

CICLO DE CINEMA

27 OUT 17:00



**DOMINGOS NA CASA DO CINEMA
MANOEL DE OLIVEIRA
E O CINEMA PORTUGUÊS 2**

O PROCESSO DO REI

SESSÃO 23

27 OUT, 17:00

O PROCESSO DO REI, 1990

Realização: João Mário Grilo

Produção: Paulo Branco

Argumento: João Mário Grilo, Daniel Arasse e Colin Thiele

Direção de fotografia: Eduardo Serra

Montagem: Rudolfo Wedeles

Direção de arte: Zé Branco

Decoração: Luís Monteiro

Guarda-roupa: Isabel Branco

Direção de som: Nicolas Lefebvre e Vasco Pedroso

Música: Jorge Arriagada

Interpretação: Carlos Daniel (D. Afonso VI), Aurelle Doazan (D. Maria Francisca de Saboia), Antonino Solmer (D. Pedro, Infante de Portugal), Carlos Martins Medeiros (Conde de Castelo-Melhor), Gérard Hardy (Preyssac, enviado de Louis XIV), Muriel Brenner (Ninon), Filipe Ferrer (Padre António Vieira), Jean Lafront (Padre Ville, confidente da Rainha), Jean Rupert (Embaixador Saint-Romain), Paulo Filipe Monteiro (Duque do Cadaval), Marcello Urgeghe (secretário de Preyssac), Nuno Carinhas (Marquês de Sande), Isabel Alves de Carvalho (Pintora Josefa de Óbidos), António Loja Neves (mensageiro), Manuela Cassola e Natália Luiza (freiras), Ruy de Carvalho (Doutor Martim dos Reis), Suzana Borges (Joana de Almeida), Adelaide João (Domingas Rodrigues), Catarina Alves Costa (Catarina Arraes de Mendonça), Luís Couto (Marquês de Marialva), João Mário Grilo (escrivão) e José Manuel Costa (Cabido da Sé de Lisboa).

Produção: Filmargem, Gemini Films, Instituto Português de Cinema, Rádiotelevisão Portuguesa, AB Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian e Pandora Filmproduktion

Cópia: 35mm, cor, a exhibir em formato DCP

Duração: 116'

Estreia: 19 de janeiro de 1990, Portugal

País: Portugal, França, Alemanha Ocidental, Itália



COM A APRESENTAÇÃO DE PEDRO CRISPIM

Pedro Crispim formou-se em teatro na Academia Contemporânea do Espetáculo (2010) e licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto (2013). Concluiu o mestrado em Comunicação Audiovisual, na especialização Produção e Realização Audiovisual, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Politécnico do Porto (2016) e uma pós-graduação em Argumento pela Escola Superior de Media, Artes e Design (2019). Doutor em Ciências da Comunicação, na especialidade de Cinema e Televisão pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (2022) com a tese “Resgates da câmara: Intimidade e unidade de espaço no cinema de ficção narrativo” sobre a relação entre intimidade e unidade de espaço no cinema de ficção. Escreveu e realizou a curta-metragem *Palhaços* (2015), vencedora, entre outros, do Prémio Sophia Estudante (ficção) e da Menção Honrosa do MotelX. Foi assistente de realização de Manuel Mozos na curta-metragem *A Glória de Fazer Cinema em Portugal* (2015). É professor na licenciatura de Cinema e Audiovisual da ESAP, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo e assistente de programação da Casa do Cinema Manoel de Oliveira da Fundação de Serralves.

O PROCESSO DO REI – O CINEMA COMO LINGUAGEM

No célebre ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, Bazin revela a sua posição em relação às imagens fotográfica e cinematográfica ao construir uma interessante teoria sobre o cinema: se, por um lado, a imagem fotográfica possui um caráter ontológico, pois a realidade acaba por colar-se à sua reprodução, por outro lado ele reconhece que o cinema, fotografia em movimento, é uma linguagem. Assim, o cinema, ao mesmo tempo que revela o mundo, possui uma linguagem que o constitui e o distancia do real. O cinema não é só revelação, mas também construção, manipulação. Mas a manipulação existe para que se tenha uma ilusão de continuidade espacial, muito próxima daquela calcada na realidade.

O cinema industrial escamoteia a montagem, mostrando os eventos como que dotados de uma continuidade espaço-temporal que de facto não possuem. Bazin dá-nos uma definição deste tipo de cinema no seu livro sobre Orson Welles:

“Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama «decupagem» de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as raturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis,

vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea” (Aumont, 1995, 74).

Apesar de o cinema ter absorvido o modelo da cena italiana como modelo de exibição, o lugar do espectador aqui não é o mesmo do lugar do espectador do teatro. Não é o mesmo porque o cinema, através da manipulação do ponto de vista, dos movimentos da câmara, do uso dos recursos que possui para a construção da imagem, leva o seu espectador a sair do lugar, a penetrar no ecrã, a saltar da cadeira para dentro daquela realidade outra, criada pelo realizador. O que possibilita ao cinema ampliar, ainda mais, a ilusão de realidade. Tomemos como exemplo um filme como *Otelo* de Welles, que foi realizado ao longo de três anos, em lugares diversos, é visto pelo espectador como um continuum espaço-temporal. Através da manipulação das imagens, feita no processo de montagem do filme, o espectador vê, no ecrã, apenas uma cidade: Veneza.

