

Daniel Filipe da Costa Boto

*AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO*  
ANÁLISE DO FILME DE MIGUEL GOMES



Universidade de Coimbra  
Faculdade de Letras  
Coimbra  
2009

Daniel Filipe da Costa Boto

*AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO*  
ANÁLISE DO FILME DE MIGUEL GOMES

Universidade de Coimbra  
Faculdade de Letras  
Coimbra  
2009

Dissertação de **Mestrado em Estudos Artísticos**, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação científica do **Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso**

*Para a minha mãe.*

## AGRADECIMENTOS

A investigação é um trabalho solitário e moroso que exige grande disponibilidade de tempo e, sobretudo, gosto pelo que se está a estudar. O gosto pelas artes em geral – pelas cinematográficas em particular –, devo-o à licenciatura em Estudos Artísticos e aos professores que, como o meu orientador, tive o privilégio de ter. Por isso, o meu primeiro agradecimento vai para o Professor Abílio Hernandez, que ao longo destes anos sempre falou do Cinema com contagiante entusiasmo.

Agradeço ao meu irmão Gustavo a sua enorme paciência e disponibilidade e à Catarina pela sua omnipresença e inspiração.

Agradeço também aos amigos e colegas que sempre se mostraram curiosos com o meu trabalho (particularmente os amigos das ciências exactas) e que consideram este filme estranho e confuso. É a eles que dedico este estudo, na esperança de lançar alguma luz sobre a interpretação de *Aquele Querido Mês de Agosto* e na expectativa de aumentar as suas visitas às salas de cinema para ver Cinema Português.

Neste *querido* ciclo da minha vida que aqui termina, não poderia deixar de expressar igualmente os meus agradecimentos ao Professor José de Oliveira Barata, ao Professor António Pedro Pita, à Professora Marta Anacleto, ao Professor Fausto Cruchinho, e aos restantes professores da licenciatura e mestrado em Estudos Artísticos. A todos, muito obrigado.

**RESUMO** – *Aquele Querido Mês de Agosto* é talvez o filme que melhor combina um retrato actualizado do imaginário rural português, abordado sob a forma de documentário, com uma narrativa ficcional fundada nesse mesmo retrato, onde a música popular, as festas de Verão e os emigrantes são as personagens principais. É uma obra inovadora, que rompe com o modelo convencional do filme documentário, constituindo uma visão bem-humorada, experimental e respeitadora da cultura popular não urbana e dos seus principais agentes – pessoas e locais –, que convida a repensar as fronteiras entre documentário e ficção e a reflectir sobre as formas de fazer cinema.

**Palavras-chave:** Documentário. Cultura popular. Música. Cinema Português.

**ABSTRACT** – *Our Beloved Month of August* may be the film that better combines an updated picture of the Portuguese rural imaginary, raised in the form of documentary, with a fictional narrative based on that same picture, where the popular music festivals and the summer migrants are main characters. It is a groundbreaking work that breaks with the conventional model of documentary film and it is a humorous and experimental view that respects popular non-urban culture and its key players – people and places – inviting us to rethink the boundaries between documentary and fiction and to reflect on ways of making movies.

**Keywords:** Documentary. Popular Culture. Music. Portuguese Cinema.

## ÍNDICE

Resumo / <i>Abstract</i> .....	6
Prefácio.....	8
0. Introdução.....	10

## PARTE I

### CONTEXTUALIZAÇÃO DO FILME

1. Contextualização do filme.....	12
1.1. O espaço rural e o espaço urbano.....	12
1.2. A música e a cultura popular.....	14
1.3. A emigração e os emigrantes.....	17
2. Documentário e ficção.....	19

## PARTE II

### ANÁLISE DO FILME

1. Resumo do filme.....	22
2. Análise do filme.....	26
2.1. Documentário.....	28
2.2. Ficção.....	71
2.3. Filme dentro do filme.....	126
Conclusão.....	133
Bibliografia.....	136
Filmografia.....	140
Anexos.....	141
i. Biofilmografia de Miguel Gomes.....	142
ii. Biografia / discografia de Dino Meira.....	148
iii. Letras das músicas.....	150
iv. Mapa dos locais de filmagens e lugares da acção.....	165

## Prefácio

Por toda a parte existem autores, realizadores, cinéfilos e entusiastas dos filmes que classificam o Cinema Português como um dos melhores do mundo. Na impossibilidade de conhecer aprofundada ou sequer superficialmente o conjunto das cinematografias existentes – cada vez maior, mercê da crescente democratização dos meios para fazer filmes –, arriscamo-nos mesmo assim a subscrever esta opinião.

O Cinema Português tem uma longa história e, tal como muitos outros, já conheceu períodos áureos, épocas douradas, estrelas de amplíssima magnitude. Tem em comum com cinematografias de qualquer outra nacionalidade a particularidade de, no seu conjunto, captar e cristalizar o *zeitgeist*, funcionando como testemunho de pessoas, ideias e identidades. Menos em comum terá talvez um enorme distanciamento entre si e os espectadores, por motivos que não importa aqui averiguar.

Chamou-nos a atenção o facto de *Aquele Querido Mês de Agosto* encontrar no público uma aceitação que não é vulgar nas salas de cinema portuguesas. Também no estrangeiro este filme foi amplamente aplaudido e galardoado – muito embora não seja novidade que muitos dos filmes nacionais acabam por encontrar lá fora o prestígio e interesse que lhes é negado cá dentro.

