

17 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

A COSTA DOS MURMÚRIOS

MARGARIDA CARDOSO



Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

Autora

Maria do Carmo Piçarra é investigadora contratada do ICNOVA/FCSH e professora na Universidade Autónoma de Lisboa. Doutorada em Ciências da Comunicação, foi crítica de cinema na *Première*, na *Sábado* e no *Independente*, e é programadora de cinema. Publicou, entre outros livros e artigos em revistas científicas, *Projectar a Ordem: Cinema do Povo e Propaganda Salazarista 1935 – 1954* (2020), *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (2015) e *Salazar Vai ao Cinema I e II* (2006, 2011). Coordenou, com Jorge António, a trilogia *Angola, o Nascimento de uma Nação* (2013, 2014, 2015) e, com Teresa Castro, *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (2017).

Índice

03	O Filme
04	Ficha Técnica
05	O Filme em Contexto
07	Divisão do Filme
08	Questões Cinematográficas
11	Análise Fílmica
17	O Filme em Diálogo
19	A Receção do Filme
20	Sugestões Pedagógicas
23	Referências

O Filme

“Gostei de ler a sua história e concluí que muitas coisas são exatas...
O que pretendeu clarificar clarifica e o que pretende esconder ficou
imerso... fez bem em não se preocupar com a verdade...” (Evita)

Estreado no Festival de Veneza, *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso, adapta cinematograficamente o romance homónimo de Lídia Jorge, publicado em 1988. A ação do filme passa-se entre o final da década de 60 e o início dos anos 70, numa cidade moçambicana. A intriga tem como fundo a vida das famílias dos militares em campanha na guerra então em curso nas colónias, instaladas sobretudo em hotéis, num suposto idílio lusotropicalista, e servidas por criados negros.

O filme de Margarida Cardoso destaca-se desde logo pela perspectiva feminina apresentada da “guerra colonial”, pela problematização da matriz patriarcal da organização social, pelo rigor estético na recriação de época, e, sobretudo, pela sensibilidade cinematográfica da autora. Ao abordar a violência que o colonialismo instala nas relações íntimas e sociais, e impõe na paisagem, é dos primeiros filmes portugueses a representar e instigar à reflexão sobre um dos acontecimentos mais traumáticos da história recente do país. A beleza e rigor na composição dos planos, sublimados pela sensibilidade das composições musicais feitas para o filme, inscrevem-no como uma obra de referência no cinema nacional.

À data da sua realização, poucos filmes portugueses tinham abordado o colonialismo e a guerra. Numa cinematografia (quase) sem géneros cinematográficos, mas em que foram predominantemente os homens a filmar, *A Costa dos Murmúrios* impôs o olhar de Margarida Cardoso – e através dele, as vozes da cineasta, da escritora Lídia Jorge, e das atrizes Beatriz Batarda e Mónica Calle.

Em competição em vários festivais de cinema internacionais, *A Costa dos Murmúrios* recebeu uma Menção do Júri no Mannheim Filmfestival 2004 (Alemanha), foi distinguido com prémios de Melhor Atriz (Beatriz Batarda), Melhor Direção de Arte (Ana Vaz) e Melhor Banda Sonora Original (Bernardo Sasseti) no CINEPORTBRASIL 2005, ganhou o Prémio Revelação no European Film Festival Cinessone 2005 (França) e o de Melhor Longa-metragem de Ficção no IMARGENS (Cabo Verde).

Em Portugal, estreou no circuito comercial a 25 de novembro de 2004, esteve em exibição até fevereiro de 2005 e foi visto por 18 mil espectadores, segundo os números oficiais. Tem sido mostrado em centenas de mostras e festivais de cinema. Genericamente, a receção do filme pela imprensa foi muito positiva.

Ficha Técnica

Título original: *A Costa dos Murmúrios*

Realização: Margarida Cardoso

País: Portugal

Estreia: 25 de novembro de 2004, cinemas Alvaláxia, Fonte Nova e Monumental (Lisboa)

Duração: 120 minutos

Formato e cor: 35mm, cor

Argumento: Cédric Basso e Margarida Cardoso, baseado no romance homónimo de Lídia Jorge, Publicações Dom Quixote, 1988

Direção de fotografia: Lisa Hagstrand

Som: Carlos Alberto Lopes

Misturas: Branko Neskov

Guarda-roupa: Sílvia Meireles

Assistente de realização: João Fonseca

Maquilhagem e cabelos: Sano de Perpersac

Direção artística: Ana Vaz

Decoração: Augusto Mayer

Música: Bernardo Sasseti

Montagem: Pedro Marques

Produção: Filmes do Tejo; Les films de l'après-midi

Coprodução: ZDF/ARTE; Network Movie

Direção de produção: João Montalverne

Elenco: Beatriz Batarda (Evita); Filipe Duarte (Luís); Mónica Calle (Helena); Adriano Luz (Forza Leal); Luís Sarmiento (jornalista); João Ricardo; Dinarte Branco; Sandra Faleiro; Bia Gomes; Fernando Luís; Carlos Pimenta; Custódia Galego; José Raposo; Carla Bolito; Jorge Pinto; José Airosa; Nuno Pinto; Marcelo Urgeghe; João Lagarto; Núria Mencia.



Fig. 1 Luís desvela Evita, iniciando o processo de "instrução" dela.

SINOPSE

Durante a guerra pela independência em Moçambique, Evita chega a uma cidade desse país para casar com Luís, um estudante de matemática mobilizado para ali cumprir o serviço militar. Evita rapidamente percebe que Luís já não é o mesmo e que, perturbado pela guerra, se transformou num reflexo do capitão Forza Leal. Os homens partem para uma operação militar no Norte. Evita fica sozinha, tentando que se investigue o envenenamento em massa por ingestão de álcool metílico que afeta a comunidade negra enquanto procura compreender o que modificou Luís. Visita regularmente Helena, a esposa de Forza Leal, uma mulher submissa e humilhada, que parece prisioneira em sua própria casa. Mas Helena cumpre uma promessa. É ela quem revela a Evita o lado negro de Luís. Em processo de conhecimento, num mundo que lhe é estranho, Evita apercebe-se da violência do tempo colonial à beira do fim.

O Filme em Contexto

“Construímos a nossa memória permanentemente. Eu construí-a sobre imagens daquele tempo e agora, depois de lá ter estado, vejo a mesma coisa, mas destruída. A memória fica arruinada. Só ficaram as fachadas coloniais, as nossas igrejas, tudo a cair. É uma bela metáfora do fim do império. É a adaptação do nosso império colonial a uma nova civilização. Eles adaptam, constroem uma palhota ao lado; ou põem um teto de colmo numa bela vivenda”. (Cardoso: 1999, 15)

A ÉPOCA

Em 1961, começou, em Angola, o que o Estado Novo batizou como “guerra colonial”. Os que lutavam pela descolonização chamaram-lhe “guerra(s) de libertação”. O conflito alastrou a outros territórios, nomeadamente, Guiné-Bissau (1963) e Moçambique (1964). “Orgulhosamente só”, por imposição de Salazar, Portugal recorreu à força militar para manter as colónias, o que foi questionado por parte da comunidade internacional. Na época da ação do filme, o general Kaúlza de Arriaga assumira o comando das operações em Moçambique. É no âmbito destas que, no filme, Luís e Forza Leal partem, sem data de regresso, sucedendo-se os episódios de que chegam relatos, e motivam a conferência de imprensa recriada. Entre as operações lançadas, a mais importante foi a Nô Górdio. Pretendeu destruir as bases da FRELIMO no planalto Maconde e cortar as rotas que as abasteciam. Perduram narrativas contraditórias sobre os resultados da operação.

