

Cinema mudo: a montagem de atrações num país em guerra,
o vídeo e a micropolítica
Entrevista com João Sousa Cardoso

Ana Miranda*

A conversa que se segue centra-se em *Cinema Mudo*, um filme que surgiu a partir de um trabalho de campo realizado em maio e junho de 2003 no African Quarter, uma pequena comunidade africana localizada no bairro muçulmano da Velha Jerusalém, na Palestina. O projeto, marcado pelas limitações temporais e barreiras linguísticas, adotou uma abordagem materialista para investigar a complexa questão dos conflitos de identidade neste bairro afro-palestiniano. Através do estudo do espaço físico, a investigação desafiou os moradores a filmarem o exterior e o interior das suas casas, enquanto as crianças participavam em oficinas de expressão plástica que revelam as suas perspetivas sobre o ambiente onde vivem. O projeto incluiu projeções e debates, tanto no lado muçulmano quanto no lado judaico de Jerusalém, abordando não apenas as dinâmicas da comunidade, mas também o contexto mais amplo do conflito israelo-palestiniano. O autor partilha nesta entrevista os desafios e descobertas deste envolvente processo de criação.

João Sousa Cardoso é artista, ensaísta e professor universitário. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Paris Descartes (Sorbonne). É membro associado do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone, da Universidade de Paris Nanterre. Encenou *Sequências Narrativas Completas*, a partir de Álvaro Lapa, estreado no Teatro Nacional D. Maria II em 2019. Publicou os livros *TEATRO EXPANDIDO!* (2016), *Sequências Narrativas Completas* e *A Espanha das Espanhas*, ambos em 2020. Escreve regularmente ensaio para o jornal Público e a revista Contemporânea. É docente na Universidade Lusófona.

Ana Miranda: *Cinema Mudo* foi um filme produzido no contexto de um trabalho de campo realizado em Maio e Junho de 2003, junto do African Quarter, uma

* Associação Cinématismes. 1006 Lausana, Suíça. E-mail: cinematismes@gmail.com

pequena comunidade africana existente no bairro muçulmano da Velha Jerusalém (Palestina). O que te levou a este território (quando tinhas 26 anos) e à escolha deste bairro como tema para o filme?

João Sousa Cardoso: A rodagem do meu filme decorreu no contexto de uma residência artística no âmbito do programa *Arting Jerusalem* concebido pela artista israelita Liron Meshulam e produzido pela The Musrara School of Photography & New Media. Tínhamos sido ambos, no ano anterior, em 2002, residentes na Fondazione Pistoletto, em Biella (Itália), dirigida pelo artista italiano Michaelangelo Pistoletto durante quatro meses. A Liron Meshulam convidou alguns dos artistas que conheceu na Fondazione Pistoletto para este projeto. A maioria de nós iria só apresentar um trabalho, mas eu propus-me ir antecipadamente, estar no território o máximo de tempo dentro das possibilidades logísticas de produção e realizar um trabalho de terreno com uma comunidade. Entre várias possibilidades, sugeriram-me esta comunidade afrodescendente que existe no interior do bairro muçulmano da velha cidade. Achei de imediato que seria um lugar extraordinário para pensarmos os conflitos étnicos e as duplas ou triplas pertenças culturais de um mesmo grupo social, numa cidade histórica tão dividida pelas religiões e repartida nas respetivas comunidades de fé.

A.M.: Este teu projeto de «observação participante» vem na sequência de outros trabalhos que desenvolveste com comunidades, que assenta numa postura antropológico-etnográfica imersiva aliada a uma visão crítica e artística. Neste caso decidiste adotar uma perspetiva materialista dos conflitos de identidade através do espaço físico e das construções da comunidade. Podes explicar-nos em que consistiu esta abordagem e porque é que adotaste esta metodologia?

