineares e físicas), “fantasmagórico”, porém cheio de vidas e histórias. Em última análise, este não deixa também de ser o lugar do próprio cinema. Trata-se, portanto, do nascimento de um outro tempo fílmico. A este respeito, escreve Ilya Prigogine:

(...) não creio que a vida corresponda a um fenómeno único: forma-se sempre que as circunstâncias planetárias sejam favoráveis. E mais, creio que se formará um outro universo sempre que as condições astrofísicas forem favoráveis a tal evento. O nascimento do nosso tempo não é, por conseguinte, o nascimento *do* tempo. Já no vazio flutuante o tempo preexistia no estado potencial. (...) O tempo não é a eternidade, nem o eterno retorno. E isso já não é irreversibilidade e evolução. Talvez hoje necessitemos de uma nova noção do tempo capaz de transcender as categorias de devir e de eternidade. (Prigogine 2008, 57-58, itálico no original)

Esta elasticidade temporal relaciona-se com a capacidade de a imaginação fazer as ligações acontecer. Um quase estado entre o sono e a vigília, o ‘sonhar acordado’, que toca todos os humanos, e que os artistas desenvolvem e expressam em obras de arte (sejam os poemas de um poeta popular, ou um filme como *Encontros*).

Bachelard esclarece: “Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (Bachelard 1996, 13). O fenomenologista estabelece a diferença com o sonho noturno:

O sonhador noturno é incapaz de enunciar um *cogito*. O sonho noturno é um sonho sem sonhador. Ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer: ‘Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar o meu devaneio, sou eu que estou feliz por graça deste lazer em que já não sou obrigado a pensar. (Bachelard 1996, 13)

Os encontros de *Mudar de Vida* – ontem e hoje

Recorremos ainda a Bachelard:

Os poetas arrastam-nos para cosmos incessantemente renovados. (...) Com devaneios de cosmos o sonhador conhece o devaneio sem responsabilidade, o devaneio que não solicita provas. Afinal, imaginar um cosmos é o destino mais natural do devaneio. (Bachelard 1996, 24)

Isto é o que sucede nas cenas de *Encontros* em que as pessoas de Furadouro assistem a *Mudar de Vida*. É preciso viver o presente de novo, relatara momentos antes, na *voice over*, Sérgio Godinho. E entre a comunidade dos espectadores escutamos: “Estou eu ali. Olha eu, olha o meu cabelo” (*Encontros*, 00:42:44). A este comentário, une-se em *off* a guitarra de Carlos Paredes e os diálogos que António Reis escreveu para o filme que está a ser projectado. Quem faz o comentário é a mulher – outrora rapariga nos idos 60 – que, numa das primeiras cenas do filme, vê Adelino, o protagonista, quando este regressa a casa, passados anos.

Goulet desenvolve o seu pensamento sobre *Encontros*:

Comparado com o *Polifonias*, o *Encontros* é mais complexo. No *Encontros* queríamos mostrar o *Mudar de Vida* às pessoas do Furadouro que tinham participado no filme do Paulo Rocha. Mas as pessoas já não viviam lá, nem havia sala de cinema. Conseguimos, no entanto, juntá-las, e decidi fazer a projecção numa sociedade recreativa que equipámos com 35mm. Quando estás numa sala de cinema não sabes se estás no Furadouro ou em Ovar ou Matosinhos, mas tenho a certeza de que para as pessoas, ver o filme no Furadouro, no próprio sítio, muda a maneira de o ver. Não há explicação exterior, mas isso faz parte do trabalho para se fazer um filme. Veem-se as imagens, e percebe-se que a intensidade das emoções que houve nessa sala, neste dia, foi de grande importância para o filme. Faz parte da carne, da matéria do filme. (Goulet e Câmara 2011)

Passamos depois para as imagens atuais do denso bosque e, ainda com sonoridade de Paredes em *Mudar de Vida*, ouvimos é o “meu irmão”. Oscilamos entre as imagens das pessoas filmadas por Goulet e a personagem de Júlia, quando esta vê Adelino e desmaia no bosque. O passado torna-se presente para as pessoas de Furadouro, na escuridão da sala de projecção. E isto sucede tanto com os que participaram em