Embora supostamente multirracial, a sociedade moçambicana era dominada pela elite minoritária branca que recriou o modelo social racista dos países vizinhos, África do Sul e Rodésia (atual Zimbábue). A guerra, minimizada pela censura do regime, ocorria sobretudo no Norte, em áreas afastadas dos centros urbanos. Tal criou um ambiente artificial, distópico, em que a população colonial vivia imersa, ignorando a dimensão da guerra, num “eterno sonho colonial” assente na

retórica lusotropicalista propagandeada, e sem se dar conta do fim iminente do apregoadado “modo português de estar no mundo”.

Acabar com a guerra colonial foi uma das forças motrizes da revolta militar ocorrida a 25 de abril de 1974 em Portugal, conhecida como a “Revolução dos Cravos”, que restabeleceu a democracia após 48 anos de ditadura. Segundo números oficiais, mais de 8.000 soldados portugueses morreram na guerra colonial, e estima-se que existam cerca de 30.000 veteranos com deficiência e 140.000 vítimas do stress da guerra. Após a independência das colónias, mais de meio milhão de portugueses que residiam em África regressaram ao país.

À data da realização de *A Costa dos Murmúrios*, poucos filmes portugueses tinham abordado o colonialismo e a guerra. *Adeus, Até ao Meu Regresso* (António-Pedro Vasconcelos, 1974) e *Acto dos Feitos da Guiné* (Fernando Matos Silva, 1980) eram as exceções. No cinema de ficção, a abordagem ao tema iniciou-se, em 1985, com *Um Adeus Português* (João Botelho) e Manoel de Oliveira dedicou-lhe um dos três episódios de *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990). Joaquim Leitão filmou *Inferno* (1999) seguindo-se *Os Imortais* (2003), de novo por Vasconcelos. Com enorme sensibilidade visual, a obra de Cardoso problematizou não só a guerra como a matriz patriarcal da sociedade portuguesa, amplificando as vozes femininas.

A AUTORA

Realizadora e argumentista, Margarida Cardoso (1963) nasceu em Tomar e, com dois anos, mudou-se para Moçambique, quando o território era uma colónia portuguesa. Filha de um militar da Força Aérea, aí viveu até 1974. Interessada por fotografia, estudou Imagem e Comunicação Audiovisual na Escola António Arroio, em Lisboa, trabalhando posteriormente em fotografia de publicidade. Conhecer Manuel Costa e Silva foi determinante para iniciar atividade no cinema. De 1982 a 1995, em Portugal e França, foi fotógrafa de cena, anotadora e assistente de realização em dezenas de filmes. A partir de 1995, começou a escrever e realizar filmes, tanto de ficção como documentários, os quais articulam a sua vivência pessoal com a história recente, sobretudo relativa às guerras de libertação em África, a revolução portuguesa e a descolonização. Desde 2005, é professora da Universidade Lusófona de Lisboa e membro do conselho académico do mestrado Doc Nomads. Em 2015, o departamento de Studi Letterari, Linguistici e Comparati – Università Napoli L’Orientale, criou a “Cátedra Margarida Cardoso”, um centro de prática e pesquisa criativa inspirada na sua obra.



Fig. 2 A realizadora Margarida Cardoso.

“O que chegava ao mundo a que eu pertencia, o mundo das mulheres e crianças, era uma violência ‘quase’ doméstica, vinda dos homens que tinham estado na guerra e que, ao voltar, exerciam essa violência sobre tudo o que os rodeava, de forma inconsciente.” Margarida Cardoso (2004, 8).

A OBRA DO AUTOR

Depois de se iniciar, em 1983, como anotadora na série televisiva *Histórias de Mulheres* (Lauro António), Margarida Cardoso demorou mais de uma década a estreiar-se na realização, o que sucedeu com a curta-metragem *Dois Dragões* (1996). Se a primeira obra revelou logo a sensibilidade apurada e o olhar questionador sobre a realidade, *Entre Nós* (1999) confirmou-a como autora. Na sua obra, domina, ao princípio, o interesse pelo documentário – como atestam *Natal de 71* (2000) e *Kuxa Kanema - O Nascimento do Cinema* (2002). A prática documentarista virá a ser fundamental para a rodagem da longa-metragem de estreia, *A Costa dos Murmúrios*. *Natal 71*, *Kuxa Kanema*, *A Costa dos Murmúrios*, *Yvone Kane* ou o seu documentário, *Understory* (2019) abordam o tema da memória ligada a questões coloniais e pós-coloniais. A propósito de *Understory*, a autora afirmou: “Como nos meus filmes anteriores também me interessou a relação entre o ‘pequeno’ indivíduo e as suas histórias pessoais, e o grande e avassalador mecanismo que é a História coletiva” (Cardoso: 2004, 8).

Filmografia Seleccionada:

Natal 71 (1999)
Entre Nós (1999)
Kuxa Kanema - O Nascimento do Cinema (2003)
A Costa dos Murmúrios (2004)
Yvone Kane (2014)
Understory (2019)

“[...] Talvez por isso mesmo o filme atinja aí, nas cenas dos amantes, os seus momentos mais altos. É uma violência que fala da violência sem a mostrar, como raramente acontece no cinema. Uma rara decência de narrar. Isso emociona-me, porque o pacto, feito no início, está inteiramente cumprido. A beleza está no seu lugar.” Lídia Jorge (2004, 39).

DIVISÃO DO FILME

01 CASAMENTO E (ANTI)CLÍMAX

[00:00:00] - [00:14:38]

Ao som da canção *Sol de Inverno*, cantada por Simone de Oliveira, usando imagens de um filme amador em Super 8, e juntando-lhe outras ficcionais com Evita, o genérico apresenta-nos uma cidade colonial portuguesa em África. No hotel Stella Maris, Luís e Evita casam-se, tendo como convidados os hóspedes e militares acompanhados pelas mulheres e filhos. O olhar de Evita é “desvendado”. A narração em off dá densidade à narrativa filmada, enquadrando o que é mostrado como um *flashback*. As lembranças de Evita são habitadas pelas memórias do interior do hotel, da água, dos bichos, do cheiro da fruta, de pessoas, um baile, e dela, jovem. Na festa, Evita é apresentada ao Capitão Forza Leal e à mulher, Helena. A noite de núpcias é perturbada por agitação no porto. Corpos negros dão à costa. Noticia-se que morreram devido ao consumo de álcool metílico vendido como vinho.

02 "FAZER O GOSTO AO DEDO"

[00:14:39] - [00:21:33]

Evita e Luís passeiam com Forza Leal e Helena. Dado que o local onde iam está encerrado, Luís quer ir “fazer o gosto ao dedo”. Forza Leal propõe que levem as mulheres a casa, mas Helena recusa. Forza Leal inicia um jogo de adivinhas sádico e violento com a mulher. Evita testemunha, com horror, como a perversidade e a violência extravasam da relação do casal para a paisagem.