J.S.C.: Pouquíssimos habitantes do bairro falavam inglês! Fui introduzido no bairro por um guia turístico que ali habitava, o Ali, um homem muito inteligente, culto e sensível, que estivera preso, acusado de um ataque bombista e que era – quando o conheci – um convicto pacifista. Como os habitantes – crianças e adultos – não falavam senão árabe, decidi de imediato que seria pelo uso da câmara de vídeo, pela construção de imagens e pelo convite a filmarem o seu próprio espaço de habitação que poderíamos comunicar. O Ali ajudava-me a explicar o enunciado e os princípios dos exercícios aos habitantes, garantindo a tradução, e a partir daí cada morador ia com a câmara filmar o bairro, a sua casa, o seu quarto por um período de tempo até regressar a nós quando considerasse que o testemunho estava terminado. Podia demorar 10 minutos ou meia-hora. A maioria dos habitantes estava a tomar nas suas mãos uma câmara de vídeo pela primeira vez. E, ao fim de três semanas de pesquisa, a câmara passou por muitas mãos. A minha observação era participante, como dizes, e o método de pesquisa partilhado e redirecionado a cada momento. Recolhia material durante o dia e à noite verificava as imagens colhidas que muitas vezes me surpreendiam pelos objetos em que os habitantes se fixavam (posters de ídolos de música negra americana ou do basquetebol como Magic Johnson, gaiolas com pássaros, os retratos de família ou de mártires mortos na Intifada). Por vezes, pedia a um habitante para continuar as filmagens de modo a aprofundar algumas aproximações.



Figura 1: Cinema mudo

Também organizei, no centro de ocupação de tempos livres do bairro (ou noutras ocasiões nos corredores entre as casas), uma série de três tardes de oficinas de expressão plástica com as crianças do bairro, pedindo que desenhassem com marcadores e lápis de cera, em folhas de papel, o bairro, a casa de cada um especificamente ou o seu quarto. Filmei as crianças enquanto desenhavam e o filme integra essas sequências cheias de cor e vitalidade, com algumas crianças a desenharem enquanto comem um gelado, ou a rodarem a folha de papel sucessivamente enquanto desenhavam até completarem uma rotação de 360°, uma criança a segurar na folha de outra ou duas crianças a debaterem-se pelo mesmo lápis de cera. A filmagem permite assistir ao raciocínio infantil em ato (o gesto decidido com que uma linha divide um espaço na folha, o ritmo com que se pinta o espaço interior de uma forma ou a naturalidade com que algumas crianças passaram da pintura sobre a folha para as unhas, o braço ou a cara) sem retórica. Compreendemos os modos de pensar o lugar de habitação, apenas observando o ato do desenho e da pintura.



Figura 2: Cinema mudo

Pontualmente, também filmei com uma segunda câmara os habitantes enquanto filmavam nos espaços públicos do bairro (corredores, escadarias, pátios interiores), mas deixava de os acompanhar assim que entravam no território privado. Por último, organizei no centro de ocupação de tempos livres, a meio do trabalho de campo (talvez ao fim de duas semanas) a projeção de uma primeira montagem das imagens e filmei as reações da plateia (crianças e adultos), entre o entusiasmo de se reconhecerem e reconhecerem espaços e a desconfiança do propósito da minha pesquisa. No final da sessão, filmei o debate com alguns convidados que o Ali previamente tinha reunido de modo a devolverem uma análise e a sua perceção crítica das imagens. Uma ou duas noites depois, repeti a projeção da mesma primeira montagem no lado israelita de Jerusalém, na rua diante de um bar que nos deu apoio logístico. Essa sessão foi apenas fotografada e o debate que tive com os judeus da cidade nova, forneceu-me informação para aprofundar a minha reflexão e procurar explorar todas as contradições daquela realidade sociopolítica. Mas apenas as imagens realizadas no bairro entram no filme, à exceção das filmagens que o Brahim (um dos habitantes adultos do bairro) realizou da parada militar e do desfile de jovens no dia de Jerusalém, junto à Porta de Damasco (a mais próxima do African Quarter, que eu usava todos os dias, vindo da parte judaica da cidade, onde estava a habitar), mas também junto à Câmara Municipal e em Jaffa Street.

A.M.: Quais foram os maiores desafios com que te deparaste neste projeto: as barreiras linguísticas, a desconfiança, as limitações temporais ou outros?