Mudar de Vida como com os jovens que não viveram nos tempos das companhas (“Por que é que ela se casou?” “Porque ele foi para fora. Muita gente ia para fora do país para ganhar mais dinheiro”, ouvimos a certa altura). Polifonia dos tempos de outrora renascida na polifonia das pessoas, vendo os seus lugares e familiares numa narrativa ficcional. Recorda Goulet:

O *Encontros* evoca coisas desaparecidas, a presença dessas coisas desaparecidas. Por exemplo, da floresta do *Mudar de Vida* passamos para a floresta de hoje e ouvimos o som da floresta do Paulo Rocha. Isso não é um lamento. É para transmitir a presença, é como se ainda estivesse presente. A memória não é passado, é presente. (Goulet e Câmara 2011)

Mais adiante, Virgínia Dias e o marido escutam as últimas gravações que António Reis fez em Peroguarda (aldeia onde está enterrado Giacometti). Escutam essas vozes do passado e, ao seu ritmo, repetem as mesmas palavras e a mesma melodia. Temos novamente dois tempos num só. Depois voltamos a *Mudar da Vida* e ao fim da companha: as gentes de Furadouro assistem às imagens do mar a levar tudo, comentando a tragédia que viveram ou de que ouviram falar, tanto ou mais que a história que Rocha escreveu entre Adelino e Júlia.⁶ As rotinas e vidas daquela comunidade mudaram – foi isso que Rocha registou. É a esse lado da memória que *Encontros* regressa: “A vida que rasurando escreve de novo, porque não deixa de sentir” (*voice over* de Sérgio Godinho). O cinema une tempos: Goulet leva Paulo Rocha a assistir a *Mudar da Vida* com as pessoas de Furadouro, anos depois de ter estado ali a realizá-lo. O cineasta francês esclarece o processo de feitura desse momento decisivo que uniu no presente o realizador português e o povo de Furadouro:

Instalámos um *travelling* e projetámos o filme duas vezes sem público, para saber quando havia as imagens do mar no ecrã ou partes mais claras, com mais luz; o operador de câmara sabia quando entravam, pois não havia qualquer tipo de iluminação nessa cena; a única luz era a luz do ecrã; tudo isso foi obviamente preparado. Sabíamos quando era possível filmar. Aí, é a luz da

⁶ Estes nunca deixarão de ser personagens, mesmo que inspiradas e motivadas no real; o lado documental tem como referente a experiência dos que nasceram e vive(ra)m em Furadouro.

projeção que faz a luz do filme. E vê que o Paulo Rocha está comovido, parece estar a descobrir o filme. (Goulet e Câmara 2011)

Lembramo-nos dos filmes de António Campos (assistente de Rocha em *Mudar da Vida*), sobretudo de *Gente da Praia Da Vieira* (1976). Ecoa, também aqui, o esforço dos homens em alto mar de *A Terra Treme*, de Visconti (1948), e os pescadores de *Stromboli, Terra de Deus* (1950), de Rossellini. E, por fim, depois das ditas imagens do filme de Rocha que captam a faina piscatória intensa em alto mar, nos anos sessenta, em *Furadouro*, escutamos de novo Sérgio Godinho: “Por isso as pessoas se tocam na carne, e tocam juntas.” (*Encontros*, 01:03:32).

Criação e sensibilidade artística: afinidades electivas de pessoas, gentes e povos

Ouvimos logo de seguida os versos de Virgínia Dias, da sua autoria: falam da dureza da vida e do trabalho, do desapontamento daquela menina que se fez mulher camponesa e que não teve oportunidade de estudar. Neste sentido, é importante salientar o que Álvaro Cunhal escreve no segundo capítulo da obra anteriormente mencionada:

A influência e os reflexos da vida social na criação artística podem ou não depender da vontade do artista. Em qualquer caso, são uma realidade objetiva. Decorrem do facto de que o ser humano vive em sociedade e de que o artista, como ser humano, está sob as permanentes influências externas, nomeadamente as sociais. Em todos os atos da sua vida, incluindo quando imagina e quando afirma a sua própria personalidade. O artista tem ampla margem de livre decisão. Tem direito a ela. Pode recusar e negar quaisquer influências externas na própria criação artística. (Cunhal 1996, 8)

Goulet junta dois poetas de origens sociais e de lugares diferentes. O que os une é essa “ampla margem de livre decisão” que a criação artística permite. Manuel António Pina senta-se a uma mesa, não para comer ou escrever, mas para escutar a poesia de Virgínia Dias, trabalhadora sem estudos. É em cenas como esta que o dispositivo fílmico se torna secundário, em *Encontros*. Goulet pode ajudar a esclarecer.

A câmara não é invisível. Depende do que é importante para a pessoa filmada. Se convidas alguém para ficar a ouvir a protagonista, com quem já existe uma ligação forte, é normal que, para alguém que não está preocupado com a sua imagem, a câmara não exista. O que é importante é a pessoa que está à sua frente e não a câmara. No *Encontros* nunca tive de dizer —por favor não olhe para a câmara. (Goulet e Câmara 2011)

Complementando o pensamento de Goulet, podemos acrescentar o que escreveu John H. Weakland:

Films themselves are rich and complex. Any film involves a vast quantity of information, all of which is potentially significant. For instance, while film studies have primarily been concerned with examining dialogue and depicted action, valuable information may also reside in music, sound effects and technical aspects of films such as camera usage. The thematic analysis of films, however, is not primarily a matter of correspondingly elaborate techniques. (Weakland 2003, 55)

Na terceira parte do filme, Pierre-Marie Goulet leva Virgínia Dias à Córsega. A poetisa escuta os músicos corsos, que lhe lembram músicas do Alentejo, e outras sonoridades do nosso país (“Essa sonoridade faz-me lembrar Portugal, e a Córsega tem certas palavras que são ditas quase como as palavras portuguesas”, diz ela). É na ilha que nunca tinha visitado, onde se sente familiar, que Virgínia canta o que a avó lhe ensinara durante o labor no campo. Canta sobre a sua aldeia, inspirada na música corsa: “A minha aldeia é a mais bonita / não o digo por ser minha / em toda ela a graça infinita, que as histórias dizem ter uma rainha / e no entanto é tão pobrezinha que veste apenas de riscado e chita.” Convoca ainda Peroguarda na lenda da moura encantada.⁷ Neste sentido, podemos convocar as palavras de Cunhal:

Sucedo também que o ser humano, sem que intervenha a inteligência, a explicação e a apreciação racional, é diretamente receptivo ao valor estético da obra de arte porque é diretamente sensível à beleza da cor, da palavra, da forma, do som. Então não se exija que se explique o porquê? Não se invoque o conhecimento, a razão, a explicação erudita, a classificação, a comparação.

⁷ Virgínia volta a falar sobre a lenda da moura encantada no último filme da trilogia.

Deixe-se o ser humano livre e sem preconceito viver a invulgar alegria de se sentir diretamente tocado e por vezes empolgado. (Cunhal 1996, 76)

Olhando a paisagem corsa, está Virgínia,⁸ enquanto lê o poema escrito em memória de Michel Giacometti. E, ainda com a voz da poetisa (em *off*), vamos para um barco e para o mar. Início do fim da viagem: “Adeus, Córsega, levo-te nos braços da minha alma.” Por isso, a pergunta que Sérgio Godinho repete em algumas cenas do filme vai ecoando dentro de nós: “Porque é que as pessoas mesmo distantes se sentem familiares?” *Talvez* porque existem sentimentos, ligações indirectas e afectivas, capazes de unir enquanto seres humanos. E, não será a que também move etnógrafos, antropólogos e cineastas para falar sobre a vida das pessoas? Então, podemos voltar à questão do que seria um filme experimental, através de Caterina Pasqualino e Arnd Schneider:

Experimental film is to a certain degree about what goes on during projection inside the viewer’s head—an interesting link to the notions of the virtuality of ritual, or the compositional dimensions—dimensions that condition particular intentionalities in ritual and performance. (Pasqualino e Schneider 2014, 4)

“O que nem sempre se vê. O que só há aqui.” – duas frases que lemos numa das paredes onde canta a mulher corsa, no Alentejo. Se Virgínia foi à terra de Giacometti cantar, agora vem a sua amiga a terras alentejanas entoar uma canção com ela. Escreveu Cunhal: “Encante-se (o ser humano) com o discorrer da linguagem e o seu poder de comunicar com beleza. Esqueça-se do meio envolvente para se deixar envolver ela música” (1996, 76).

Depois disso, regressamos a Virgínia Dias e António Pina, que continuam a escutar a última gravação que António Reis fez em Peroguarda. Parece-nos importante escutar o que Goulet conta de um encontro entre Reis e Virgínia:

⁸ Estamos num *semi-amorcé* de Virgínia. Esta é uma posição de câmara – com um ângulo muito particular – a que Goulet recorre com frequência quando filma as pessoas, na sua relação com o horizonte, a paisagem e a reflexão sobre o que falaram ou o que estão nesse momento a recitar.

Mas o amor e a memória de uma terra, no António Reis, são muito marcados. Foi o António Reis que mandou o Giacometti para o Alentejo e ao encontro da Virgínia Dias, poetisa de Peroguarda, perto de Ferreira do Alentejo. O importante do Giacometti era que ele não ia somente registar a memória, mas construir uma relação humana fora do comum. Nunca vi um musicólogo que tivesse uma tão intensa relação humana com os camponeses como o Giacometti. Era uma coisa única. O António Reis também tinha essa sensibilidade. Como diz a Virgínia, “o Sr. Reis foi o primeiro que nos deu mimos.” (Goulet e Câmara 2011)

A sensibilidade poética inerente a cada ser humano apela a encontros em comunidade. Encontros que não têm de ser os que unicamente um filme proporciona: “E como a Virgínia não se preocupa com a sua imagem, a câmara para ela não conta, o que conta é a pessoa que está em frente. É o ser humano, não a câmara” (Goulet e Câmara 2011). São esses encontros que importam; aqueles em que arte e humanidade se juntam em comunidade, os encontros que acontecem e que o cineasta francês aprofunda em *Encontros*, e nos dois outros filmes da trilogia. Cunhal inicia um outro ensaio, “A criatividade dos povos, nascente e fonte de vida da arte”, lembrando:

Quando se fala de uma arte voltada para o povo, para a sua vida e as suas aspirações e da mensagem que o artista, com a sua obra, leva ao povo, não se pretende que, no domínio da arte e da criatividade artística, o povo seja apenas objeto e destinatário. O povo é também autor, é também criador do valor estético. A criação artística popular funde o talento individual com o talento coletivamente considerado. (Cunhal 1996, 111)

O fim da viagem de *Encontros*, e a continuação da polifonia

No culminar da viagem, voltamos ao plano inicial da estrada rodeada pela planície alentejana, onde não se vê viva alma. Agora afastamo-nos. A percepção que temos deste plano é completamente diferente daquela que tivéramos quando o filme começara. Conosco estão todas as presenças, mundos interiores e memórias, lugares e gentes que foram pululando *Encontros*. Como o próprio cineasta frisa:

Sempre gostei da ideia de ter uma imagem entre duas imagens e dez minutos mais tarde ter a mesma imagem entre outras duas imagens. Isso cria-te a sensação de que a imagem repetida não é a mesma. Mesmo que seja o mesmo grupo de imagens, o facto de ser ao minuto 10 ou ao minuto 20 torna-as

diferentes. A memória que estás a construir quando vês um filme vai modificar o teu olhar sobre esta imagem, à segunda vez não vais ver essa imagem da mesma maneira. (Goulet e Câmara 2011)

Daí nos aproximarmos de um cinema experimental e nos recordarmos da obra-farol de Goulet aquando da concepção e montagem de *Encontros*. No fim do seu percurso de barco pelo rio Evre, Julien Gracq revela:

Cada uma das imagens que toda a viagem iniciática vai mostrando remete enigmaticamente para um encontro refigurado que ela faz pressentir e a concluirá; o poder do fascínio dos passeios mágicos, como foi para mim o do Evre, retira a sua força do facto de serem todos, à sua maneira, 'caminhos de vida', cujos climas e etapas reproduzem de antemão. (Gracq 2003, 60)

No nosso caso, todo o percurso do filme deixa-nos com a sensação de seguir pelas planícies com preenchimento de alma, de imaginação e de memória, pois fizemos parte daquela(s) comunidade(s): preenchidos de humanidade, de vida e poesia, de mistérios, tempos e lugares vários. Por isso, sobre esse *travelling* final, escutamos uma polifonia de vozes e sonoridades: a voz de Júlia e Adelino, de *Mudar de Vida*; o som de um barco; os versos de Virgínia; uma cantiga corsa. E todas as outras sonoridades, polifónicas, coexistentes e vibrantes: versos de outro poeta, vozes de crianças, o canto de pássaros, o vento, guitarras corsas, o mar e os grilos. Todos vão, todos vêm. Permanecem, são simultaneamente perenes e estão em harmonia com a paisagem alentejana. Porque o espaço e o tempo que duram a viagem diegética e *Encontros* são interiores. Por tal, com capacidade de juntar tantas almas. Como o próprio Goulet conta:

No *Encontros* repito também as imagens mas não é por causa da música, é por causa da memória. O *Encontros* também tem uma estrutura musical mas não ligada ao canto. Está mais ligada a uma acumulação de memórias que se transformam pouco a pouco. No *Encontros* funcionou bem fazer trabalhar a memória de quem viu ou está a ver o filme. O filme fala sobre a memória mas ao mesmo tempo estás a fazer um exercício sobre a tua própria memória. E o final do filme é, no fundo, o trabalho prático para o espectador fazer funcionar a memória do que foi falado durante todo o filme. (Goulet e Câmara 2011)

Conclusão

A virtude estilista de *Encontros* permite, pois, ir além da discussão sobre géneros fílmicos. Pierre-Marie Goulet consegue que o dispositivo agregue e revele tudo aquilo que de mais espontâneo e livre existe num povo e nos seres humanos, de uma forma poética e experimental. Mais importante que inseri-lo numa corrente do cinema, ou vê-lo como documento etnográfico, antropológico ou sociológico, será concluir que *Encontros* apela a uma cultura igualitária. E, com isso, à expressão artística, ao sentimento do belo, e à singularidade de cada pessoa, dentro de um espírito comunitário. Assim refere Emilie Brigard:

The history of ethnographic film is rich in examples of film's unique capacity to record the multileveled nature of events, of its usefulness in teaching new ways of seeing, and of its power to evoke deeply positive feelings about mankind by communicating the essence of a people. (Brigard 2003, 38)

No fundo, misteriosamente fazemos todos parte do mesmo. Só precisamos de estar atentos, de ver e escutar os encontros. Como esclarece Cunhal:

A imaginação artística dos povos envolve gerações, num quase inimaginável longo processo criativo, que, mantendo vivas mesmo que não evidentes as origens, as enriquece e traduz com elementos e valores estéticos novos. A arte popular, resultante de uma elaboração demorada, profunda, ligada à vida, é uma fonte de água límpida, por vezes a mais importante fonte, da inspiração de grandes realizações artísticas. (Cunhal 1996, 111)

Os encontros deste filme atravessam pessoas, lugares, almas, cantares e silêncios – ou seja, a matéria de que fazemos parte como seres humanos. Mas também incluem os elementos naturais: a terra, o mar, o vento, a ilha e a planície. São encontros intemporais, em que o espaço possui uma subjectividade ligada à emoção dos que nele se inserem.