03 ROLETA RUSSA

[00:21:34] - [00:26:02]

Suspeitas de infidelidade de uma mulher provocam uma cena de gritos no hotel. Luís enaltece Forza Leal que, ao descobrir a traição de Helena, recorrerá à roleta russa.

04 ANTES DO ADEUS

[00:26:03] - [00:34:29]

Novo passeio dos casais. Ao almoço, Forza Leal projeta o dia em que não

de “acabar com eles”, os “turras”. Evita afirma que acha a luta pela independência justa e revela saber que Helena é chamada “Helena de Troia”. Forza Leal mostra-lhes uma casa onde Evita se pode instalar, mas ela reafirma que não quer. Na despedida, recusa o pedido de Luís de ficar fechada no quarto de hotel até ao regresso dele.

05 PENÉLOPES E SERVIÇAIS

[00:34:30] - [00:42:56]

Personagem da *Odisseia* de Homero, Penélope, a mulher de Ulisses, tornou-se símbolo da fidelidade feminina. Assim é a vida das mulheres no hotel após a partida dos militares. Após uma ida à praia, Evita visita Helena. Esta mostra-lhe a casa. Revela-lhe as projeções das baixas esperadas nesta operação. Conta-lhe que prometeu a si mesma ficar fechada até ao regresso do marido.

06 GUERRA PSICOLÓGICA E ÁLCOOL METÍLICO

[00:42:57] - [01:00:09]

Evita encontra garrafas de álcool metílico a dar à costa. Leva-as ao jornal e conversa com Álvaro Sabino. Em casa de Helena, morre Mateus. Helena mostra fotos e conta histórias de operações a Evita. No hotel, esta abre a mala das recordações. Um militar ferido regressado ao hotel relata a morte de Singer. Revela a Evita o prazer de guerra de “Luís Galex” e canta-lhe o hino da Companhia inventado por ele.

07 ÁLVARO

[01:00:10] - [01:11:12]

Evita percorre a cidade assombrada pela morte. Encontra Álvaro e desabafa: tudo ali é triste. Pede-lhe que publique a verdade. Ele responde que ali não se lê, decifra-se. No hotel, uma viúva de guerra chora. Álvaro leva Evita a ver as suas duas famílias. Durante uma visita a Helena, descobre que ela está obcecada com a morte do oficial.

08 ATAQUES RACISTAS

[01:11:13] - [01:23:54]

No Moulin Rouge, o colega de Álvaro diz a Evita que o jornalista leva ao bar as mulheres que quer seduzir para lhes fazer ciúmes com as prostitutas. Quando regressa ao hotel, fica a saber que a operação não está a correr bem. Helena está cada vez mais obcecada com a operação militar. Na cidade, os colonos levam a cabo ataques racistas. Reivindicam a independência branca.

09 HELENA

[01:23:55] - [01:31:15]

Helena conta a Evita como Forza Leal lidou com a sua infidelidade. Confessa-lhe o motivo da sua promessa de não sair de casa.

10 PROPAGANDA E AUTONOMIA BRANCA

[01:31:16] - [01:41:30]

Os soldados estão de regresso à cidade. No hotel, as famílias dos militares assistem à conferência de imprensa sobre o êxito da operação, as zonas livres de “terrorismo” e a necessidade de o governo, em Lisboa, decretar a autonomia branca. Evita foge de Álvaro e, entretanto, Luís regressa. No quarto, conta, com amargura, que o suposto êxito é forjado. Luís e Evita leem o jornal. Todas as ilusões, amorosas e políticas, estão perdidas.

11 VOO DO FLAMINGO

[01:41:31] - [01:52:09]

Em casa de Forza Leal, este e Luís queimam documentos e fotos da guerra. Helena está recolhida. No hotel, na manhã seguinte, Luís, de saída, pede a Evita que se vista porque a virá buscar. Contrapõem-se versões sobre a partida de Álvaro. Houve ou não nova roleta russa? Na paisagem tornada cinzenta – como o vestido com pássaros de Evita – um flamingo levanta voo.

Questões Cinematográficas

NARRATIVA

A *Costa dos Murmúrios*, versão para cinema do livro homónimo de Lídia Jorge, adapta para a linguagem cinematográfica a narrativa literária, que inclui dois relatos: um conto intitulado *Os Gafanhotos*, e um outro, *A Costa dos Murmúrios*, mais longo, em que a realizadora se concentrou. Do conto, preservou-se no filme um tom quase onírico, que complexifica o registo narrativo. Se o relato mais realista foi aquele em que Margarida Cardoso se deteve, a voz off da personagem principal, Evita, conservou o onirismo do conto curto.

Assim, a adaptação para cinema é feita articulando a visão do narrador com a visão da câmara sobre o que é narrado. Evita, a narradora, dialoga, num tempo posterior ao dos eventos, com um interlocutor invisível, que é o autor da história que ela protagonizou quando jovem, e que foi fixada pela câmara-olhar da realizadora Margarida Cardoso.

A voz off de Evita impõe, assim, duas temporalidades ao filme: a da narrativa contada em *flashback*, e outra, a do tempo da narração, de uma mulher

que já não é a mesma Evita jovem, em processo de identificação, na sequência da chegada a África e do casamento com Luís. Através da sua voz rememorativa sabemos: “Sim, é verdade, nesse tempo chamavam-me assim [...] Nesse tempo Evita era eu [...]”. Evita recorda e corrige uma história que já lhe pertenceu. A voz off não só estabelece duas temporalidades como também dialoga com o livro. Nesta temporalidade dupla, a narrativa não é linear também porque há acontecimentos narrados a partir de pontos de vista alternativos, como sucede quanto à “roleta russa” entre Luís e Álvaro.

Para adaptar o livro, a realizadora optou, em função da sua sensibilidade e das recordações acordadas pelo romance, por seleccionar alguns elementos narrativos em detrimento de outros. Uma marca distintiva da sua narrativa em relação à de Lídia Jorge é que a violência, central no filme, não é mostrada e torna-se antes psicológica. Formalmente, *A Costa dos Murmúrios* é uma narrativa de inserção, que justapõe planos com tempos e espaços diferentes e sublinha a dimensão psicológica do filme.



Fig. 3 Evita observa Helena, que é um mistério para ela.



Fig. 4 Margarida Cardoso optou pela recriação simbólica da violência.



IMAGEM

A imagem de *A Costa dos Murmúrios* foi cuidada com muito pormenor. O filme inicia-se com cores claras, quentes, em espaço abertos, e vai escurecendo, confinando as imagens, progressivamente, em espaços fechados. Sublinha, assim, a claustrofobia vivida pelas personagens, fixando as sombras que se instalam nas suas vidas, bem como o ocaso do colonialismo português. As opções cromáticas no registo fílmico e o progressivo confinamento correspondem a opções narrativas e ao enfoque dado à violência, que é, neste filme, mais psicológica do que revelada através da ação.

Porque se privilegia uma mise-en-scène com marcações definidas dos movimentos dos atores e do seu posicionamento, predominam os planos fixos e há poucos zooms e panorâmicas. O uso de panorâmica é feito para situar duas personagens no espaço, que

se tornou frio e desumanizado [como sucede por volta dos 01:39:00], e mostrar a distância que se interpõe entre ambas, como se pode ver entre os 01:39:36 e os 01:40:07.