Orson Welles, através da montagem, faz com que o espectador não perceba que a Veneza do ecrã não existe. É apenas um compósito de fragmentos de locações diversas. E esta é uma das diferenças marcantes entre o teatro e o cinema: a capacidade que o segundo possui de encenar o espaço, de torná-lo único ou multifacetado conforme a proposta do realizador. O que vemos existe apenas no ecrã, não tem uma realidade palpável como a de um cenário teatral. N’*O Processo do Rei*, terceiro longa-metragem do realizador português João Mário Grilo, este utiliza um procedimento semelhante ao de Welles, por motivos diversos, mas com um resultado similar. Reconstrói, através de fragmentos de

lugares reais, o lugar onde a trama do seu filme se desenrola.

O filme é baseado num documento histórico, de 12 páginas, que fala sobre o processo ao qual foi submetido o Rei D. Afonso VI, o Vitorioso. O processo, no filme, não é meramente narrativa, mas é apresentado em toda a sua força imagética e presencial. Não há ficcionalização intencional, mesmo que a história seja também ela, uma narrativa sujeita à pena de quem conta (há dois registos deste processo: um contra e outro a favor). Como apresentar um processo e ao mesmo tempo não tomar partido? Como reconstruir o momento histórico sem recriar cenários? O realizador tentou reconstituir o Paço da Ribeira, espaço onde se desenrola a história, recorrendo a um recurso profundamente cinematográfico: a montagem. Correu pelo país e, de fragmentos de espaço, montou um todo convincente. Mas, como já foi dito, o espectador não tem consciência deste procedimento.

Aumont afirmou certa vez que toda a política era encenação, João Mário Grilo, através do seu filme, revela-nos vários níveis de encenação: a política, que comanda o espetáculo; a visual, que nos remete para o tempo/espaço onde a narrativa se vai desenrolar e a *mise en scène* do filme, onde os atores e o cenário nos fazem ter consciência, o tempo inteiro, de que estamos a ver um espetáculo e não um fragmento do real.

O filme nos faz saltar diretamente dentro da História, não por uma elaborada criação narrativa mas pela elaborada criação visual (escudada pela fotografia de Eduardo Serra). Os ambientes fazem com que os espectadores sejam reenviados para o século XVII, e assistam a um

espetáculo que ali vai se desenrolar. Ao reconstituir o Paço da Ribeira com fragmentos do real, João Mário Grilo tece um espaço cénico que nos envolve a todos, espectadores e personagens, numa atmosfera única. A *mise en scène* também é trabalhada ao pormenor: os atores têm a aguda consciência da representação e cumprem o duplo papel de participar de um processo histórico que foi, como tal, uma farsa urdida nos bastidores para levar D. Pedro II ao poder, e de estar num filme, onde nele são atores.

Cada plano é desenvolvido como *tableaux vivant*, apesar de não o ser. Há referências explícitas, na iluminação e composição de alguns enquadramentos, ao Barroco, mas não há reproduções, nas imagens do filme, de quadros deste período. Há a lentidão do filme, que nos convida a entrar num outro tempo, e assim, o realizador, recupera o cinema primitivo: na imobilidade da câmara, na teatralidade do seu princípio e nos enquadramentos do cenário que apesar de calcado no Real, parece construído. O próprio Barroco é aqui recuperado/retratado na sua essência: um grande palco onde se desenrolava a História.

No filme a presença do Barroco não é mero pano de fundo, mas um elemento narrativo e presentificador da História. Por exemplo, o Barroco português nutriu um verdadeiro amor pela simulação, de tal forma que grandes pinturas portuguesas do período, mais do que criações originais, eram, na verdade, composições de um novo espaço cénico baseado em imagens alheias, tomadas de empréstimo de outras gravuras e quadros. No filme vemos uma reprodução do quadro o *Cordeiro Místico* de Josefa de Óbidos, obra emblemática da arte portuguesa. A escolha do quadro não serve apenas para dar mais credibilidade

ao cenário e para nos situar na época do acontecimento histórico. Este quadro é um modelo típico do barroco português, criado a partir de outro quadro, *Agnus Dei*, do pintor espanhol Zurbarán. Ao mostrar o quadro de Josefa de Óbidos, João Mário Grilo revela-nos parte do seu próprio procedimento: recria, através de citações e referências, as paisagens de Chardin, os interiores de Vermeer, o requintado mundanismo dos retratos de Ticiano, a Vénus no espelho e os anões de Velázquez, toques de Rembrandt... Sem recriar os quadros recria, através de fragmentos, um tempo e um espaço onde a imagem teve importância fundamental. D. Afonso VI foi o rei, que, segundo o realizador, teve toda a sua vida comandada pelo espelho. E João Mário Grilo consegue, através da encenação proposta e da realização do filme, refletir (na dupla aceção da palavra), sobre as relações da História com o teatro, do teatro com o cinema e deste com todas as artes que o rodeiam.

Mirian Tavares

(texto enxertado de "A História encenada: O Processo do Rei, de João Mário Grilo, a Imagem Melancólica de um País", *Arbor*, 190, 2014)



PRÓXIMAS SESSÕES

3 NOV | DOM | 17:00
O BOBO

José Álvaro Morais | 1987 | 120'

10 NOV | DOM | 17:00
VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

Manoel de Oliveira | 1982 | 68'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional

