

Paredes na lente subversiva de Edgar Pêra

Paredes in the subversive lens of Edgar Pêra

Teresa Lima
CECS/Passeio
Universidade do Minho
Braga, Portugal
lima.teresa0@gmail.com

RESUMO

Movimentos perpétuos é um documentário de tributo a Carlos Paredes realizado por Edgar Pêra. O conceito de movimento —que intitula, aliás, o álbum *Movimento perpétuo* (Paredes, 1971)— une a *praxis* artística de ambos os autores. Edgar Pêra recorre a registos sonoros, entrevistas, fotografias e recortes de jornais, assim como a imagens do quotidiano das cidades de Lisboa, Porto e Coimbra, devolvendo-nos a sua perspetiva da vida e obra de Carlos Paredes. Trata-se de um objeto estético que, pelas características que expomos ao longo deste texto, se configura não só como meta-híbrido (o que o define como um produto transcultural), como materializa a filosofia de Dewey (a experiência e o outro na base da atividade artística) e consubstancia o posicionamento teórico de James Carey, nomeadamente, a comunicação ritual (e a conversação que lhe está subjacente) como processo de onde emanam as trocas simbólicas que constroem as relações sociais.

PALAVRAS-CHAVE

Edgar Pêra, John Dewey, James Carey, Experiência, Comunicação ritual

ABSTRACT

Movimentos perpétuos is a documentary tribute to Carlos Paredes directed by Edgar Pêra. The concept of movement—which gives its title to the album *Movimento perpétuo* (Paredes, 1971)— unites the artistic praxis of both authors. Edgar Pêra uses sound recordings, interviews, photographs and newspaper clippings, as well as images of daily life in the cities of Lisbon, Porto and Coimbra, giving us back his perspective of Carlos Paredes' life and work. It is an aesthetic object that, by the characteristics that we expose throughout this text, is configured not only as a meta-hybrid (which defines it as a transcultural product), but also materializes Dewey's philosophy (the experience and the other at

the base of artistic activity) and embodies the theoretical position of James Carey, namely, ritual communication (and the conversation that underlies it) as a process from which emanate the symbolic exchanges that build social relationships.

KEYWORDS

Edgar Pêra, John Dewey, James Carey, Experience, Ritual communication

Introdução: movimento que unifica e diálogo que amplifica

No documentário *Movimentos perpétuos – Cine-tributo a Carlos Paredes* (Pêra, 2006), o cineasta português Edgar Pêra recorre a documentos de arquivo (registo sonoro do concerto de Paredes no Teatro Carlos Alberto, em 1984, no Porto; fotografias; excertos de filmes sobre o músico) e ao quotidiano urbano para oferecer a sua perspetiva sobre o compositor português. A música de Carlos Paredes acompanha, quase na totalidade, os 75 minutos do documentário, sendo que o filme se estrutura em onze movimentos, que se convertem num diálogo de Edgar Pêra com a vida e obra de Paredes. Tratando-se de um documentário biográfico, não estamos, contudo, perante uma reconstituição formal (no sentido de uma linearidade narrativa) do percurso do músico. Na lente de Edgar Pêra, o universo particular do artista cruza-se com o das batidas da urbe, também ela repleta de vida, que brota em poesia.

O ponto de partida do realizador são as reflexões que Paredes foi tecendo no concerto do Porto. É nesse lugar que Pêra se coloca, para dar a sua leitura acerca do que as palavras, a música e os documentos de arquivo sugerem. Neste texto, pretendemos, justamente, explorar os diferentes movimentos (diálogos) que se recriam no filme, procurando

não só perceber o ato criativo, mas, acima de tudo, enquadrando-o nas teorias da comunicação, como um processo relacional. Nesta linha de pensamento, como veremos, qualquer forma de comunicação implica um outro com o qual interagimos, o que se cria não será tanto uma representação subjetiva do ambiente em redor, mas a construção do mundo, tecido pelas trocas simbólicas que o geraram e lhe dão sentido.

Em termos formais, os onze movimentos do filme têm o propósito de “criar ritmo e alguma tensão dramática” (Pêra, 2021). A ideia de movimento, de resto, é algo que percorre todo o documentário, não só na sua plasticidade fílmica (uma foto nunca é um objeto parado no tempo), como também na música. O movimento materializa-se, ainda, na conversa estabelecida entre Carlos Paredes e as imagens de Edgar Pêra, às vezes numa ligação direta, outras vezes um pouco mais subtis. Exemplo disso são as pessoas a dormir nos bancos dos jardins, Carlos Paredes a dormir numa cadeira, o descanso de um gato, ou Paredes acolhendo um gato no colo.

Socorremo-nos, nesta visão da arte, da filosofia de John Dewey (2008) e da sua teorização estética. No documentário, à semelhança do que defende Dewey, constatamos que a arte se alimenta da experiência concreta da vida. Em *Movimentos perpétuos*, comprovamos a materialização da arte pela experiência e, num sentido contrário e complementar ao primeiro, a sublimação do quotidiano numa experiência estética. Vamos por partes. Quando referimos que há um movimento dialogante e relacional neste filme, queremos identificá-lo a dois níveis: nas composições do guitarrista (que, no Teatro Carlos Alberto, explica até que ponto o seu processo criativo se fundamenta na observação da vida concreta dos lugares por onde passou, das pessoas que conheceu e das emoções que experienciou) e no entendimento que sobre elas faz Edgar Pêra. Trata-se, na verdade, de uma conversação (o discurso de Paredes, por via da música, e a apropriação que dele faz Edgar Pêra, interpretando-o em imagens), que nos remete para a comunicação ritual teorizada por James Carey, um seguidor de Dewey. No cerne da conversação, está a rejeição das perspetivas mais funcionalistas da linguagem (que assumem que o mundo é algo dado) e a defesa de uma construção simbólica em permanente renovação. “Por outras palavras, a resposta para a questão de como o milagre da vida social ocorre encontra-se na capacidade humana para criar uma cultura compreendendo um ‘stock’ comum de símbolos que contenham o significado da atividade humana e as práticas que o encarnam” (Carey, 2009, p. XII). Esta aceção engloba tanto as mais anónimas ou insignificantes relações humanas, como as complexas construções mediáticas ou a atividade artística.

O movimento é o conceito (na dupla aceção estética e técnica) que aglutina todos os significados. Ele está presente na música do compositor português (*Movimento perpétuo* é, de resto, o título de um álbum do músico), do cinema (sucessões de imagens que acompanham o compasso musical) ou o da dança das vidas que crepitam nas cidades, ao ritmo de Carlos Paredes. Os onze movimentos do documentário (juntamente com a omnipresente música de Carlos Paredes) como que costuram o filme, unindo as diferentes peças que o constituem. No seu primeiro concerto a solo, que ocorreu, como referenciado, no Porto, o músico, além de tocar, discorre profusamente sobre a sua visão da arte, momentos da sua vida, a guitarra portuguesa e as cidades que o marcaram. Os excertos da apresentação desdobram-se por todo o filme (fecham os minutos finais do mesmo) e é a partir deles (assim como das diferentes composições de Paredes) que Edgar Pêra organiza o documentário e dialoga com o compositor. Estes movimentos do filme são desenhados ora num ecrã, ora numa tela/caderno, constituindo-se como uma espécie de

separadores, por onde passam, a título de exemplo, “O canto do rio” (música de Paredes) ou o “O canto do amor”.

O próprio uso dos materiais de arquivo existentes neste documentário, é, em si mesmo, relacional, dialogante e impregnado de movimento, no sentido em que rejeita a fixação que os objetos encerram. Verificamos que o realizador os transforma num discurso dialogante preenchido de construções simbólicas, num sentido oposto à sua utilização passiva. Nesse sentido, conseguimos identificar, em *Movimentos perpétuos*, características de transculturalidade, no sentido da hibridiz a que alude Cláudia Madeira (Madeira, 2021). É um facto que Edgar Pêra se socorre de múltiplos objetos ou fontes de informação para realizar o filme. Mas isto, por si só, não será suficiente para classificar *Movimentos perpétuos* como um meta-híbrido. Assinalamos neste filme o que ficou descrito por Sara Castelo Branco: “O arquivo não é assim um depósito neutro de material, mas um espaço dinâmico e em potência, que ao ser reativado por um artista estabelece um diálogo entre as suas utilizações anteriores e o seu atual organismo” (Madeira, 2021, p. 293). Digamos que este diálogo (o objeto original e a vida que ganha com o seu novo uso) amplifica a comunicação, uma vez que cria um novo discurso e se abre a uma infinidade de ressignificações. Como afirma Cláudia Madeira, “Os meta-híbridos artísticos podem expressar novos discursos e estéticas, gerando abordagens à história da arte mais horizontais e subjetivas, trans-históricas, justapondo de forma singular factuais, especulação e imaginação” (Madeira, 2021, p. 307).

Tentaremos, ao longo deste texto, analisar os sucessivos movimentos do filme e, em simultâneo, apreender os diálogos (discursos) que se cruzam, conferindo novos sentidos aos documentos de arquivo presentes no documentário e à sua conversão numa discursividade híbrida, que se funda no acontecido, mas cria novas performatividades (uma nova materialidade ou objeto artístico) no presente. Pois, como salienta Madeira, “esses dois direcionamentos antagónicos —o movimento e a ancoragem— mantêm-se eixos centrais destas obras; e são traduzidos pela fusão entre uma performatividade atual e um diálogo com referências artísticas do passado demonstrando uma liberdade de seleção” (Madeira, 2021, p. 305).

Diálogo 1: Música e imagem

Destaca-se, em *Movimentos perpétuos*, o diálogo entre a música de Carlos Paredes e o cinema de Edgar Pêra. Essa dimensão expressa-se, desde logo, no ritmo que as composições impõem à montagem cinematográfica. Tanto há passagens que rodopiam energicamente ao som da guitarra (o carrocel é disso exemplo), como há momentos de melancólica acalmia. Há, entre Carlos Paredes e Edgar Pêra, um elemento comum: ambos se sentem atraídos ou tentados pela forma de arte com que se expressam e o seu oposto. De facto, como assinala Van Leeuwen, “som e imagem são distintamente medium diferentes” (1999, p. 14). O autor encontra, ainda assim, alguns pontos de contacto: “Ambas podem criar relações entre o sujeito que representam e o receptor a quem se dirigem e em ambos isto está relacionado com distância de duas maneiras” (Van Leeuwen, 1999, p. 14). Ainda seguindo a argumentação de Van Leeuwen, o conceito de distância pode incluir a perspetiva (o que entra antes e depois, o que é destacado e o que é colocado em segundo plano) e a distância social, que se vale de recursos formais para criar uma intimidade (para estimular emoções e sensações) no espectador. O que será comum, quer à imagem cinematográfica, quer à música.

Uma vez mais, destacamos a dimensão inter-relacional do documentário em análise. Poder-se-ia concluir que estamos perante uma

reflexão em sentido único de Edgar Pêra acerca da música de Carlos Paredes. Acontece que estamos, efetivamente, na presença de uma interação, ainda que simulada postumamente. O realizador seleciona, no já nomeado concerto do Porto, cogitações do compositor sobre a relação entre a música e a imagem e, ao fazê-lo, recria uma conversa. Por exemplo, há partes, na gravação realizada no Teatro Carlos Alberto, em que Paredes alude à colaboração artística com o pintor moçambicano Malangatana (um dos entrevistados por Edgar Pêra em *Movimentos perpétuos*). O artista plástico foi convidado a participar num concerto do guitarrista, partindo de uma tela em branco, para uma improvisação estimulada pela música de Paredes, em tempo real. Os episódios em que Carlos Paredes foi confrontado pela imagem, na sua relação com o filme, não se esgotaram nessa experiência. No filme de Manoel Oliveira *As pinturas do meu irmão Júlio* (Oliveira, 1965), o compositor improvisou música instigado pela tela do pintor, sendo esta outra das evocações do concerto do Porto. Por fim, o diálogo de Carlos Paredes com a imagem pictórica (e com o cinema) também se estendeu à colaboração artística realizada com o cineasta Paulo Rocha (algo que ele recorda no concerto no Teatro Carlos Alberto), para os filmes *Verdes anos* (Rocha, 1963) e *Mudar de vida* (Rocha, 1966). Paulo Rocha é, precisamente, outro dos entrevistados de *Movimentos perpétuos*.

Se Paredes se sentiu motivado a explorar a relação entre a música e a imagem (pedindo imagens para a sua música ou fazendo música para imagens de outros), Edgar Pêra, por seu lado, respondeu a estas experiências com “imagens improvisadas sobre a música de Carlos Paredes” (Pêra, 2006). Estas são, por vezes, “riscos e desenhos” (Pêra, 2006), que se intercalam ou sobrepõem aos documentos de arquivo. E são, também, as imagens das ruas, que Pêra percorreu (Lisboa, Porto, Coimbra), sozinho, a ouvir Paredes enquanto filmava.

Quando recorremos a conceitos como apropriação, diálogo, conversa ou intersubjetividade, queremos invocar, justamente, a inquietação que impede o artista de ser estático. Juntamos, a essas palavras o termo *reenactment*, utilizado por Baldacci (2019) como próximo do *remake*. *Reenactment* será refazer, reconstruir, renovar o que existe ou permitir que outros lhe atribuam novos pontos de vista. Argumenta a autora: “Esta apropriação é então seguida por uma reativação, que habitualmente também passa por um processo de manipulação e/ou migração de um meio para outro e pela recirculação que dá às imagens novos valores, significados e configurações” (Baldacci, 2019, p. 58). Trata-se, na verdade, de um conceito que traduz uma prática de reconfiguração, que em tudo se conjuga com a hibrididade e a transculturalidade de alguns objetos artísticos contemporâneos, entre os quais o documentário *Movimentos perpétuos*. Algo a que, de resto, também Cláudia Madeira aludiu, numa perspetiva de pós-memória e recriação (Madeira, 2021).

Diálogo 2: a estética e o quotidiano

Sendo a guitarra portuguesa um instrumento eminentemente urbano, a relação da música (e do instrumento) com o quotidiano das cidades foi outro dos temas lembrados por Carlos Paredes no concerto. Consideramo-lo, no âmbito deste artigo, como um outro movimento de diálogo do filme.

Baseando-se na vida das cidades, Carlos Paredes compôs “Canto do rio” (um dos movimentos do documentário) ou “Canto de rua”, associando esta deambulação (recorde-se as composições “Lisboa e o Tejo”, “Variações do Mondego”) com os sentimentos e emoções que a vida das cidades lhe foi provocando. O “Canto do amanhe-

cer” (explica no Teatro Carlos Alberto) surge de uma melodia que ouvia por rotina nas ruas de Lisboa, aos primeiros raios de sol, ainda no quarto da casa que habitava. A melodia que lhe entrava pela janela não tinha rosto, era um dos sons anónimos da cidade. A urbe (assim como os espaços vazios da planície) surge como um conjunto de estímulos concretos à criação de Carlos Paredes. Edgar Pêra contrapõe com imagens do quotidiano de Lisboa (as crianças numa saída do infantário), Porto e Coimbra, as três cidades a que Carlos Paredes se refere no concerto. Exprime, em simultâneo, os sentimentos musicados em imagens. Em “Canto do amor” surgem pares de namorados, pombas nos jardins, famílias com crianças e velhos solitários.

O intenso monólogo de Carlos Paredes no Auditório Carlos Alberto, no Porto, está povoado das vidas das suas cidades de referência. Há uma sintonia entre a forma como Paredes descreve as cidades (focando-se nos detalhes insignificantes da vida de todos os dias) e o instrumento musical, que só cumpre a sua função se for uma “guitarra com gente lá dentro” (Pêra, 2006). A expressão, que introduziu no concerto do Porto, serviu de título a uma experiência anterior de Edgar Pêra com a obra de Paredes. Em 2003, o projeto “Movimentos perpétuos” convidou vários artistas para criar peças originais inspiradas no trabalho e na vida de Carlos Paredes. Edgar Pêra criou *Guitarra (com gente lá dentro)* (Pêra, 2004), um filme feito para os cine-concertos realizados em conjunto com as interpretações musicais do conjunto Dead Combo sobre a música de Carlos Paredes. Nesse filme, não há o quotidiano das cidades, mas uma variação “Kino-Komix” (Pêra, 2004), que mistura as falas de Paredes (considerado um herói) com um cenário de *cowboys*, fado e direitos das mulheres. Nesse universo cinemático, imbuído do espírito da Banda Desenhada, Carlos Paredes é descrito como “amante da música e da liberdade (e da BD!)” (Pêra, 2004). No entanto, o que nos parece relevante salientar é a ideia da gente (ou da experiência) que habita a arte. Na evocação da “guitarra com gente lá dentro”, regressamos a Dewey e a Carey para, uma vez mais, sublinhar a importância de compreender o mundo (e as formas de arte) pelo substrato social que o povoa, revitalizado permanentemente pela subjetividade das vidas concretas dos indivíduos, resultado de uma teia de trocas simbólicas.

As composições de Carlos Paredes são como um reflexo do que Saito classifica como *functional beauty* (2017): as crianças, o amanhecer, o amor, as pombas nos jardins ou os risos que enchem os parques infantis. São imagens musicais sugeridas por acordes, guitarradas que se impregnam da estética do quotidiano, nunca são virtuosas por si só. Regressando a Dewey (2008), a matéria é a base da experiência estética, mas o que lhe dá sentido são as relações humanas e sociais que a preenchem. Assim acontece com o espírito das cidades, com um instrumento musical ou com uma atitude plástica que envolve um processo criativo filmico. Afinal, como afirma Saito, “A cidade não é só uma aglomeração de objetos num lugar particular; é uma condição sob a qual os seres humanos desenvolvem atividades sociais com um certo nível de densidade e uma certa ordem de complexidade” (Saito, 2017, p. 89). Há um movimento na cidade que a faz múltipla e diversa. Nunca a podemos apreender como um todo (Lobo, 2020), mas a espaços, guiados pela nossa divagação ou pela divagação sugerida pelo artista. A ideia de movimento, de resto, é uma constante na música, no cinema e no próprio ritmo das cidades. Lobo apresenta a face cinestésica da cidade, ou seja, as suas inúmeras e multifacetadas formas, que podemos apreender ao percorrê-las, olhando-as de diferentes e renovadas perspetivas.

Diálogo 3: o artista e o mundo

Serve a declaração anterior para fazer a ligação com o terceiro diálogo identificado no filme. James Carey (2009) dissecou em pormenor as questões relacionadas com o espaço e o tempo, estando este ligado à memória (comunicação ritual) e o espaço à comunicação transmissiva. Mas Carey também se detém imensamente nas questões relacionadas com a identidade do lugar, como centrais na construção das trocas simbólicas sociais. Naturalmente, muito imbuído da análise conversacional, associa o lugar ao discurso oral, o que se situou na *polis* grega, com grupos de conversação discutindo a vida da urbe. Por isso, os discursos que se elaboram não são, para Carey, meros recursos estilísticos que existem dentro do próprio texto. Pelo contrário, os discursos (as obras de arte, a estética do quotidiano) são a sociedade, existem em sociedade e revestem-se de atos comunicativos. Em suma, a comunicação é o que constitui a sociedade, não é um mero veículo transmissor de representações sociais. *Movimentos perpétuos* leva-nos, precisamente, a questionar o papel do autor no mundo. Para Adriano Duarte Rodrigues, estamos mergulhados no fluxo da experiência subjetiva em permanência” (Rodrigues, 2017, p. 94). Se todos estamos imbuídos desta experiência, que se complexifica na relação entre o meio ambiente e as nossas vidas concretas, no caso do artista, a natureza destes atos comunicativos básicos objetiva-se numa obra de arte. O criador fá-lo por uma necessidade consciente de se exprimir, ainda que a sua ação não seja assim tão distinta do que todos nós fazemos todos os dias, que é comunicar. Tentaremos explicitar um pouco melhor este argumento buscando, uma vez mais, Duarte Rodrigues:

A singularidade do mundo da experiência estética tem a ver com a sua subjetividade. É sempre a experiência de uma pessoa concreta que, apesar de equipada com dispositivos sensoriais semelhantes aos das outras pessoas, tem uma história de vida própria e está colocado num determinado quadro singular, delimitado pelo seu horizonte de sentido. (Rodrigues, s.d., p. 9)

O autor insere-se numa linha teórica fenomenológica, que tem as suas raízes no já citado John Dewey, um pensador estruturante para a escola dos Estudos Culturais dos Estados Unidos e uma referência que subsiste atual. Também Dewey se centra na experiência como o ponto fulcral da relação entre a estética, o processo criativo, o subjetivismo, o mundo envolvente e a obra de arte. O autor insere a estética na vida de todos os dias, dos homens e mulheres comuns, que trabalham, amam, constituem família, se exprimem através da sua própria vida. Pode haver uma estética do operário que constrói peças para um carro, se o que faz o humaniza (e ao objeto que produz) e o torna um elemento de um processo comunicativo mais amplo, que se tece nas nossas vidas singulares, implicando-se num contexto sociocultural. Para Dewey, há um impulso subjacente a todo o ato estético, que o autor define como “uma ação para fora” (Dewey, 2008, p. 57). Essa ação para fora desmonta a ideia de que a obra de arte está cristalizada no mundo interior do artista, sendo um objeto que surge da inspiração de um momento. Pelo contrário, há uma interação, uma espécie de vai e vem entre o ou a artista e os estímulos sensoriais a que se permite estar sujeita. No final, o que surge é sempre algo de novo e único. Não há, em Dewey, lugar a explicações metafísicas que justifiquem o ato criativo. Afirma o autor:

As oposições entre o individual e o universal, o subjetivo e o objetivo, a liberdade e a ordem que orientaram os filósofos, não têm lugar na obra de arte. A expressão como um ato pessoal e como um resultado objetivo estão organicamente conectadas entre si. (Dewey, 2008, p. 94)

Assim, ao entrarmos “no assunto diretamente” (Dewey, 2008, p. 57), fazemos nascer a obra de arte na experiência, num ato concreto e numa circunstância específica. A obra acaba por ser o produto mais limpo de barreiras, na comunicação humana (Dewey, 2008).

A perspetiva fenomenológica abre-se, defende Babo (2019), à intersubjetividade. “Como espaço de mediação entre o sujeito e o mundo, o corpo deixa de ser assim o indivíduo objetivo da reflexão cartesiana ou o sujeito intencional husserliano, para se dar como relacional, lugar de interferência” (Babo, 2019, p. 166). Ora, a dimensão relacional da comunicação humana (nas artes ou na comum conversa do cidadão anónimo que habita o espaço) não é mais do que um novo posicionamento ontológico. Peguemos na apropriação que Edgar Pêra faz da obra de Carlos Paredes (e dos materiais a que recorre como matéria-prima de *Movimentos perpétuos*), para compreendermos, pelo exemplo concreto de um autor, de que forma é que a intersubjetividade se concretiza. Temos um autor (realizador de cinema) que se fundamenta na criação artística de um outro autor (Carlos Paredes) para fazer uma leitura do mundo. Trata-se de um processo (auto)reflexivo. Um corpo na cidade, que absorve o que outro corpo na cidade pensou sobre o que os sentidos captavam, traduzindo essas experiências em arte. Uma análise do filme permite compreender que Pêra segue, nesse percurso, uma via mais ritualista da comunicação (apoia-se na memória para desenvolver uma interpretação da vida e obra de Carlos Paredes), rejeitando perspetivas transmissivas, ou seja, que se remetem, exclusivamente, à verosimilhança e reprodução do acontecido.