Mas este é um facto exterior ao nosso estudo, que não procura dissecar os motivos que podem explicar este fenómeno de despeito pela produção nacional, muitas vezes em detrimento do consumo de cinematografias estrangeiras, em grande parte de interesse meramente comercial. É uma questão que se prende já com modelos de distribuição e interesses económicos que ultrapassam os valores estéticos e criativos que compõem o filme de Miguel Gomes.

Apesar disso, referimos este fenómeno por se reportar, mesmo que indirectamente, ao da emigração, um dos temas principais da obra. Como veremos, é no estrangeiro (designadamente em França) que muitos homens e mulheres encontram um modo de vida que lhes está vedado em Portugal.

Não obstante os motivos que explicam esta rara aceitação, que designaríamos por *identificação*, o filme oferece uma visita guiada ao espaço rural português, constituindo um importante testemunho, actualizado, da vida fora dos espaços urbanos, concentrados essencialmente no litoral do território continental. Este facto acrescenta um interesse social à obra mas também oferece, por isso mesmo, um desafio acrescido à sua investigação do ponto de vista da análise fílmica.



Quando nos propusemos analisar este filme – pela sua originalidade, pela sua importância no contexto do Cinema Português, pelo seu interesse documental e até pela sua relativa proximidade geográfica e cultural – sabíamos que não seria fácil, apesar da (muito) aparente simplicidade de que se reveste. Para além disso, tratando-se de um filme recente (2008), assinado por um jovem realizador com uma carreira ainda breve, são escassos os estudos e as hipóteses hermenêuticas já avançadas.

Em resumo, tínhamos à nossa frente um objecto textual inteiramente novo e que, independentemente das suas referências e remissões, ainda não tinha sido amplamente estudado. Por outro lado, foi precisamente a possibilidade de empreender um estudo inédito uma das principais motivações subjacentes à nossa escolha. O resultado é uma análise exaustiva da obra e dos seus principais mecanismos cinematográficos, ganhando primazia o estudo dos vários temas e as complexas relações que mantêm entre si, e que à primeira vista não se manifestam.

O filme apresenta-se de modo muito simples, pelo menos visualmente – em grande parte devido à linguagem do documentário –, mas a análise revela uma obra altamente construída, em que nenhum pormenor é fruto do acaso. E, neste ponto, reside o grande paradoxo de um filme que parece ter-se formado a partir do acaso. Por este motivo poderá a análise revestir-se, em certos momentos, de algum preciosismo.

Por último, convém notar que a forte componente descritiva do trabalho procura registar tão detalhadamente quanto convém as principais sequências narrativas, de modo que quase seria possível – mas não recomendado – compreender o objecto em estudo sem ter visto o filme. Não foi essa a nossa intenção inicial, mas a necessidade de documentar, ilustrar e exemplificar as nossas leituras da obra assim o exigiu. Todavia, consideramos que não será de todo despropositado colar a nossa abordagem ao registo igualmente heterogéneo do filme, em que vários formatos interagem com notável promiscuidade (salvaguardando o termo de qualquer sentido pejorativo).

Sem a pretensão de querer fazer um trabalho de *découpage* (que, de resto, seria contrário ao espírito de improvisação da obra), acabamos por fazer um levantamento sequencial pormenorizado das cenas, por ordem cronológica. Aquilo que lemos acompanha, portanto, aquilo que vemos e, sobretudo, aquilo que *ouvimos*, já que o mês de Agosto é profundamente musical. Também por este motivo decalcámos quase sempre na íntegra a letra das canções utilizadas, uma vez que estas letras fazem parte integrante do texto do filme, como personagens, fazendo avançar a acção.

Entremos, ao som da música de baile, no *nosso querido mês de Agosto*.

## 0. Introdução

Que relação tem o mês de Agosto com a música, com a ruralidade e com a cultura popular portuguesas? De que forma pode um documentário mostrar esta relação específica, articulada através de uma ficção?

*Aquele Querido Mês de Agosto* é um filme difícil de situar quanto ao género cinematográfico em que se insere, pois tanto se coloca na categoria do documentário, usando dos instrumentos e da linguagem fílmica característicos deste género – pela sua natureza também ele bastante diversificado e abrangente –, como se aventura numa estranha ficção, que tem por base um modelo narrativo assente numa intriga familiar.

O mês de Agosto tem, no nosso país, uma importância muito significativa. É um mês associado a férias, ao calor, aos dias longos. É o mês dos emigrantes, o mês em que o seu trabalho noutros países se permite suspender, para dar lugar ao regresso ao seu Portugal de origem.

Nesta altura e neste contexto muito específico, Portugal torna-se uma miragem, um objectivo, uma Terra Prometida, onde os que saíram – quase sempre forçados pela necessidade premente de trabalhar para viver – desejam voltar. Este regresso representa um reencontro (ainda que breve) com os entes queridos deixados para trás, abandonados à sua sorte num território que, não obstante ser o da sua génese, não lhes oferece as mesmas condições de vida que alguns outros, muitas vezes distantes, como o caso da França.