J.S.C.: A barreira linguística foi a primeira barreira, mas também o obstáculo que permitiu definir uma metodologia materialista e radicalmente visual. Donde, o título Cinema Mudo: devolver toda a força às imagens. Existem apenas duas sequências com som: a sequência filmada pelo Ali que parte de um retrato seu com Yasser Arafat, pouco depois de ter saído da prisão, e onde descreve o bairro partindo da sua casa, mas indo filmar também o exterior do bairro como as condições privilegiadas do bairro judaico da velha Jerusalém ou o Muro das Lamentações (apontando lugares no horizonte como a Al-Axa ou o Monte das Oliveiras); e a sequência do debate com os jovens depois da projeção da primeira montagem, que eu interrogo e que exprimem as suas opiniões, com a tradução simultânea do Ali. A limitação temporal também obrigou a uma grande disciplina e uma economia de meios que está inscrita na matéria e na linguagem do filme. Inclusive, eu pretendi – como cumpri – que o trabalho não terminaria sem a montagem do filme final que seria devolvido à população numa última projeção pública no bairro. Penso que a barreira da língua e o tempo foram os dois fatores limitadores que acabaram por ser favoráveis à definição clara de uma metodologia. A desconfiança surgiu pontualmente, mas ao ser acompanhado pelo Ali nos primeiros contactos com os habitantes, isso garantiu-me uma ponte de confiança e reconhecimento no bairro, mesmo quando passei a circular sozinho nalguns dias de filmagem.

A.M.: A tua intenção à partida era que os habitantes se interrogassem, clarificassem tensões, encontrassem respostas a certas questões?

J.S.C.: Sim, um dos propósitos desta metodologia participativa é que os protagonistas do objeto de estudo tomem, no ato do fazer, uma renovada consciência ou uma consciência acrescida da sua própria condição, incitados por um elemento exterior à comunidade. Verem-se ao espelho, no fundo. É um certo entendimento histórico do vídeo como ferramenta leve, económica e doméstica de autofilmagem e de autorreflexão. Mais do que encontrar respostas, preferia que se descrevessem, e nesse exercício se dessem a conhecer no entendimento de si próprios e na compreensão de critérios em que assenta a construção de discursos (videográficos neste caso) que sabiam destinados ao exterior.



Figura 3: Cinema mudo

A.M.: Como é que os habitantes reagiram à proposta de filmar aspetos exteriores do bairro e do interior das suas casas?

J.S.C.: Em geral, os habitantes foram muito recetivos, especialmente as mulheres e as crianças! Por um lado, porque a novidade do contacto com a tecnologia era apelativa e por outro lado, porque reconheciam como uma oportunidade excepcional para filmarem o que de mais digno queriam retratar de si e dos seus ou denunciar as condições de habitação num espaço muito exíguo ocupado por construções de arquitetura espontânea (e que testemunham o próprio confinamento geográfico do povo palestino).

A.M.: Qual foi a abordagem e o fruto das oficinas de expressão plástica com as crianças e de que forma isso influenciou ou se refletiu no filme?

J.S.C.: A minha investigação de mestrado na Universidade Nova, que então iniciava e viria a defender em 2004, versava sobre o vídeo, as qualidades específicas da imagem eletrónica e a sua inteligibilidade. Interessava-me a imagem leitosa, de baixa definição, a pouca profundidade de campo, as cores saturadas como as possibilidades pictóricas do vídeo, mais físicas e sujas do que a imagem fotográfica do cinema. Assim, as oficinas prolongavam essa recolha visual de imagens *fauve* em diferentes media. E a intermedialidade ou como a reflexão se pode desdobrar numa investigação e numa elaboração estética em diferentes territórios disciplinares: a antropologia, a imagem vídeo, o desenho. As oficinas permitiram-me observar o raciocínio infantil, também a partir de um imaginário de tensão social e conflito militar (policías fardados, um tanque atacado por pedras, uma ambulância). Se as filmagens eram autónomas e se realizavam em deambulação no espaço, os desenhos eram um exercício intensivo de descrição subjetiva do espaço e das condições de vida sem sair do lugar.