Centremo-nos em Carey para explicitar o enunciado anterior: “A visão ritual da comunicação é dirigida não à extensão das mensagens no espaço mas à manutenção da sociedade no tempo” (Carey, 2009, p. 44). Como assinala o autor:

Esta projeção de ideais comuns e a sua encarnação na forma material —dança, brincadeira, arquitetura, novas histórias, cadeias de discurso— cria uma ordem simbólica artificial, ainda que real, que opera para fornecer não informação, mas confirmação, não para alterar atitudes ou mudar as mentes, mas para representar ou sublinhar uma ordem das coisas, não para desempenhar funções, mas para manifestar um contínuo e frágil processo social. (Carey, 2009, p. 44)

Na visão de Carey, os média não são instrumentos, mas antes formas de vida (Carey, 2009), que traduzem e se traduzem nas relações sociais (antropológicas). Uma conversa numa comunidade é um caso de comunicação ritual, uma obra de arte é um medium, no sentido em que corporiza um discurso, isto é, um mundo comunicacional, que se produz na relação entre o sujeito que a cria, o todo envolvente e os espectadores que dela usufruem.

Cinema subversivo?

Serve a reflexão realizada até ao momento para nos posicionarmos teoricamente, mas também para compreendermos e enquadrarmos, na nossa

perspetiva, um pouco do que acontece com a prática artística de Edgar Pêra. Como se cruza a arte de Pêra com a perspetiva comunicacional exposta até aqui? “O tema é onde eu estou, filmo o que acontece, faz parte da minha postura, enquanto testemunha”, afirma Edgar Pêra (Pêra, 2021). Desde o início da atividade artística (na década de 80), Pêra habituou-se a olhar a realidade como uma extensão da câmara de filmar. Ao longo dos anos, foi trabalhando em projetos filmicos e, em simultâneo, construindo uma espécie de meta-discurso. Seja pelas circunstâncias da vida, seja por impulso estético, Pêra colecionou obsessivamente imagens das ruas, das bandas de pop-rock portuguesas (GNR, Xutos e Pontapés, Heróis do Mar) e fragmentos da vida comum, “em que a componente de encenação estará apenas na forma como se enquadra e movimenta a câmara” (Pêra, 2017, p. 151). Aproximando-se do conceito de *man with the movie camera* de Vertov, Edgar Pêra criou um alter ego. “O Homem-Câmara é uma personagem ficcional e é ao mesmo tempo um prolongamento da minha persona”, adianta Edgar Pêra (Pêra, 2017, p. 150). A recolha do quotidiano não é simplesmente um registo do acontecido. Edgar Pêra age consistentemente sobre estes fragmentos. Como argumenta, “quando filmamos estamos a escolher um ponto de vista” (Pêra, 2021). Por princípio avesso a espartilhos estéticos, é reconhecível, nesta forma de estar na arte e fazer cinema, a influência das vanguardas soviéticas, de Eisenstein (montagem) e de Vertov (*Kino-eye*). Vogel (2005) identifica características subversivas (no conteúdo e na forma) no cinema soviético que saiu da revolução de outubro e que foi, posteriormente, absorvido pelo movimento futurista, surrealista e pelo dadaísmo. A subversão deverá aqui ser entendida como uma rejeição de fórmulas pré-estabelecidas. O que não só configura, como referido, uma nova materialidade, como cria uma estética e identidade próprias.

Daí que seja oportuno retomar Dewey (2008), quando afirma que cada obra tem a sua linguagem e que é nela que deve ser compreendida. Traduzi-la, analisá-la, interpretá-la deve sempre ser uma relação mais (uma interpretação) sobre o produzido. Também a ação do investigador não é assética e o seu papel pode ser a de um agente no jogo comunicacional. Afinal, “a obra de arte só está completa se opera na experiência dos outros distinta do seu autor” (Dewey, 2008, p. 119). Por isso, sem prejuízo da necessária contextualização da obra em análise, detivemo-nos mais nas sensações e nas experiências que esta nos provocou do que na dissecação formalista dos elementos que a compõem.

No documentário de Edgar Pêra, o que se destaca, numa primeira análise do filme, é, por um lado, a delicadeza poética do som e das imagens e, por outro, o aspeto vívido e atual do que se presencia. Curiosamente, sendo um concerto de guitarra portuguesa, a palavra é dominante. Carlos Paredes estende-se em considerações sobre a sua arte, a família, as viagens, a condição feminina e o quotidiano das cidades. Esse registo acaba por ser a linha de uma narrativa sobre a vida de Carlos Paredes. Mas é muito mais do que a fixação de um artista genial. Edgar Pêra, através das imagens recolhidas no Porto, Lisboa e Coimbra, dialoga com o compositor e interpela o espectador do filme nessa conversação. Muitas das imagens foram recolhidas propositadamente para o documentário “sozinho, no meio da rua, ao ritmo da música de Paredes” (Universidade Aberta, 2004).