Encontros é um marco na cinematografia portuguesa, pois fala de uma etnografia que desloca a visão antropológica para as formas artísticas e do cinema, aprofundando a imaginação e o seu sentido da memória. É um marco na história da antropologia visual, uma vez que dá conta das vidas das pessoas e das suas artes e ofícios, sem deixar de estar atento e questionar o real, sem deixar de o revelar. É, por fim, um objecto

poético e experimental, que nos leva a reflectir para além do esperado, complexificando questões antigas da tradição da etno-ficção em Portugal, e fazendo estilhar qualquer noção de género dentro do cinema ou fechamento numa disciplina do saber das ciências sociais e humanas.

Referências

- Brigard, Emilie de. 2003. "The History of Ethnographic Film." In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 13-44. New York: Mouton de Gruyter.
- Cunhal, Álvaro. 1996. *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Goulet, Pierre-Marie e Câmara, António. 2011. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Escola Superior de Teatro e Cinema e Universidade do Algarve. https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/306/1/pierre_goulet.pdf Acedido em 7.1.22
- Gracq, Julien. 2003. *Águas Estreitas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bachelard, Gaston. 1996. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mead, Margaret. 2003. "Visual Anthropology in a Discipline of Words." In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 3-12. New York: Mouton de Gruyter.
- Nancy, Jean-Luc. 2016. *A Comunidade Inoperante*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Pasqualino, Caterina e Schneider, Arnd. 2014. *Experimental Film and Anthropology*. London: Bloomsbury Academic.
- Prigogine, Ilya. 2008. *O Nascimento do Tempo*. Lisboa: Edições 70.
- Weakland, John H. 2003. "Feature Films as Cultural Documents." In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 45-68. New York: Mouton de Gruyter.

Filmografia

- A Terra Treme* (longa-metragem). Real. Luchino Visconti. Universalialia Film. 1948. 160 mins.
- Encontros* (longa-metragem). Real. Pierre-Marie Goulet. Costa do Castelo Filmes et al. 2006. 105 mins.
- Gente da Praia Da Vieira* (longa-metragem). Real. António Campos. IPC. 1976. 73 mins.
- Mudar da Vida* (longa-metragem). Real. Paulo Rocha. Cunha Telles Produções. 1966. 93 mins.
- O Último Porto – Além das Pontes* (longa-metragem). Real. Pierre-Marie Goulet. Dupla Cena et al. 2016. 87 mins.
- Polifonias - Paci é saluta, Michel Giacometti* (longa-metragem). Real. Pierre-Marie Goulet. Costa do Castelo Filmes et al. 1998. 79 mins.
- Stromboli, Terra de Deus* (longa-metragem). Real. Roberto Rossellini. Roberto Rossellini, 1950. 83 mins.

On *Encontros* (2006) and the Humanistic Imaginary of Pierre-Marie Goulet

ABSTRACT The article reflects on *Encontros* (2006), by Pierre-Marie Goulet, second film of a trilogy the French director made in Portugal. This reflection aims to account for the ethnographic, artistic and anthropologic work that he developed through his film, establishing relationships between popular poetry, the fishing community of Furadouro, the film by Paulo Rocha, *Mudar de Vida* (1966), the music of Alentejo and Corsica, and signalling the encounters between Michel Giacometti, António Reis and the labouring people that engaged with artistic expressions, such as the peasant and poet Virgínia Dias. Goulet works by free associations of images and sounds, in thematic units that accumulate and deepen around the poliphony of voices and sonorities, through the repetition of imagens that accrue different dramatic meanings throughout the film. Together with the other films of the triptych, *Encontros* contributes to rethinking ethno-fiction and the documentary in the context of Portuguese cinema and visual anthropology.

KEYWORDS Cinema; anthropology; ethno-fiction; poetry; encounters.

Recebido a 2-01-2022. Aceite para publicação a 28-03-2022.