Esta peregrinação de largos milhares de portugueses de volta ao país natal constitui uma verdadeira movimentação de massas, cuja expressão representa não só importantes actividades económicas (através da circulação de bens e de mercadorias, responsável inclusive por uma dinâmica turística própria igualmente significativa), mas também sociais, por via da contaminação de ideias e factos estrangeiros que, a título de comparação, inevitavelmente se estabelecem.

Maioritariamente rurais, as regiões que acolhem no mês de Agosto os seus heróis transformam-se subitamente em centros de vida e actividade, compondo um quadro atípico dominado por festas e momentos de convívio, sob a égide das noites quentes e secas de Verão (típicas das regiões interiores do país), do álcool, da música, dos jogos e diversões perigosos, dos santos padroeiros e das histórias e intrigas familiares.

Em províncias cada vez mais desertificadas e despovoadas, com populações envelhecidas, nunca se vêem tantos jovens como no mês de Agosto. Durante 31 dias, o

Interior do país fica desfigurado, irreconhecível, cheio de alegrias, paixões, liturgias que não têm lugar noutras alturas do ano. No mês de Agosto, vive-se intensamente.

Este fenómeno, tipicamente português (embora não exclusivamente), nasce da associação de um período generalizado de férias por todo o território (e praticamente em todos os sectores de actividade e da sociedade civil, sendo hábito o país funcionar a uma velocidade muito mais reduzida que o normal) a um clima favorável à prática de actividades ao ar livre, coincidindo com o pico da chamada época balnear.

Ora, estando associado a um contexto tão particular, Agosto não é simplesmente um mês do calendário gregoriano, mas sim uma época, um período, uma vivência. Agosto é um conjunto de experiências próprias, um lugar conceptual pertencente ao imaginário colectivo, vivido subjectivamente por cada uma das pessoas que dele fazem parte e que, a cada ano que dele participam, integram essa experiência colectiva, eminentemente social.

Se invocamos o mês de Agosto enquanto experiência social, é tão-somente porque ele é simultaneamente o pretexto da obra que é objecto do nosso estudo (e que tem, aliás, o seu nome), e o espaço narrativo. Ou seja, é o tema e a personagem principal, funcionando como fundo onde toda a acção se inscreve. Como veremos, esta obra seria impossível sem o mês de Agosto; não poderia existir noutro contexto nem noutro espaço temporal.

Apesar de ser um fenómeno digno de um estudo muito mais elaborado e abrangente a outros níveis (nomeadamente socio-económico), o mês de Agosto em Portugal interessa-nos mais do ponto de vista do Interior do país (leia-se espaço rural), numa perspectiva regional (Beira Alta), sobretudo do ponto de vista da emigração, que durante este período é o principal motor de arranque de toda a actividade sócio-cultural.

Ainda, é importante esclarecer que não é nosso interesse principal descodificar todos os fenómenos que desencadeiam e compõem o mês de Agosto como espaço conceptual (ainda que nem sempre seja possível falar dele sem tentar explicar alguns dos seus pressupostos), mas sim abordá-lo do ponto de vista cinematográfico, estético, e formal. Não é o mês de Agosto e as suas características que vamos analisar; o nosso objecto é o filme de Miguel Gomes<sup>1</sup> com o nome *Aquele Querido Mês de Agosto*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. biofilmografia do autor, anexo i.

<sup>2</sup> Inspirado na música popular portuguesa “Meu Querido Mês de Agosto”, da autoria de Dino Meira / José Reza, que se tornou num ícone musical da emigração e cujo refrão é amplamente reconhecido pelo público, incluindo as comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo. Cf. anexo ii.

## PARTE I

### CONTEXTUALIZAÇÃO DO FILME

#### 1. Contextualização do filme

*Aquele Querido Mês de Agosto* é um filme atípico no contexto do Cinema Português (em maiúsculas porque nos referimos a um conjunto de cinematografias), ainda mais no panorama das produções nacionais da actualidade. “É uma das mais importantes actualizações do imaginário do mundo rural no cinema português do pós-25 de Abril”<sup>3</sup>.

O filme começa por ser um documentário, de onde nasce uma ficção, que germina desde o primeiro momento. Adquire então uma estrutura narrativa própria, desligando-se da câmara documental para, no fim, voltar às origens, à *realidade*, numa parte dominada por uma discussão acerca dos processos fílmicos, que constitui uma meta-reflexão.

Referíamo-nos na introdução ao trabalho a uma *estranha* ficção porque ela não existe separadamente. Isto é, desenvolve-se a partir do documentário, partilhando as mesmas pessoas e o mesmo espaço, a região da Beira Interior. Este espaço é composto pelas muitas aldeias e minúsculos lugares que fazem parte do concelho de Arganil (distrito de Coimbra). É estranha, na medida em que é ela mesma estranha ao modelo convencional, que à partida separa claramente os formatos documental e ficcional.

#### 1.1. O espaço rural e o espaço urbano

No que concerne aos temas, desde logo se destaca outra grande dicotomia, fundada no binómio espaço rural *versus* espaço urbano. Discorrer sobre estas designações será uma tarefa que melhor compete aos estudos geográficos e sócio-demográficos. Objectivamente, as fronteiras entre o campo e a cidade (na sua forma mais essencial) assentam em diferenças numéricas – na equação que divide habitantes por km<sup>2</sup> – e não especificamente geográficas. São conceitos que não existem separadamente – se quisermos preservar o seu contexto – e que se justapõem: entende-se por *campo* o espaço que é afastado dos centros urbanos, menos densamente povoado,

---

<sup>3</sup> Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008, p. 218.

com recursos mais reduzidos e que normalmente só se encontram na cidade. A *cidade* é, por seu turno, o espaço onde tudo existe e onde tudo acontece.