Poderíamos, ainda, esmiuçar outras características formais e estéticas de *Movimentos perpétuos*, como seja a filmagem em formato Super 8, que contribui para que as imagens de arquivo atual e os documentos originais se assemelhem, na mesma ilusão nostálgica. Mas o tudo que se possa dizer sobre as características formais do documentário é nada se não o ligarmos aos aspetos simbólicos que se constroem nesta relação entre os diversos elementos que se conjuga. É certo que a luz de Lisboa aparece, neste filme, amarelada e melancólica (o que se conseguiu com

a refilmagem de Super 8 para vídeo e com recurso a um tipo de película específico, 40 asa, da Kodachrome), como Carlos Paredes descreve a cidade (Pêra, 2006). Ouve-se, ofegante, uma mulher a correr na urbe, ao mesmo tempo que a sua respiração se confunde com a do músico, debruçado sobre a guitarra. Por vezes, “a imagem dança com a música” (Pêra, 2021), outras vezes é a música que se ouve ao fundo, enquanto os sentidos dos espectadores se impregnam de sugestões. Na forma como filmou e montou este documentário, Edgar Pêra sugere aos espectadores gargalhadas, de que só se veem sorrisos, indicia óleo quando se apresentam carris, faz o espectador sentir na pele a humidade do rio, inalar o fumo dos carros. E recria a experiência dos laços criados pelas milhares de redes comunicacionais que se tecem nas vidas das cidades, por vezes solitárias, por vezes infantis, por vezes amorosas. É neste ponto impreciso entre a matéria e a estética que se modelará a obra de arte. Haverá subversão nesta forma de criação?

Isto sugere uma moldura conceptual que vai muito para lá dos limites convencionais, alguém que oferece a possibilidade não de uma experiência estética baseada em experiência passada, mas um mundo aberto para uma perceção visual total, cujas implicações são não só estéticas, mas também morais e políticas. (Saito, 2017, p. 78)

Há um sentido político no cinema de Edgar Pêra, como houve um sentido político nas composições de Carlos Paredes. E há, em ambos, cidades povoadas de pessoas. Conseguimos assinalar no documentário *Movimentos perpétuos* muitas das considerações que temos vindo a desenrolar ao longo do texto. Está lá a funcionalidade estética do quotidiano: a simples rotina da vida transformada em poesia. As cidades que conhecemos no filme, estão impregnadas da cinestesia vaga e libertadora da deambulação, seja por uma câmara que desliza ou se confronta com a urbe, seja pelas melodias vertiginosas de Carlos Paredes. É dado a ver ao espectador, em *Movimentos perpétuos*, a materialidade dos objetos: fotos, cartas, jornais, uma guitarra, uma câmara, sendo que estas materialidades são manipuladas esteticamente para afirmar uma ideia, oferecer um encantamento, planar sobre as coisas simples da vida em sociedade. Não há nada de transmissivo nesta forma de comunicar. Especificando: o espectador do filme não está no modo do espaço (um espaço de verdade narrativa e construída por factos), mas na dimensão do tempo (memória), que transforma a comunicação num processo ritualizado. Não sendo uma conversação direta, há, efetivamente, um diálogo que se estabelece entre Carlos Paredes e Edgar Pêra e entre eles e quem vê e revê o filme. Carlos Paredes contribui com a música, Edgar Pêra devolve com imagens.

Ao construir um novo discurso, o realizador não assume o documento de arquivo ou os registos biográficos como transmissores fiéis de um acontecimento passado. Em vez disso, vivifica-se a conversa de Paredes, traz-se para a atualidade as questões colocadas pelo compositor, desfaz-se a simples tentação de estagnar e glorificar no tempo o artista. Como observa Dewey:

Quem se põe a teorizar sobre a experiência estética encarnada no Partenón, deve dar-se conta, ao pensar nele, do que tem em comum a gente em cuja está aquele, como criadora e como espectadora, com a gente das nossas próprias casas e das nossas próprias ruas. (Dewey, 2008, p. 5)

Conclusão

Procuramos, neste artigo, fazer uma defesa (melhor dito, uma reflexão crítica) acerca do fenómeno comunicacional, partindo do documentário *Movimentos perpétuos – Cine-tributo a Carlos Paredes*, de Edgar Pêra. Alinhando numa ontologia fenomenológica, procuramos analisar o filme tendo como linhas orientadoras a intersubjetividade. Neste trajeto, socorremo-nos de John Dewey (a sua filosofia estética) e James Carey (comunicação ritual) para abordar o processo criativo de Edgar Pêra. Com este fim, identificamos o movimento com o conceito central do documentário (o que une a experiência estética da música e do cinema), tentando assinalar os diálogos que se estabeleceram entre a atividade artística de Pêra e Paredes. Tratando-se de um filme sobre a vida e obra de Carlos Paredes, a abordagem que o cineasta faz da música do compositor assenta, em grande parte, na vida das cidades de referência de Carlos Paredes (Porto, Lisboa e Coimbra). Encontramos nestas aceções várias camadas interpretativas, unidas por um processo comunicativo relacional. O ser humano é o centro de onde emanam todos os significados e onde vão ter todas as trocas simbólicas. São estes corpos no espaço, mente, pensamento e estética, imbuídos da experiência concreta do quotidiano, que se apropriam de objetos múltiplos, que só se revelam enquanto coisas usadas por um sujeito biográfico. Como afirma Elizabeth Edwards, “é na interação social entre as pessoas e coisas que as fotografias e os arquivos, como objetos ressonantes, se tornam férteis em recursos” (Edwards, 2021, p. 16).