SOM

O som tem uma função coral no filme, com o vento assumindo uma presença que faz dele personagem. O vento sopra quase permanentemente, invadindo os planos, tanto os filmados no exterior como nos interiores, a ponto de Luís se queixar dele e perguntar a Evita se não a perturba. Através dele ecoam murmúrios das vítimas do modo de vida colonial – envenenados por álcool metílico, vítimas da guerra ou da distopia do suposto sonho lusotropicalista.

As filmagens em África, com som direto sincronizado com a imagem, sublinham a vertente “documental” de certas sequências, potenciando o efeito

pretendido. Noutras, o uso da música funciona como comentário à intriga ou ambienta o espectador. É o caso da abertura, com *Sol de Inverno*, cantada por Simone de Oliveira, cuja letra antecipa o fim de um sonho. Também *La Nuit N'en Finit Plus*, de Petula Clark, aprofunda o desalento e marca a viragem do filme para os interiores, e para a descoberta que Evita faz dos silêncios cúmplices com o estado das coisas, presentes na realidade social colonial.

MISE-EN-SCÈNE

Margarida Cardoso explicou que de África conheceu sobretudo os interiores e que o seu contacto com o exterior foi nas idas à praia. Para o filme, os interiores de época foram cuidadosamente recriados, através da direção de arte de Ana Vaz, e filmados por Lisa Hagstrand com particular atenção à iluminação, de modo a que a penumbra nos espaços fechados

sublinhasse os estados de espírito das personagens que os habitavam. Note-se também como a iluminação cuidadosa guia a atenção do espectador, criando zonas de penumbra – o não-visto além do não-dito – e luz.

No que respeita à cenografia, note-se a meticulosa recriação da atmosfera do final dos anos 1960, início da década de 1970. Também os figurinos e a maquilhagem contribuem, por vezes simbolicamente, para sublinhar a violência psicológica que o filme explora. Exemplar é a maquilhagem dos olhos de Evita na sequência do tiro aos flamingos e, sobretudo, o vestido com pássaros que ela usa, primeiro em tons claros e alegres; depois com o mesmo padrão, mas em tons sombrios, no epílogo.

PERSONAGENS

As personagens femininas principais são interpretadas por Beatriz Batarda e por Mónica Calle. São, respetivamente, Evita, a noiva recém-chegada a uma cidade de Moçambique, e Helena, conhecida como Helena de Troia, mulher do capitão Forza Leal (Adriano Luz). Filipe Duarte é Luís, ex-estudante de Matemática que, transformado pela guerra, toma o capitão como referência de comportamento. Autoritário e sádico, Forza Leal faz ecoar o discurso do regime ditatorial sobre as colónias e, com disciplina militar e perversidade, mantém a mulher vergada à sua vontade. Aparentemente, Helena sujeita-se, embora perturbada pela dor.

Nesta distopia, Evita desencadeia um processo de autoconhecimento e da realidade, durante o qual se relaciona com o jornalista Álvaro Sabino. Se a sua vida privada é uma “tragédia”, profissionalmente Sabino não vai além das mensagens cifradas sobre a realidade colonial e a guerra em curso.

São Helena e Evita que, integradas numa sociedade patriarcal e ditatorial, agem, cada uma a seu modo, no sentido da mudança, seja alterando a sua condição, seja fazendo conhecer a verdade sobre o que se passa.

ESPACIALIDADE

A *Costa dos Murmúrios* passa-se num espaço distópico e concentracionário em que progressivamente, através da violência do colonialismo, todos – personagens e espectadores – ficam confinados.

A ação do filme passa-se em Moçambique. Porém, não há a preocupação de identificar precisamente onde, exceto quanto à recriação do hotel, imaginário, o Stella Maris, ou do bar, o Moulin Rouge. Se a realização nos apresenta desde logo o espaço urbano em que se desenrola o enredo, fixando, através de imagens em Super 8, a chegada a uma cidade, as suas ruas e prédios, é para progressivamente confinar as personagens – e através delas, o espectador – num espaço claustrofóbico, cada vez mais fechado e sombrio. Nos exteriores como nos interiores, a arquitetura modernista, com linhas direitas e elegantes, sublinha a distopia deste espaço concentracionário

habitado sobretudo por mulheres. Quanto aos outros espaços filmados, como o palmeiral da sequência dos flamingos, o seu registo acentua como a violência do colonialismo se abate não só sobre as pessoas, mas também sobre a paisagem.

TEMPORALIDADE

Com um enredo passado em tempo indeterminado, entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, o filme tem duas temporalidades distintas óbvias: a do narrador, Evita já distanciada do espaço e tempo da narrativa, e a da ação da narrativa, em que a jovem inicia um processo de descoberta e de autoidentificação num lugar distópico. O filme não só se organiza como um *flashback*, como apresenta narrativas alternativas de certos acontecimentos, o que rompe com uma temporalidade linear.

Numa outra perspetiva, como afirmou Lúcia Jorge ao *Independente* (2004, 9): “Este é um filme que salta por cima do tempo. É, afinal, sobre todas as guerras, uma longa-metragem comovente que nos poupa a exibição da violência, retirando até alguma brutalidade do livro e optando por transferi-la para os efeitos psicológicos”.



Fig. 6 A tempestade de gafanhotos e a solidão das mulheres do Stella Maris.

Análise Fílmica

UM FOTOGRAMA

[00:02:37]



Esta imagem é uma das primeiras da segunda sequência do filme. Antes, a sequência introdutória, genérico inicial que se prolonga além dos créditos, reutiliza imagens documentais amadoras de Moçambique – identificáveis pela acácia rubra e a cara pintada de branco de uma mulher da ilha de Moçambique – montando-as com imagens ficcionais da protagonista a andar de autocarro (alteradas de modo a manter-se a consistência e parecerem amadoras). Nesta sequência, há também um avião comercial que chega e do qual desembarcam militares e suas famílias. Ao som de *Sol de Inverno*, de Simone de Oliveira, o espectador é levado, no espaço e no tempo, para uma cidade colonial, marcada pela presença militar.

Neste fotograma (num plano geral), Evita, envergando um vestido de noiva curto e branco, véu nos cabelos apanhados, é filmada de pé, na

penumbra do quarto. Nas mãos, porém, não tem o tradicional ramo de flores. Em vez disso, pende uma peça branca, indefinida. Junto à janela, num cabide de pé, está o casaco de uma farda militar. A brisa, que sopra do exterior pelos estores semicerrados, agita a cortina leve. Há várias malas de viagem – duas das quais estão abertas, em cima da cama de casal – no quarto. Evita, de olhos quase fechados, parece ganhar ânimo para o passo que segue: o casamento. Não há alegria nem luz, no fotograma. Uma noiva prepara-se, completamente sozinha, para o que virá a seguir. Nada no quarto remete para a suposta alegria dos preparativos da boda; este é um fotograma captado no interior de um espaço que, simultaneamente, desvela a solidão em que Evita vai dar o passo que se segue.

UM PLANO

[00:32:46] - [00:34:11]

Este plano geral integra-se na sequência da partida de Luís para uma operação militar. Enquanto faz a mala, Luís pergunta a Évita o que seria capaz de fazer por ele. Ela diz que faz tudo se for razoável. Luís diz que não precisa de mostrar o que pensa a todos. Évita recorda-o de uma jura: serem e não parecerem. Ele retorque: agora, a vida é a sério.

O enquadramento é similar ao do fotograma analisado na página anterior. Luís, fardado e em pé, detém autoridade. Évita, na cama, passiva, recusa, ao início, o crescendo de violência. Agastada, diz que é a vida que lhes calhou. Quando ele repete que é a vida a sério, grita: “aqui também se mata a sério”.

A irritação dele explode quando o vizinho bate na parede. Évita quer alhear-se da violência e manter o controlo. Quando Luís responde ao vizinho, ela procura acalmá-lo com um toque suave, mas o marido exalta-se. Agarra-o, para evitar o confronto. Quebrado, ele cai no chão. Acaricia-o para o acalmar. Luís pergunta se era capaz de ficar fechada no quarto até ele voltar. Évita procura o contacto visual. Em posição fetal, Luís fita-a. Ajoelhada sobre ele, responde-lhe que não. Simbolizando a rutura entre o casal quanto aos sonhos partilhados e projetos comuns, o plano traduz tanto a proximidade emocional, que perdura, como o afastamento imposto pela violência que a guerra trouxe à sua relação.

1



Neste plano geral vemos, na penumbra do interior do quarto, o posicionamento de Luís e Évita. Ele, de pé, está vestido para a guerra, para a “vida a sério”. Ela, em camisa de dormir – de imagem dupla, sentada na cama, cabisbaixa, e refletida no espelho do quarto –, ouve o marido dizer-lhe que ainda bem que aquela é a vida que têm.

2



A câmara mantém o mesmo ângulo de visão, sem zoom. Mostra Luís, em movimento no espaço, para responder, com violência, ao vizinho que reclama no quarto ao lado. No espelho, o seu reflexo sobrepõe-se ao de Évita. Na cama, Évita evidencia a cabeça mais caída e, com as mãos, parece fechar-se à violência, também expressa através do som.

3



Fardado e calçado, Luís salta sobre a cama. Tem o olhar fixo na parede do quarto e dirige-se na direção da câmara. Évita, sentada na cama, mas agora numa postura ativa, em que se começa a erguer, agarra a mão do marido. Fazendo um esgar, procura deter o movimento dele, para evitar que vá confrontar o vizinho.

4



O plano fechou-se sobre Luís e Évita, finalmente (quase) juntos. Luís, em posição fetal, apaziguou. Agora é Évita quem domina fisicamente, no plano, elevada sobre ele, fitando-o. Há algo entre eles que não se quebrou ainda. Estão juntos, entreolham-se, mas não se tocam.

UMA SEQUÊNCIA

[00:16:30] - [00:21:32]

1



2



3



4



5



6



7



8



9



A sequência em análise insere-se no segundo capítulo do filme, que se segue ao do casamento. Evita e Luís vão passear pela primeira vez com Forza Leal e Helena. O local onde iam está encerrado, pelo que Luís propõe ao capitão irem “fazer o gosto ao dedo”. Forza Leal concorda, mas diz que primeiro têm de levar as mulheres a casa. Helena recusa e diz que quer ir com eles.

Nesta sequência – uma das mais importantes do filme porque desvenda a violência instalada na relação entre o capitão e a mulher, assim como o facto de que Luís mudou desde o namoro em Lisboa com Evita, muito devido ao ascendente de Forza Leal sobre ele –, Forza Leal inicia um jogo de adivinhas com Helena. Quando chegam ao palmeiral

paradisiaco onde vão fazer algo que as mulheres ignoram ainda, o que começara por parecer uma brincadeira ligeira transforma-se num interrogatório sádico e violento. Se os primeiros planos (1 e 2) são de conjunto, mostrando o movimento descontraído das personagens na paisagem, os enquadramentos vão-se “fechando” (3). Seguem-se os planos gerais que mostram alternadamente, em campo e contracampo, Forza Leal e Helena (4) – com a montagem a sublinhar a clivagem entre os dois, opostos. O capitão “obriga” a mulher a identificar as armas que vai mostrando. Chocada, começa por recusar, dizendo que não quer ver e que ele sabe que ela tem medo. O marido manda-a voltar ali e aponta-lhe uma pistola. Helena avança, hesitante. Os planos fecham-se ainda mais e vemos, num

plano médio, como Evita (5) testemunha, com horror, a perversidade e a violência da relação do casal. Os planos abrem-se, para mostrar (6) Helena em movimento e o posicionamento de Luís (que passa a estar ao meio, entre o casal), Forza Leal e Helena. Quando o capitão (7) pergunta à mulher o que falta ali, ela afasta-se (saíndo do plano), ainda mais perturbada. O marido segue-a, deixando Luís para trás, encostado ao carro. Evita assiste a tudo à distância. Após insistência, (8) Helena diz que falta o revólver. Forza Leal é filmado em plano médio enquanto Helena, mais distante, é mostrada num plano geral.

O plano volta a abrir – torna-se de conjunto (9), dando a ver o posicionamento de cada um neste espaço, tão amplo, e as trocas de olhares entre as personagens. O vento sacode o plano, soprando mais forte. As mulheres protegem o olhar, baixando a cabeça, enquanto os homens as continuam a observar.

O plano seguinte mostra as personagens, silenciosas, deslocando-se na paisagem, para um sítio conhecido dos homens. Um plano de conjunto mostra um areal animado por um enorme bando de flamingos. Os homens vão “fazer o gosto ao dedo”. Decidem que será de tiro em vez de rajada. Forza Leal benze-se – num plano de conjunto – antes de se agachar. Em contracampo, surgem os flamingos, rosados, na água. Vemos, em primeiro plano, a surpresa magoada de Evita enquanto se ouve a voz de Luís dizendo que “nem se mexem”. Noutro plano, ao lado de Helena (também perturbada), Luís acrescenta que as aves “se estão nas tintas” umas para as outras. Contracampo com novo plano de conjunto que mostra os flamingos, pacificamente na água, enquanto se ouve o som da espingarda a ser engatilhada. Um plano médio (10) mostra o capitão a fazer pontaria. Num primeiro plano, o corpo de Helena é sacudido pelo som do disparo (11). Olha para Evita. Evita, em grande plano (12), olha com mágoa para a cena.