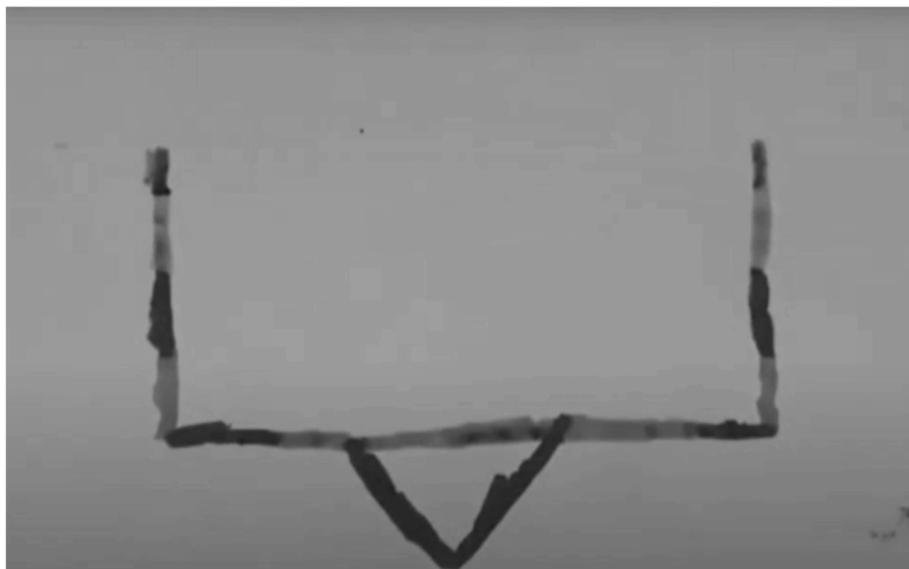


Figura 4: Cinema mudo

A.M.: Fala-nos da construção do filme, da montagem. Era feita diariamente, com cada pessoa que filmava, ou coletivamente?

J.S.C.: A montagem do filme é exclusivamente minha. Esse contraponto foi-me importante: à anarquia do material não controlado respondia o meu trabalho de análise, interpretação e resignificação no isolamento da montagem. Propus-me realizar um filme a partir de imagens amadoras ou vernaculares que não rodei e que só controlava minimamente nos pressupostos que propunha aos habitantes mas que me surpreenderam sempre (inclusive vários habitantes rodavam repetidamente a câmara em momentos específicos, para obterem enquadramentos verticais conforme viam no LCD da câmara, o que produzia sequências com a imagem numa rotação de 90°). Diariamente, como referi, visionava os materiais produzidos durante o dia que me forneciam novas ideias para o dia seguinte ou me convidaram a infletir direções de trabalho. A possibilidades dramáticas da trama do filme iam fazendo o seu caminho no meu espírito, antes mesmo de entrar na fase propriamente dita da montagem. Houve dois momentos de montagem distintos: um primeiro exercício destinado à projeção no bairro ao cabo de umas duas semanas de trabalho e na última semana, de modo a devolver o filme à comunidade local antes do meu regresso à Europa.

A.M.: Sentiste que houve um impacto do projeto dentro da comunidade africana e judaica em Jerusalém? E de forma mais alargada? Houve mudanças perceptíveis nas dinâmicas sociais ou na perceção do bairro no decorrer do trabalho e após a conclusão do filme?

J.S.C.: Imagino que alguns dos habitantes que participaram no processo possam guardar uma memória do exercício e desta troca. Mas não posso medir isso, nem impactos nem transformações. Se existirem são pessoais, subtis e insondáveis. As

transformações que posso calcular foram as que se produziram em mim sobre a cidade única que é Jerusalém, o conflito israelo-palestino, a contradição que – como o Bertolt Brecht sempre cantou – dividem o coração humano. Quando, três anos mais tarde, em 2006, remontei o filme a convite do Museu de Serralves, penso que aí tive consciência de que o filme transportava uma experiência chã, concreta e política que podia ser útil na Europa para um entendimento mais profundo (ou simplesmente outro, distinto das fontes de informação oficiais ou das imagens dos grupos ativistas e militantes) da situação palestina e das suas realidades múltiplas.

A.M.: Como decorreram os debates sobre o desenvolvimento do projeto em ambos os lados - o muçulmano e o judaico - de Jerusalém? As crianças também participaram nestes encontros?

J.S.C.: O debate no bairro reuniu jovens palestinianas e alguns homens adultos, não havia rapazes nem crianças. As jovens, na maioria frequentavam a universidade e tinham uma perspectiva educativa das novas gerações e de futuro. Na sequência do debate, no filme, referem que graças às imagens das oficinas de expressão no filme, confirmaram “o potencial criativo” que existe no bairro e que mesmo sem as crianças falarem, “os desenhos falam” e qualquer coisa que as crianças desenham é de uma “beleza extraordinária”. Como se as imagens das pinturas infantis oferecessem portais de percepção que quebravam com os textos identitários e ideológicos repisados. Do lado judaico, o debate realizou-se com jovens adultos ligados a movimentos pró-palestinianos ou à organização de *Arting Jerusalem*. Descreveram-me a simetria da violência e de como no lado privilegiado judaico, o terror dos ataques bombistas, a recorrência de perdas de amigos e familiares em acontecimentos violentos, o trauma em que as crianças cresciam alimentava a tensão quotidiana e um estado de doença social que é real e partilhado pelos dois lados do conflito (em condições inegavelmente desiguais).