Neste artigo, tivemos como objetivo apresentar um contributo para a relação entre a arte, a comunicação e o processo criativo de Edgar Pêra, a partir de um documentário cuja matéria são os documentos de arquivo. Como o esteta do quotidiano, burilamos palavras que, pela sua existência concreta na folha em branco, se transmutaram e revestiram de inesperados sentidos.

Partimos de uma base teórica antropológica e pragmática para compreender a relação entre a comunicação e a arte como fundadora das relações sociais rituais e subjetivas. Não podemos deixar de referir, nesta fase final, a necessidade de analisar a arte (e o fenómeno comunicativo) a partir desta base concreta: um ser subjetivo, com uma história de vida concreta, que interage com o mundo, criando obras que são um prolongamento do seu pensamento, mas que lhe devolvem, na mesma medida, focos de compreensão de si mesmo e da vida que o embala

BIBLIOGRAFIA

- Babo, M. A. (2019). *Culturas do eu – configurações da subjetividade*. ICNOVA. <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/culturas-do-eu-configuracoes-da-subjetividade/>
- Baldacci, C. (2019). Reenactment: Errant images in contemporary art. In C. F. E. Holzhey & A. Wedemeyer (Eds.), *Re-: An Errant Glossary* (pp. 57-67). Cultural Inquiry. https://doi.org/https://doi.org/10.25620/ci-15_07
- Carey, J. W. (2009). *Communication as culture, revised edition* (2nd ed.). Routledge. <https://www.routledge.com/Communication-as-Culture-Revised-Edition-Essays-on-Media-and-Society/Carey/p/book/9780415989763>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Lobo, T. (2020). Urban kinaesthetics. *Contemporary aesthetics, Special volume 8*. <https://contempaesthetics.org/2020/07/16/urban-kinaesthetics/?hilite=%27lobo%27>
- Madeira, C. (2021). Meta-hibridismo e a reativação dos arquivos da arte da performance portuguesa. In T. M. Flores, S. M. d. S. Correa, & S. Vasconcelos (Eds.), *Imagens&Arquivo; Fotografias e filmes* (pp. 320). Livros ICNOVA. <https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>
- Oliveira, M. (1965). *As pinturas do meu irmão Júlio* [Filme]. Vimeo. <https://vimeo.com/278367728>
- Paredes, C. (1971). Movimento perpétuo. Columbia.
- Pêra, E. (2004). *Guitarra (com gente lá dentro)* [Filme]. <https://www.youtube.com/watch?v=gtBy0XKbv48>
- Pêra, E. (2006). *Movimentos perpétuos* [Filme]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MdZoizp2sSI>
- Pêra, E. (2017). *O espectador espantado* (Vol. Doutoramento). Universidade do Algarve. <http://hdl.handle.net/10400.1/10821>
- Pêra, E. (2021). *[Entrevista a Edgar Pêra]* [Interview]. [Not published].
- Rocha, P. (1963). *Os verdes anos* [Filme]. dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x21x9ka>
- Rocha, P. (1966). *Mudar de vida* A. d. C. Teles.
- Rodrigues, A. D. (2017). A construção social da visibilidade. *Estudos em Comunicação*, 25, 82-97. <https://doi.org/https://doi.org/10.20287/ec.n25.v2.a06>
- Rodrigues, A. D. (s.d.). *Experiência estética*. <https://adrianorodrigues.academia.edu/research/papers>
- Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar: everyday life and world-making*. Oxford University Press.
- Universidade Aberta. (2004). *Entre Nós: entrevista a Edgar Pêra*. <https://vimeo.com/user34119652/review/161609388/7701ec339b>
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. Palgrave.
- Vogel, A. (2005). *Film as a subversive art*. C.T Editions.

SOBRE A AUTORA

Teresa Lima é bolseira do Passeio (plataforma de arte e cultura urbana) do CECS, Universidade do Minho. Com uma Licenciatura em Comunicação Social pela Universidade do Minho, fez uma incursão pelo jornalismo (Público) e obteve o Diploma em Estudos Avançados em História Contemporânea, na Universidade de Santiago de Compostela. Profissionalmente, tem exercido atividade nas Ciências da Informação, tendo um Curso de Especialização em Arquivo e Documentação, pela Universidade Portucalense. Atualmente, estuda a relação entre biografia, discurso e comunicação, partindo da história de vida do cineasta Edgar Pêra.