10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



Luís pega na arma (13). Num plano de conjunto (14), Helena corre para os flamingos enquanto o marido, de pé, e Luís, de cócoras com a arma, a observam. Ouvindo o grito do marido a chamar por ela, Helena trava, derrotada, perdida a esperança de, talvez, afugentar os flamingos. Quando o marido a manda sair dali, volta para trás, sem deixar de olhar os flamingos. Luís carrega a arma, num plano de conjunto dividido com Forza Leal e com Helena (15), mais recuada, contemplando, irresistivelmente, o abate das aves. Em plano médio (16), surge Evita que virou as costas à cena, mas que não resiste a olhar, horrorizada, ao ouvir o tiro disparado pelo marido. Imobiliza-se, desalentada, e a câmara movimenta-se até ela, filmando-a – e ao vestido com pássaros amarelos pintados, alegres – cada

vez mais perto. O som atinge violentamente Evita, que vira as costas, de novo. Um grande plano mostra a satisfação na cara de Luís e, logo, o seu olhar implacável. Ouvem-se os pássaros, mas é em Evita que pensamos, enquanto Luís dispara. Quando o faz, aponta, figurativamente, ao coração magoado dela. E Evita surge, em grande plano, cabeça de pássaro no vestido, olhos maquilhados como um pássaro, a contemplar uma paisagem afetiva que se tornou desolada. Soa novo tiro. Um plano de conjunto mostra Evita atrás de Luís, desfocado, a disparar em frente. Os flamingos partem, finalmente (17). A cara de Luís fecha-se, sem sorriso, num grande plano (18). Olha para as aves que voam. Parece quase aliviado. Evita observa o voo, com tristeza (19).

Resumidamente...

Nesta sequência-chave do filme, Evita assiste, passivamente, à dinâmica de violência entre Forza Leal e Helena. A observação, por ela e Luís, à distância – na posição de espectadores privilegiados –, do assédio de Leal à mulher, é prenúncio do futuro da sua relação. Evita conhece também a cumplicidade, assente na crueldade partilhada, entre Luís e o seu capitão. Horrorizada, ganha consciência de que o sadismo devasta a paisagem, paradisíaca, e também o coração dos homens que, pela força e também através das armas, mantém o sistema de dominação colonial e patriarcal.

A realização, através da sucessão dos planos e da presença (ou não) das quatro personagens em campo, clarifica e define as relações entre elas: a cumplicidade sádica dos homens, que partilham

gestos; a subalternização e passividade das mulheres, isoladas e distantes uma da outra.

Além do ensombramento das personagens humanas, também a natureza, com a partida forçada dos flamingos e o sopro constante do vento, que atravessa os planos, perde o encanto com que é filmada na abertura da sequência.

Após o desfecho, as mulheres são remetidas para os espaços interiores, onde passam a ser predominantemente filmadas – do hotel, no caso de Evita, e do apartamento de Helena –, e esperam, mais ou menos passivamente, o regresso dos maridos. Os exteriores são quase sempre cenários de morte, através da guerra ou de envenenamento.

COLONIALISMO

Imposição de autoridade de uma cultura sobre outra em que um território é ocupado, através da força militar, e administrado por representantes do governo de um país estrangeiro, contra a vontade dos autóctones. Geralmente, são interesses capitalistas que determinam que os povos colonizados sejam despossuídos da propriedade dos seus bens e de direitos políticos sobre a sua terra. A sequência analisada é uma metáfora do colonialismo, como forma de exploração de outros seres e recursos naturais dos territórios colonizados.

PAISAGEM

O controlo sobre a natureza, tal como sobre o território e os homens que a ocupam, constitui sempre um objetivo dos diferentes projetos coloniais. Nesses processos de submissão, a dimensão da paisagem sob todas as suas formas (mineral, vegetal e animal) permanece um tema pouco estudado. Esta sequência aborda como a violência se abate igualmente sobre as pessoas e a paisagem.

VIOLÊNCIA

A violência da guerra instala-se nas relações conjugais e projeta-se também contra a paisagem. A placidez e a beleza rosa dos flamingos irritam os homens, doentes de ansiedade. Esta parece ser provocada pela angústia sobre quando terminará a guerra e sobre o controlo das respetivas mulheres.

STRESS PÓS-TRAUMÁTICO DE GUERRA

O conceito surgiu após a guerra do Vietname. O portador de perturbação psicológica crónica foi sujeito à exposição a fatores traumáticos de stress na vida militar. A doença também afeta civis que viveram situações geradoras de stress pós-traumático. Em Portugal, desconhece-se ao certo o número de ex-militares que sofrem desta doença incurável embora, em 2019, estivessem referenciados 140 mil doentes. Na sequência vista, o comportamento dos homens enquadra-se nos sintomas da patologia, que inclui a incapacidade de gerir emoções.

O Filme em Diálogo

OUTROS FILMES I OUTRAS ARTES

LITERATURA

Quando Margarida Cardoso leu *A Costa dos Murmúrios*, publicado por Lídia Jorge em 1988, ficou tocada por se passar em sítios seus conhecidos e por recriar a atmosfera que vivera, a dos militares e suas famílias durante a guerra. Partindo das suas próprias emoções e recordações para criar um filme sobre a violência da perda, transpôs a obra para o cinema, assumindo ter feito escolhas. “O livro contém dois relatos. O primeiro é um conto curto chamado *Os Gafanhotos* e a segunda parte é *A Costa dos Murmúrios*, na qual acabei por me concentrar. São muito diferentes. O primeiro tem um registo quase onírico, é uma visão da história muito misteriosa, e o outro é a sua explicação, num tom mais realista. É uma revisitação do primeiro livro, de um ponto de vista atual, de alguém que está a olhar para aqueles factos à distância, a ponto de já não se reconhecer a si própria. Quando comecei a construir a linha narrativa do filme, fui obrigada a fazer uma escolha já que o tom de um e outro eram incompatíveis, caso não fosse explícito existirem duas narrações diferentes. Assim, *Os Gafanhotos* ficaram apenas na voz *off* da personagem de Évita, que fala com um interlocutor invisível, que se crê ser o autor da história da qual ela era a protagonista” (Cardoso: 2004, 11-12).

Cardoso tanto mantém quanto exclui partes do enredo original, construindo uma narrativa que, recriando a história do livro, explora outros

sentidos possíveis, como o da afirmação da mulher, do seu desejo e da sua vontade, num universo fechado, que é o da ditadura política, mas também o do patriarcado. Fixa o fim do império colonial português que coincide com o estertor do Estado Novo, com as mulheres como agentes de resistência e mudança, rompendo com a narrativa da suposta vida idílica nas colónias.

Sobre a adaptação, Lídia Jorge comentou (2004, 13) que a realizadora poupou o espectador à exibição da brutalidade, transferindo a violência para a intimidade das personagens: “Entre os vários olhares do livro, [...] escolheu um, o olhar de descoberta sobre a forma como se vive um amor em tempos de violência. O filme poderia chamar-se ‘A instrução de Eva Lopo’”.



Fig. 7 Évita conhece a história de Helena.



Fig. 8 Cartaz do filme.

"A INSTRUÇÃO DE EVA LOPO"

O cartaz do filme identifica claramente que o filme de Margarida Cardoso é uma adaptação do livro de Lídia Jorge. A imagem escolhida pertence à sequência mais importante do filme, analisada acima. Eva Lopo, aqui vestida em tons claros, solares [que, no final do filme, se transmutam em cinza(s)], inicia então o que Lídia Jorge chama a "instrução". Evita está em primeiro plano no cartaz, que sobrepõe dois fotogramas de planos distintos, campo e contracampo um do outro. Na sequência de onde a imagem foi retirada, Evita é espectadora. Afastada de Luís, assiste passivamente a uma antecipação do que se anuncia como futuro da sua relação: a dinâmica, sádica, entre Forza Leal e Helena (evidenciada no segundo fotograma presente no cartaz do filme). Segundo a realizadora: "quando Evita olha para Helena, vê-se a si própria, vê o que não quer ser. Helena tenta mostrar a Evita a evidência das suas similitudes, tenta colar-se a ela, arrastá-la para um local sinistro... Luís e Jaime Forza Leal são também a mesma pessoa. Forza Leal é o interior de Luís, e de Luís só resta uma espécie de corpo sem alma, um recipiente vazio" (2004, 12).