Figura 5: Cinema mudo

A.M.: Como é que foi possível equilibrar as discussões dos habitantes sobre o conflito israelo-palestiniano? Havia «representantes» de campos divergentes a colaborar em simultâneo?

J.S.C.: Eu era, na realidade, o eletrão livre que colocava os dois campos em contacto e esta lógica encontra-se na própria estrutura do filme. Diariamente atravessava essa barreira invisível que é a Porta de Damasco entre a cidade judaica e moderna e a velha cidade entre muralhas, antiga, austera e sob ocupação militar. Não era fácil reunir as duas partes em tão pouco tempo e sem um enquadramento institucional cuidado. O ressentimento é violento de parte a parte e a comunicação por palavras está muito viciada. Por isso, também considerei que este jogo de filmagem e revelação das imagens de si que a comunidade criava seria uma porta aberta a renovadas formas, à rutura de estereótipos (o bairro afro-palestiniano rompe ele mesmo com a representação da imagem monolítica do povo palestiniano), de partilha de ideias sobre o vivido e uma perspetiva política de futuro com dois estados de direito.

A.M.: O que foi mais significativo par ti na produção e realização deste filme?

J.S.C.: Antes de mais a dignidade do Ali, o meu guia. Que compreendeu desde o primeiro minuto que o trabalho era importante para colocar as crianças do bairro em relação com uma realidade exterior e coloca-las a participarem numa atividade criativa sobre a sua própria realidade imediata. Recebeu-me sempre com a maior alegria em sua casa (horas de conversa acompanhadas por muito chá de menta e refrescos) e explicou-me a dimensão histórica e a sua experiência pessoal para eu poder localizar melhor o meu trabalho ali e naquele ano de 2003. Depois, surpreendeu-me a eloquência e a emancipação intelectual das jovens mulheres do bairro com formação universitária que pensam estratégias de comunicação e de visibilização da causa palestina de um modo muito informado, pragmático e que ultrapassa largamente as ideias dominantes sobre o conflito. Por exemplo, compreendem que a educação das crianças é a chave de uma transformação e que é importante o acesso à informação global através da internet (que naquele momento só existia nos computadores comunitário no centro de atividades para ocupação dos tempos livres).

A.M.: Esta experiência influenciou a tua perspetiva sobre as questões políticas e sociais israelo-palestinianas?

J.S.C.: Inevitavelmente. Jantei em casa de um filho de David Ben-Gurion (histórico primeiro-ministro de Israel) e assisti à beleza dos relatos sobre a sobrevivência das diásporas judaicas no mundo e à soberba de “2.000 anos de terra confiscada” que em 1945 se diz ter sido reavida. Assisti ao excesso de certeza de “sermos um estado forte que permanecerá” entre alguns judeus. Marcou-me o testemunho de um judeu de 20 anos (aliás, o jovem artista que sabia da existência do bairro, através de quem conheci o Ali de modo a iniciar o meu trabalho) que recusou realizar o serviço militar, escolhendo a objeção de consciência e foi obrigado a contar botões durante meses que o transtornaram psicologicamente. Fui com um grupo de ativistas pró-palestinianos assistir à construção do muro que divide os territórios palestinianos da Cisjordânia das terras de Israel, acampámos em tendas, pernoitámos junto ao muro

de modo a manifestar um gesto político de resistência simbólica e recordo-me do condutor de um bulldozer, enquanto construía o muro, nos acenar em gesto de solidariedade, com os dedos em V celebrando uma vitória futura. Seria palestino, estava em funções no seu trabalho e estava connosco, com a nossa causa. Marcou-me a violência que se acumulou entre gerações, a banalidade da morte, a polícia israelita que, por exemplo, guarda a entrada de Al-Axa, com agentes de origem subsariana, eles mesmos apesar de treinados militarmente, com corpos que denunciam uma expressão culturalmente desenraizada.

A.M.: O teu olhar sobre o filme modificou-se nestes 20 anos?