Em Portugal, esta diferença coincide de um modo geral com a diferença entre Litoral e Interior. No primeiro, abundam os espaços urbanos, enquanto no segundo se encontra a ruralidade. Ora, a região de Arganil insere-se pois no Interior, com a particularidade de se situar muito próxima do Litoral e do espaço urbanizado. Geograficamente, não está muito longe do centro do país. Tem inclusive a singularidade de nos ser próxima; é a realidade serrana lado a lado com a realidade citadina, com a cidade de Coimbra à porta, cidade média onde os contrastes culturais se vêm acentuados no choque entre estas duas realidades coexistentes.

Mas será que Arganil tem legitimidade para, numa perspectiva mais abrangente, representar todas as outras regiões rurais do país? É evidente que, como qualquer região, tem os seus costumes próprios<sup>4</sup>. No entanto, essa legitimidade justifica-se não pelas particularidades deste concelho, mas sim pelas generalidades, que poderiam ser encontradas em muitos outros do continente e ilhas: espaço condicionado pela própria geografia, acessos medíocres, características culturais das gentes, património litúrgico, crenças, história.

Todas as regiões rurais têm em comum o facto de estarem “desligadas” do resto do mundo. Muitas vezes, não só estão desligadas do exterior como em relação a si próprias; a distância que muitas vezes separa uma aldeia da outra não goza das facilidades atribuídas pelas auto-estradas modernas. Certas aldeias, comparadas com as que lhes estão mais próximas, chegam a parecer cidades. Este facto permite-nos falar de vários graus de ruralidade, dependendo, portanto, das múltiplas variáveis que enunciamos.

Assim, *Aquele Querido Mês de Agosto* decorre num espaço que não é exclusivamente local. Podemos, então, reconhecer a esta obra uma valência documental generalizada da cultura rural portuguesa. Falamos de um interior rural como espaço despovoado, envelhecido, desertado pela emigração, fenómeno massivo e generalizado em Portugal.

Para além do espaço, convém referir que o tempo também é particular. Agosto trata-se de um espaço-tempo muito próprio, que só existe em determinado contexto, sendo que também é generalizado. Por todo o lado se celebra o mês de Agosto ao som

---

<sup>4</sup> Para conhecer o universo regionalista Arganilense, v. António Lopes Machado, *Crónicas Regionalistas – Região de Arganil*, compilação de crónicas, Lisboa, 2 vols. [1994-1998].

de música de baile, onde predominam as letras auto-referenciadoras desse mesmo contexto, com uma expressão mais significativa no espaço rural do que nas cidades (onde o fenómeno também é celebrado, embora passe mais despercebido).

As características deste espaço-tempo serão evidenciadas à medida que decorre a análise da obra, pois não é possível enumerá-las fora do seu contexto. Como se constatará, o mês de Agosto é mais um estado de espírito do que outra coisa qualquer. Ele é o motor da acção, directa e indirectamente, que tudo abrange e potencia. Todas as suas características naturais (calor, dias longos, noites serenas) trabalham em conjunto para propiciar às personagens, à equipa de filmagens e, por último, ao espectador, uma experiência emocional ímpar e duradoura.

Em resumo, são estes distintivos de universalidade e cultura que explicam, em grande parte, a relativamente imediata identificação do público com a obra. Isto não significa que ela seja linear; pelo contrário, ela fornece vários níveis de leitura, cada um deles assente em pressupostos diversos, sejam eles a montagem, os temas ou a música. Um facto é inquestionável: *Aquele Querido Mês de Agosto* é um retrato muito válido e actual de uma parte muito significativa da sociedade portuguesa. Talvez por isso, mesmo sendo considerado formalmente como uma obra de ficção, figura no sétimo lugar do *ranking* dos filmes nacionais estreados em 2008/2009<sup>5</sup>, tendo chegado a mais de 20.000 espectadores nos 86 dias que se manteve em exibição.

## **1.2. A música e a cultura popular**

Quanto à centralidade ocupada pela música, que aproxima esta obra de um autêntico musical, ela desempenha um papel duplamente importante; para além de constituir matéria documental – sendo que tem lugar uma extensa reflexão sobre a música, o seu papel no discurso fílmico e a sua auto-referencialidade –, ela é inspiradora da ficção, estando sempre presente. Não só confere uma identidade sonora às cenas e aos ambientes, como participa do próprio processo narrativo, fazendo avançar a diegese, mais do que se limitando a sublinhá-la. A música popular aparece como adereço sonoro (em *off*) e como elemento principal – quer através das actuações ao vivo de vários autores consagrados da música popular portuguesa, quer das actuações da banda Estrelas do Alva, de que fazem parte os protagonistas da acção.

---

<sup>5</sup> Cf. dados disponibilizados pelo ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual. Fonte: <<http://www.ica-ip.pt>>.

Como nota Tiago Baptista, “este tipo de música foi arredado das representações cinematográficas mais recentes da ruralidade portuguesa, as quais consideraram espúrio tudo aquilo que não tivesse uma origem ancestral e estritamente rural”<sup>6</sup>. Esta constatação reporta-se ao carácter “purista” dos filmes documentários que centram a sua abordagem numa procura de contextos *genesíacos*, buscando os elementos de uma ruralidade alicerçada em preconceitos de ordem etnográfica fixados pelo tempo e por outras cinematografias.

Também neste ponto o filme de Miguel Gomes se destaca pela originalidade, conseguindo trazer um documentário verdadeiramente *actualizado*. Como muito adequadamente resume Tiago Baptista, investigador ligado à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, “*Aquele Querido Mês de Agosto* abdica de procurar os traços de uma cultura especificamente rural num universo onde ela já não é preponderante”<sup>7</sup>. E este feito é conseguido “sem qualquer menorização cultural ou estigmatização social, [diluindo] as fronteiras estanques entre o mundo da cultura popular rural e urbana que o cinema português sempre procurara vincar”<sup>8</sup>.

Obviamente, esta ideia de perseguir com a câmara documental o “estado original” das coisas – que frequentemente conduz a uma mera compilação histórica, sem incluir o aspecto da actualidade que contribui para o aumento do valor documental –, não é exclusiva das abordagens cinematográficas. Como em tudo, os defensores da convenção sempre colidem com as ideias novas que ameaçam corromper a sua inexpugnável, verdadeira, única e ancestral realidade dos factos.

Veja-se, a título de curiosidade, um exemplo que ilustra bem esta contenda; na crónica intitulada “O Sardal e os Pardieiros em dia de festa”, inserida na compilação de crónicas regionalistas do autor arganilense António Lopes Machado, lê-se: “Depois foi o baile, abrilhantado por um desses Conjuntos que fazem muito barulho mas que estão agora na moda. (Que saudades das guitarras e das concertinas dos tocadores da aldeia!). Mas há coisas que não conseguem resistir ao tempo e à moda”<sup>9</sup>.

Será que António Lopes Machado terá gostado deste filme? As guitarras e as concertinas a que se refere – utilizadas nos cantares “à desgarrada” que estão documentados na obra e, inclusive, fazem parte da ficção – são parte do património

---

<sup>6</sup> Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008, p. 219.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, *ibidem*.

<sup>8</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>9</sup> António Lopes Machado, “O Sardal e os Pardieiros em dia de festa”, *Crónicas Regionalistas: Região de Arganil*, Lisboa, 1994-1998 [2 vols.], pp. 253-253.

cultural ancestral que agora se vêem substituídos pelos modernos Conjuntos – tal como os Estrelas do Alva.

Como se vê, mesmo “do lado de lá” das barricadas não existe um consenso quanto ao que é cultura popular tradicional, no sentido antigo do termo, e quanto ao que é moderno. A este propósito, não só a postura da câmara de Miguel Gomes é respeitadora destas tradições antigas, mantendo sempre uma distância confortável relativamente às mesmas (o que não permite elaborar juízos de valor), como ainda é eclética, misturando-as, misturando-se com elas, não havendo lugar para que uma se sobreponha à outra. Por outras palavras, Miguel Gomes filmou o mês de Agosto tal como ele é, sem obedecer a pressupostos históricos ou enunciados prévios de qualquer outra natureza. As pessoas que aparecem no filme são as pessoas reais, e se estão conspurcadas ou se os seus valores e tradições se perdem, não é assunto da sua competência. Como tal, não é filmado nem passado para o documentário – tal como certos sons que, como veremos, não existem se nós não quisermos ouvi-los.

Da nossa perspectiva, enquanto leigos em matéria de cultura popular, podemos dizer que o filme mostra (e isso não será seguramente mérito seu, na medida em que não inventou nada que não existisse, para além das extrapolações ficcionais que aquele ambiente propiciou) que as tradições ainda são o que eram. Se não, como explicar a ocorrência sistemática dos cortejos e procissões, das orquestras e bandas filarmónicas, das “‘arruadas’ do costume, com visita a todas as adegas da aldeia”<sup>10</sup>?

Ainda, para além de a ficção de *Aquele Querido Mês de Agosto* contribuir para a legitimação da cultura popular como matéria viva e respeitável – e vice-versa, sendo que essa mesma matéria ajuda a viabilizar a narrativa paralela –, acaba por constituir um testemunho cinematográfico de valor documental quase tão relevante quanto as crónicas de António Lopes Machado (dizemos *quase* porque, obviamente, as crónicas comportam um valor histórico e cronológico que um filme com quase 150 minutos de duração não poderia relevar).

Ainda sobre a questão da predominância da música popular, e do respeito com que é filmada e utilizada para a encenação do melodrama, o crítico especializado Luís Miguel Oliveira resume-a muito bem, partilhando do nosso ponto de vista:

Ah, "música pimba", pensa o leitor, "ou é a gozar ou é a redimir". Mas não, nem uma coisa nem outra, e nenhum efeito "automático" nasce da profusão musical do filme. É simples: as canções nascem dali, a sua presença é tão real como as ruas ou as árvores. O

---

<sup>10</sup> *Op. cit., ibidem.*



filme não tem que as julgar, nem aos que as cantam, nem aos que as ouvem – limita-se a filmar gente que acredita naquelas canções, no acto de manifestarem essa crença. Rossellini propunha algo parecido quando se tratava de filmar a religiosidade dos outros. É tudo questão de encontrar a distância justa.<sup>11</sup>

Como dissemos, é o mês de Agosto tal como ele é, sem artifícios destinados a manipulá-lo, e elogiá-lo ou a contradizê-lo. O crítico refere a questão da “distância justa” – que nós tínhamos chamado de “distância confortável” –, que não é propícia a julgamentos e que marca a abordagem da câmara de Miguel Gomes; uma abordagem que desresponsabiliza a câmara do “fardo” de justificar a sua escolha, como tende a acontecer sempre que o documentário vai à procura de realidades menos comumente abordadas noutras cinematografias, designadamente realidades etnográficas<sup>12</sup>.

Outro aspecto interessante é a referência a Rossellini, que se adapta nos termos da cultura popular de cariz religioso e que, a par da música, está omnipresente no filme sob a forma das referidas procissões. É preciso não esquecer que a própria música, na sua auto-referencialidade – porque “nasce” directamente daquele contexto e é nesse mesmo contexto que é cantada e ouvida (e que deve ser entendida) – comporta referências religiosas nas suas letras. Ademais, as festas populares onde ela maioritariamente existe são sempre feitas para celebrar o divino, sob a forma dos santos padroeiros das várias aldeias e regiões.

### **1.3. A emigração e os emigrantes**

Outro tema que não pode analisar-se de forma extrínseca ao filme é o da emigração. Como referimos na introdução, o mês de Agosto é o mês dos emigrantes. Alguns destes emigrantes são também migrantes, pessoas que abandonaram a escassez do campo, onde o trabalho agrícola já não constitui um modo de vida, para tentarem a vida nas cidades. Também estas pessoas aproveitam o mês de Agosto para regressar às suas terras de origem, onde se reúnem com os familiares e se abastecem de energia para enfrentar mais um ano “lá fora” (adaptando o trocadilho do slogan “vá para fora cá

---

<sup>11</sup> Luís Miguel Oliveira, “Aquele Querido Mês de Agosto”, crítica ao filme publicada no jornal *Público*, 21/08/2008, versão *on-line* em <<http://cinecartaz.publico.clix.pt>>, acedida a 25/05/2009.

<sup>12</sup> O chamado filme etnográfico, que se agrupa também no conceito de Documentarismo, tem em Portugal grande expressão. Como exemplos, poderíamos citar Ruy Duarte de Carvalho ou Jorge António, cujas obras, documentários, retratam realidades etnográficas muito particulares e que, pela sua natureza altamente específica, não entram em competição com o filme de Miguel Gomes – que nem sequer pretende ser um filme etnográfico, embora, por imposição do espaço e dos temas, acabe por compreender um valor etnográfico secundário, se olharmos para ele do ponto de vista meramente documental.

dentro”, promovido pelo Turismo de Portugal nos anos 90 e que encontrou grande aceitação e perenidade no público português).

Referimos estes migrantes do ponto de vista temático, para ajudar a esclarecer o movimento “anormal” que acontece em Agosto, pois as nossas personagens principais são emigrantes e as suas histórias cruzam outros países. Atentemos em mais um excerto da crónica de António Lopes Machado, bastante elucidativa deste movimento e do seu significado local:

No Inverno pouca gente aqui mora, mas no Verão e em dia de festa [a aldeia de Sardal, para cima da Benfeita] parece uma cidadezinha em miniatura. Os quintais, em socalco, que outrora davam bons milhos, vão ficando por cultivar, porque a vida hoje é outra e as pessoas deixaram de viver de uma agricultura de subsistência. For por causa disso que partiram em busca de uma vida melhor [...]. Mas o seu coração ficou lá e nas férias ou nos dias de festa voltam todos. Não há um cantinho livre onde estacionar o carro.<sup>13</sup>

Esta passagem não só dá conta da realidade observada no e pelo filme, como inclui pistas para a compreensão histórica do fenómeno da emigração – que enformou as actuais expressões culturais, resultando nos tais Conjuntos “barulhentos” que competem com as guitarras e concertinas –, relacionando a deserção (e desertificação) com a agricultura de subsistência.

Aliás, do levantamento demográfico resultante da breve pesquisa a que a enumeração dos locais das filmagens obrigou, ressalta uma conclusão que comprova “que outrora [estas terras] davam bons milhos”: em todos os locais, aldeias e lugares, houve um decréscimo da população ao longo dos tempos. Em alguns deles, a população chegou a ser o dobro e o triplo! A personagem de Paulo “Moleiro”, figura do documentário, representa bem o drama do declínio da agricultura de subsistência, como veremos.

Deixar a sua terra natal não foi uma opção para a maioria dos emigrantes. Foi mais uma imposição, sintoma da mudança dos tempos. Como tal, o regresso em Agosto representa o clímax. No filme, esse momento corresponde à partida das personagens para França (neste caso, trata-se de um regresso invertido, depois do regresso momentâneo às origens). A documentar esta dificuldade – não no sentido de documentário, uma vez que é interpretação da ficção – está a personagem de Celestino, emigrado em França com a mulher e filho. Para ele, a sua condição representa uma alternativa de sucesso, referindo várias vantagens em “fazer a vida lá fora”, mas

---

<sup>13</sup> António Lopes Machado, “O Sardal e os Pardieiros em dia de festa”, *Crónicas Regionalistas: Região de Arganil*, Lisboa, 1994-1998 [2 vols.], pp. 253-253.

também um grande trauma, decorrente da obrigação que essa “opção” na verdade constitui. Este drama é acentuado por particularidades da narrativa (desaparecimento da irmã) e abordado de forma quase tragicômica pela acção, entrando *Os Lusíadas* de Camões nas discussões mais acesas.