MÚSICA

A escolha dos temas *Sol de Inverno* (1965), com que Simone de Oliveira ganhou o Festival da Canção, e de *La Nuit N'en Finit Plus* (1966), de Petula Clark, ajuda a recriar não só a época – e o ocaso do colonialismo – como as emoções da personagem principal, Evita. Enquanto o primeiro tema evoca o fim de um sonho e um amor, o segundo sublinha o desespero.

Adicionalmente, com uma função de comentário à narrativa, a música minimalista, composta por Bernardo Sassetti, ajuda a potenciar, com enorme sensibilidade, a ambiência do filme e sublinha as emoções das personagens. Um dos mais brilhantes compositores portugueses do século XX, Sassetti criou regularmente música para cinema.

Este filme denota a sua capacidade e mestria a fazer composições que não são meros acompanhamento sonoro das imagens, mas que dialogam com elas e as pontuam, potenciando-lhes a expressividade.

FOTOGRAFIA

Ricardo Rangel nasceu em Lourenço Marques (atual Maputo) e, em 1952, tornou-se o primeiro fotógrafo mestiço do jornal *Notícias da Tarde*. Em 1970, fundou *O Tempo*, única publicação moçambicana de oposição ao colonialismo. Documentou a pobreza, os traços do colonialismo e a guerra de libertação sob o escrutínio da PIDE e da censura.

Rangel fotografou a convivência racial revelando as desigualdades sociais, mas também o modo como a população as superava. Registou o quotidiano no contexto colonial: os bairros pobres, a dureza do trabalho dos negros e o modernismo da cidade. O imaginário que documentou reverbera em *A Costa dos Murmúrios*, cujos exteriores atualizam a vivência urbana colonial fixada, com pioneirismo, por Rangel.



Fig. 9 Helena de Troia prisioneira na sua casa.

A Recepção do Filme

"Evita/Beatriz Batarda aterrada em Lourenço Marques, e tem a aguardá-la o alferes Luís 'Galex'/Filipe Duarte, o seu noivo, o que coroa a visão idílica.

Depois, o filme procede a um lento e inexorável deslocamento dos materiais e das figuras do sonho e uma nova personagem, implícita e invisível, remove as delícias do sonhado: o vento e a sua escandalosa materialidade. O vento, omnipresente no filme, é uma metáfora explícita da indeterminação que governa os corações humanos quando têm que lidar com as encruzilhadas da História. E Evita tenta traçar o seu caminho no interior da vertigem". (Cabrita: 2004, 36)

"Evita é uma parte de nós, hoje, que olha para outra parte de nós, ontem – Lourenço Marques, mangais, terraços de hotel, casas com escadas interiores, paredes em tijolo de vidro.

Ou seja, se *A Costa dos Murmúrios*, de Margarida Cardoso, adapta *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, o filme é uma muito interessante forma de contornar os clichés das reconstituições de época. Flutua num tempo ambíguo (como Evita), tem mais a ver com o presente do que o passado". (Câmara: 2004, 4)

"A profunda inteligência deste filme não de guerra, mas sobre a guerra, deste filme no feminino, é ser um filme de interiores. Interiores físicos e interiores psicológicos. Daí que, onde se esperaria o épico, ele nos dar o dramático. Ou uma outra violência que não a do sangue: uma violência recôndita, abafada. Mas, atenção: sendo um filme de mulheres (das mulheres dos militares), não faz das suas duas protagonistas repousos do guerreiro. [...]

Um grande filme, este. Com tudo certo, sem mácula. Até a música de Bernardo Sasseti (ah, aquele pungente solo de violoncelo, como antes o de piano; os dois instrumentos e um vibrafone lhe bastam). Um grande filme, este. Como (só agora me ocorre), há 40 anos, *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha." (Rodrigues da Silva: 2004, 7)

"O filme de Margarida Cardoso fala do secreto, do íntimo, do que se esconde e do que se revela em segredo, do que se diz e do que se cala, do que se oculta e do que se expõe – da guerra utópica que se mostra e da guerra real que se censura, da notícia críptica que sai e da outra reveladora que não se pode dar à estampa, dos sentimentos que se sentem e se calam, das emoções que se ostentam e mentem, da verdade que é mentira, da mentira que é verdade. Tudo por detrás dos cortinados, como num coro grego, esse murmurar de mulheres que tecem na sombra, Penélopes modernas de novas guerras de Troia, segredando meias verdades e meias mentiras, bordando a passagem do tempo que lentamente se escoia enquanto se vão multiplicando lá fora, longe da paz adormecida do Hotel Stella Maris, os cadáveres envenenados de negros que bebem álcool metílico envasilhado em garrafas de champanhe". (António: 2005, 60)



Fig. 10 Evita e Helena, Penélopes de homens perdidos para a violência colonial.

Sugestões Pedagógicas

ANTES DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

A partir da análise do cartaz do filme:

- Identificar que indícios nos dá sobre o local e o tempo da ação.
- Tentar antecipar de que modo o posicionamento, a sua dimensão no cartaz e as expressões das personagens hierarquizam e particularizam a importância de cada uma na intriga.
- Identificar os objetos e as figuras representadas ou visíveis no cartaz e atribuir-lhes significados.
- Debater quais as impressões e os sentimentos (por exemplo, angústia, melancolia, agressividade ou alegria) criados pelas cores dominantes. Estes contrastam, ou não, com os significados atribuídos aos objetos e figuras representados ou às expressões das personagens representadas? Refletir porquê.

APRENDIZAGENS

Compreender linhas orientadoras essenciais da linguagem visual (composição, cromatismo, hierarquias, relações entre objetos, pessoas, lugares), enquanto elementos gráficos que, dispostos de uma certa forma, servem uma intencionalidade/propósito funcional e estético.

EXERCÍCIO 2

Analisar imagens do dossiê pedagógico.

Mostrar fotograma(s) reproduzido(s) no dossiê que incluam várias personagens:

- A partir dos elementos presentes no fotograma

procurar determinar: onde e quando se desenrola o enredo? Quem são as personagens? Que situação representa(m) o(s) fotograma(s)?

- A partir da imagem, procurar identificar as relações entre as personagens e os sentimentos entre elas.

APRENDIZAGENS

Identificar linhas essenciais da linguagem visual nas quais se baseia a compreensão de um filme; potenciar o entendimento da obra compreendendo temas e conhecendo personagens; extrair elementos da imagem que permitam perceber o contexto do filme, no espaço e no tempo.

EXERCÍCIO 3

Exercício com som

Desligar a projeção de imagem e escutar excertos da banda sonora pedindo aos alunos para imaginar, a partir do som, o que é mostrado e/ou é sentido pelas personagens naquela sequência do filme. Explicar que, posteriormente, a sequência será vista com imagem e som de modo a fomentar a reflexão sobre as relações entre som e imagem, mas também como o som permite imaginar.