J.S.C.: Cinema Mudo é dos trabalhos de que mais me orgulho. É tão chão no método seguido no processo criativo, tão radical na concentração na matéria das imagens, na materialidade do que as imagens dão a ver (chão com diferentes pavimentos, paredes cegas, portas e janelas, grades, retratos de parede, o horizonte da cidade, terraços e as antenas parabólicas nos terraços, crianças a brincarem, a desenharem ou a filmarem, uma abóbora escondida no alto de um prédio onde se talhou HAMAS e que alguém filma porque sabe que ela lá está) que me parece continuar um testemunho justo de um encontro entre um estrangeiro (conheciam Portugal pelo Luís Figo e, no caso do Ali, pelo Vasco da Gama!) e uma comunidade invisibilizada e silenciada pela singularidade étnica, mesmo que os avós tenham sido os primeiros emigrantes do Chade, da Nigéria e do Sudão e estes muçulmanos se sintam parte do povo palestino que não os vê exatamente como iguais.

A.M.: Apresentaste o filme em muitos lugares? A receção do filme foi muito variável?

J.S.C.: Apresentei o filme em 2004, num happening pelas ruas da antiga judiaria do Porto, onde revisitava lugares de memória do bairro judaico, da guetização, da Inquisição e da fuga dos sefarditas para o norte da Europa e os Países Baixos em particular. Havia várias estações onde os espectadores paravam e eu relatava uma história sobre o local (o Mosteiro de São Bento da Vitória que foi outrora uma sinagoga, a Rua de São Miguel onde viveu Uliel Acosta, as escadas da Esnoga), a dado momento projetava o filme no Auditório de Miragaia e terminámos depois na Jardim das Virtudes, antigo cemitério judaico, a ler ao ar livre o *Exemplar Humanae Vitae*, de Uriel Acosta que fugiu do Porto, perseguido pela Inquisição, foi mestre de Espinoza, excomungado por duas vezes da comunidade judaica em Amsterdão, onde se viria a suicidar. Procurava pensar a condição dos perseguidos e dos exilados, referindo-me ao povo palestino, mas procurando explorar as reversibilidades da história e as transtemporalidades.

No Auditório do Museu de Serralves, em 2006, projetei uma segunda versão do filme, com que me identifico ainda mais, mais certa na montagem de atrações, na leitura comparativa de formas e na associação de ideias, e que era acompanhada pela leitura de um texto meu, ao vivo, a partir da régie (muitos espectadores só no final se aperceberam que a leitura tinha sido realizada ao vivo, pensando tratar-se da voz

off do filme) e a meio da projeção o ecrã permanecia negro para ouvirmos na íntegra *For Unto Us A Child is Born*, comovente tema da oratória *The Messiah* de Handel, pleno de dor e de esperança na humanidade.

A.M.: Qual é o legado que esperas que o filme “Cinema Mudo” deixe?

J.S.C.: Um modesto exemplo de trabalho corpo a corpo com os habitantes de uma comunidade que me acolheu bem, mesmo num quotidiano tão violento; e de como podemos sempre comunicar entre humanos e construir juntos. E de que o cinema ou o documentário também podem viver destes contributos modestos.

A.M.: Tens a intenção de continuar a explorar este tema em projetos futuros?

J.S.C.: A questão do exílio – sendo filho de portugueses refugiados de uma guerra civil que eclodiu em Angola, onde viviam há gerações – é uma questão que me é cara e atravessa todo o meu trabalho. Mostrei *Os Errantes* em Amsterdão em 2012 e outra instalação com o mesmo título, que lhe dava continuidade na Galeria Municipal do Porto em 2014. A minha conversa com o Álvaro Lapa no teatro (o solo *Sequências Narrativas Completas* estreou no Teatro Nacional Dona Maria II, em Março de 2019) é uma conversa entre desenraizados. Esta experiência de um mês em Jerusalém e a realização de *Cinema Mudo* (com a memória das pessoas que conheci e que generosamente colaboraram comigo) continuam a acompanhar-me presentes, vivas, e a recordar-me que as fronteiras (políticas, culturais, disciplinares) devem ser desdramatizadas e o destino dos artistas é derrubar muros, aumentar o mundo concebível e reinventar com inteligência as modalidades de coabitação.

Filmografia

Cinema mudo (2003), de João Sousa Cardoso