## 2. Documentário e ficção

A particularidade da obra não se deve somente ao facto de ser, ao mesmo tempo, um documentário e uma ficção. Esta simultaneidade de formatos é um dos principais motivos de seu interesse, mas a sua originalidade provém do modo como se articulam – nalguns momentos alternadamente, noutros coexistindo de forma indissociável –, contribuindo para a criação de uma “terceira realidade”, resultante da mistura das duas. Trata-se de uma realidade que não é exclusivamente documental mas que também não pertence apenas ao domínio da ficção; por vezes, torna-se difícil compreender em que momento acaba uma e começa outra.

Por outro lado, ao contrário do que esta mistura possa sugerir, a confusão que a certa altura se pode instalar não prejudica o entendimento de uma realidade cultural e temporal que surge poética, bela e natural (literalmente). Nalgumas cenas temos dificuldade em saber se aquelas pessoas são elas próprias ou as suas personagens<sup>14</sup>. É neste aspecto que a ficção se confunde com a realidade, que a certo ponto parece também ela uma autêntica ficção. Sob esta perspectiva, podemos dizer que um documentário pode apresentar-se como uma ficção ainda maior do que a própria ficção, no sentido em que é ainda mais credível. Tal credibilidade – do ponto de vista da *verosimilhança* – é algo que a ficção sempre procura, recorrendo a uma lógica narrativa que tem como propósito principal convencer-nos de que aquilo que vemos é plausível. Se assim não fosse, se o espectador não se “esquecesse” por momentos de que está a ver uma realidade encenada, perderia o interesse pela história, uma vez que não há lugar para a *identificação*. Excluem-se desta regra, evidentemente, todas as obras cinematográficas que assumem declaradamente um formato mais fantasista ou irrealista – o que não se aplica, de todo, ao caso presente.

---

<sup>14</sup> Por ocasião da antestreia do filme na aldeia da Benfeita, a 08/08/2008 (coincidência?), Miguel Gomes frisou, em entrevista à *Comarca de Arganil*, que ao longo do filme «são atribuídas personagens às pessoas da região». Cf. Susana Duarte, “‘Aquele Querido Mês de Agosto’ registou grande afluência”, in *A Comarca de Arganil*, 13/08/2008, edição *on-line*, <<http://www.acomarcadearganil.com>>, acedida a 18/05/2009.

“Admitindo que o filme documentário possa reclamar para si uma maior ligação com o nosso mundo”<sup>15</sup>, este formato afigura-se-nos ideal para a consecução dos objectivos de Miguel Gomes, que incluem mostrar um olhar actualizado sobre uma determinada realidade, com aspectos muito específicos mas que, apesar disso, encontra eco numa realidade mais universal. Apesar de a obra se debruçar sobre uma região em particular, as problemáticas enunciadas extravasam o conceito de local para abrangerem um universo mais amplo, onde o espectador pode rever-se sem o pré-requisito de pertencer a Arganil ou a uma qualquer região rural de Portugal. Tendo em conta esta finalidade, de *retratar* e, a partir daí, *criar*, o documentário constitui-se indubitavelmente o ponto de partida mais indicado.

Entre estes dois grandes géneros cinematográficos, que articulam o binómio realidade/ficção, existe um diálogo permanente. Não são formatos que se repelem, como dois magnetos com a mesma polaridade, tal como estamos habituados a entendê-los. Não porque a ficção se digladiie com a realidade, e vice-versa, mas porque estes são conceitos contraditórios na sua base. Porque o documentário é quase sempre um retrato fidedigno da realidade que filma e porque a ficção, pela sua natureza, é uma *construção* da realidade, uma simulação, uma realidade fictícia, que existe meramente no formato em que se apresenta – seja um filme, um romance ou o texto dramático que lhes dá forma.

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, documentário e ficção encontram-se numa só linguagem. Seria possível separar os formatos, do ponto de vista da análise rigorosa; contudo, essa separação torna-se infrutífera e mesmo contraproducente, se pensarmos na relação de intimidade que mantêm na generalidade da obra, e que é, justamente, a sua pedra de toque. Ademais, não é forçoso caracterizar o filme quanto ao seu género e isolá-lo nessa designação; até porque a classificação de género é menos importante que o olhar proposto pelo realizador-autor do filme. A construção formal deste filme merece destaque, mas é o seu *olhar*, o olhar de Miguel Gomes sobre as suas filmagens, que promove a nossa análise.

Em alternativa à classificação de género, poderemos falar de um registo documental que se reporta ao conceito de Documentarismo<sup>16</sup> no cinema. O Documentarismo é um termo mais abrangente que compreende o conjunto dos filmes

---

<sup>15</sup> Manuela Penafria, *O Documentarismo do Cinema – Uma reflexão sobre o filme documentário*, Tese de Doutoramento – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005, p.3.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem.*

documentários. A este propósito, atente-se nas observações de Manuela Penafria (2005), que se adaptam com tal justeza ao nosso exemplo que parecem respeitar directamente a *Aquele Querido Mês de Agosto*:

Enquanto perspectiva [...], o Documentarismo une a diversidade de registos cinematográficos, destaca a contiguidade entre ficção e documentário, abala a autonomia de género, valoriza a realização cinematográfica – podemos acrescentar, que enriquece a experiência do espectador – e tem como pressuposto que a componente documental que se encontra na ficção não é tão pouca. O Documentarismo tem em conta a ligação ao nosso mundo<sup>17</sup>.