Cenas para potenciar a imaginação a partir do som:

- a partir dos 00:02:46 até 00:03:47 e, mais adiante, dos 01:40:47 até 01:42:10.
- a partir dos 00:19:50 até 00:21:30. Posteriormente, analisar como a música traduz os sentimentos das personagens.

APRENDIZAGENS

Aprender a identificar elementos da banda sonora de um filme e compreender como os sentidos e efeitos de um filme sobre o espectador se apoiam em elementos sonoros usados e não apenas visuais.

EXERCÍCIO 4

Exercício de contextualização no espaço e no tempo

- Mostrar a sequência de abertura do filme (que inclui parte do genérico inicial) que usa imagens em Super8, e outras filmadas em HD, trabalhadas de modo a terem as marcas do tempo e a cor do outro formato.
- Pedir aos alunos que identifiquem em que época e lugar se passa o filme através de elementos característicos desse espaço e tempo e também da análise da textura e cromatismo dos diferentes tipos de filme usados nesta sequência.
- Debater com os alunos o seu conhecimento sobre a época, sem condicionar ou orientar as opiniões, e só depois contextualizar historicamente o filme.

APRENDIZAGENS

Ser capaz de identificar elementos na narrativa/imagem/som/mise-en-scène que ajudam a contextualizar um filme no tempo e no espaço; compreender a importância do contexto de um filme.

DEPOIS DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO I

Regressar à análise do cartaz. Analisar se as impressões sobre o lugar e tempo em que decorre o enredo do filme coincidem com aquelas posteriores ao visionamento da obra.

- Detalhando o papel de Evita, debater a importância das quatro figuras humanas representadas no cartaz. Analisar se o vento é também uma personagem e qual a sua função.
- No vestido de Evita, pintado em cores claras e alegres, está representado um pássaro. Luís "Galex" empunha uma espingarda. O que significam estes elementos no contexto do filme?
- Conversar sobre se mudaram as suas impressões, criadas pelas cores claras do cartaz antes do visionamento do filme. Caso tenham mudado, analisar se havia elementos no cartaz (objetos, expressões faciais) que já continham indícios sombrios.
- Questionar sobre se optariam por mudar algum elemento no cartaz. Propor-lhes a elaboração posterior de um novo cartaz, com recurso a técnicas de desenho, pintura, fotografia e colagem.

APRENDIZAGENS

Estimular o domínio de técnicas de criação artística/ criatividade artística; estimular a imaginação.

EXERCÍCIO 2

- Conversar sobre se as impressões identificadas antes quanto ao lugar, tempo, personagens e as situações representadas se confirmam.
- Analisar se a análise dos fotogramas permitiu antecipar os sentimentos e as relações entre as personagens.
- Debater se os fotogramas revelam, de modo mais ou menos claro, a “psicologia” das personagens, ambiência e temas do filme.

APRENDIZAGENS

Compreender um filme a partir das linhas essenciais da linguagem visual; potenciar o entendimento da obra por via dos temas e personagens identificados; valorizar a presença de elementos na imagem que possam ajudar a compreender o contexto do filme; extrair da imagem informação sobre relações e sentimentos das personagens.

EXERCÍCIO 3

Regressar às cenas trabalhadas antes da projeção a partir da escuta:

- As cenas que ouviram antes eram como imaginaram?
- Quanto ao primeiro conjunto de cenas [00:02:46 até 00:03:47 e 01:40:47 até 01:42:10], analisar como a música pontua a proximidade e/ou o distanciamento entre as personagens.
- Debater como é que os sons e a música influenciam os sentidos da imagem, na cena dos flamingos [00:19:50 até 00:21:30].

APRENDIZAGENS

Fazer compreender que na linguagem cinematográfica todos os elementos são importantes. A banda sonora (som e silêncio, música, diálogos, narração e outros efeitos) fornece elementos essenciais que dão sentido ao filme.

EXERCÍCIO 4

Rever a sequência dos 00:35:00 até aos 00:36:14.

- Analisar as atividades em que se ocupam as pessoas e o que representam sobre o modo de organização social nesse local supostamente idílico.

Rever a sequência com início à 01:01:1515 (até 01:01:52), em que Evita vai ao bairro do caniço e vê um homem morto a ser chorado pela família. Analisar a diferença entre este espaço e o do hotel, assim como quem são as pessoas que habitam um e outro.

- Conversar sobre os espaços filmados, personagens, as situações representadas e o que denotam, historicamente.

APRENDIZAGENS

Fazer compreender o modo como um filme fixa e projeta representações sociais.



Fig. 11 Evita reconhece um corpo numa paisagem que se tornou azul de tristeza..

Referências

IMAGENS

Fotografia da realizadora © Margarida Cardoso

Fotografias, cartaz e fotogramas do filme © Filmes do Tejo

FILMOGRAFIA

Botelho, João (1985). *Um Adeus Português*.

Leitão, Joaquim (1999). *Inferno*.

Oliveira, Manoel (1990). 'Non' ou A Vã Glória de Mandar.

Silva, Fernando Matos (1980). *Acto dos Feitos da Guiné*.

Vasconcelos, António-Pedro (1974). *Adeus, Até ao Meu Regresso*.

Vasconcelos, António-Pedro (2003). *Os Imortais*.

BIBLIOGRAFIA

António, Lauro (2005, janeiro). *História* 72, 58-65.

Cabrita, António (2004, novembro, 27). "África fantasma". *Expresso*, 36-37.

Câmara, Vasco (2004, setembro, 1). "A África dela". *Público*, 4.

Doval, Camila Canali (2013). "De Evita a Eva Lopo, Do Romance de Lídia Jorge ao Cinema de Margarida Cardoso: A Transposição de uma Personagem Intransponível". *Florianópolis*, v.18, n. 2, 69-83.

Cardoso, Margarida (2004). "Entrevista com a Realizadora". In *A Costa dos Murmúrios PressKit*, 7-12.

Faulkner, Sally, Martins, Ana (2016). "Intermedial Dialogue in A Costa dos Murmúrios / The Murmuring Coast (Lídia Jorge 1988 / Margarida Cardoso 2004). Novel, Photography, Film". *Journal of Romance Studies* v. 16, n. 2, 36-57.

Gil, José (2007). *Portugal, hoje: O Medo de Existir*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.

Jorge, Lídia (2004, novembro, 26). "África delas". *Independente*, 8-9.

Jorge, Lídia (2004, novembro, 27). "A costa dos murmúrios". *Expresso*, 38-39.

Jorge, Lídia (2004). "Lídia Jorge: o Filme e o Romance. O Filme". In *A Costa dos Murmúrios PressKit*, 13.

Coutinho, Isabel "Margarida Cardoso. O Cinema Consciente". (1999, agosto, 30) *Público*, 25.

Margarida Cardoso (2004, novembro), *Première*, 63.

Rodrigues da Silva (2004, dezembro). "Nas pregas da história". *JL - Jornal de Letras*, 6-7.

DISCOGRAFIA

Oliveira, Simone (1965). *Sol de Inverno*.

Clark, Petula (1966). *La Nuit N'en Finit Plus*.

Música original: Bernardo Sassetti.

A COSTA DOS MURMÚRIOS / MARGARIDA CARDOSO



Design e Paginação Luísa Lino
Revisão de Texto Marta Lisboa
PNC 2021