Só um formato como este poderia compreender a natureza híbrida da obra. É que, para além de constituir um documentário inédito sobre a região de Arganil<sup>18</sup> e suas cercanias, o filme é sobre um outro filme, uma outra realidade, que documenta a história de “um realizador obrigado a constatar a impossibilidade do seu projecto – que ficaria sempre aquém das potencialidades narrativas daquele universo regional, mas muito além das possibilidades financeiras do seu produtor”<sup>19</sup> – a tal “terceira realidade” de que falávamos. É um filme dentro do próprio filme, relação permanentemente explorada ao longo das várias fases da obra, nos seus diversos momentos, com especial incidência em cenas próprias e no capítulo final, o terceiro da nossa análise.

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p.5.

<sup>18</sup> Sobre este aspecto documental da obra, Costa Brites refere que tal abordagem “resulta numa intensa viagem a zonas remotas de uma sociedade que realmente ignoramos, ou que fazemos intencionalmente por ignorar. A marca de rudimentarismos atávicos está ali, a mal disfarçada pobreza e os casos limite de miséria mais evidente também, embrulhados no papel celofane do casticismo turístico de efeito cómico, por vezes, e trágico, não poucas”. Cf. Costa Brites, “‘Aquele Querido Mês de Agosto’, presença de um povo e de paisagens que Portugal não conhece ou faz por esquecer”, in *Diário de Coimbra*, 30 de Setembro de 2008.

<sup>19</sup> Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008, p. 219.

## PARTE II

### ANÁLISE DO FILME

#### 1. Resumo do filme

*Aquele Querido Mês de Agosto* começa por ser um documentário rodado na Beira Alta, em Arganil<sup>20</sup>, distrito de Coimbra, que nos mostra uma série de aldeias com as suas gentes e as suas tradições, festas religiosas, músicas, bailaricos, durante o mês mais quente do Verão, quando muitos emigrantes regressam para passar férias.

Existem praias fluviais que captam a atenção de alguns turistas e muitos bailes de Verão, animados por bandas musicais amadoras e profissionais, algumas bem conhecidas do repertório nacional de música ligeira e da chamada música “pimba”<sup>21</sup>, como é o caso de *Diapasão*.

Nesta altura do ano, as condições climáticas são propícias a incêndios, que são particularmente problemáticos em áreas rurais com vastos hectares de combustível vegetal de acesso difícil e mesmo inacessível. O trabalho dos bombeiros é permanente e a importância das torres de vigia, que constituem um emprego de Verão para os jovens, é especialmente importante.

Através do documentário, conhecemos o jornal<sup>22</sup> e a emissora locais<sup>23</sup>, as pessoas que lá trabalham, e as outras, do outro lado, que lêem e que escutam, que participam nos tradicionais programas de “discos pedidos”, que consistem na possibilidade do ouvinte escolher uma música, mediante uma qualquer contrapartida publicitária (referir o nome do parceiro associado à rubrica, como um restaurante local, e outros).

---

<sup>20</sup> Arganil, com uma área de 333 km<sup>2</sup>, 12 973 habitantes e 18 freguesias, é um dos 17 municípios do distrito de Coimbra (Fonte: ANMP – Associação Nacional de Municípios Portugueses).

<sup>21</sup> *Pimba* é uma interjeição da língua portuguesa que, nos anos 90, passou a designar um estilo de música em Portugal, sendo ainda discutível se o termo poderá ser considerado um género musical. O início da utilização do termo coincide com o lançamento de uma canção com o nome *Pimba pimba*, em 1994, que celebrou o nome de Emanuel, até então desconhecido. Geralmente, a música pimba é conotada com raízes rurais e é considerada por muitos como música de segunda categoria. Para outros, esta é a verdadeira música portuguesa, especialmente para a população portuguesa emigrada que, durante o Verão, canta e dança ao seu ritmo pelos arraiais de todo o país. O recurso à brejeirice, trocadilhos básicos e sugestões sexuais é uma constante, à qual acrescem temas amorosos marcados pelo desgosto e pela dificuldade. Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, este tipo de músicas não existe, exceptuando-se aquelas marcadas pela religião e pelos amores impossíveis e desencontrados. A parte brejeira está excluída da banda sonora e da narrativa, pelo que evitaremos usar a palavra pimba, preferindo a designação de música popular portuguesa.

<sup>22</sup> “A Comarca de Arganil”, fundado a 1 de Janeiro de 1901, com tiragem bissemanal.

<sup>23</sup> “Rádio Clube de Arganil”, fundada em 1905, com emissão na frequência 88.5 FM.

No jornal e na rádio escreve-se e fala-se sobre a região de Arganil e sobre as suas dezenas de aldeias e lugarejos, espalhados por montes e vales numa zona também chamada de Beira Serra.

Em cada aldeia, uma festa, uma procissão. De dia e de noite, a música é o denominador comum que liga as cenas (do ponto de vista narrativo) e as pessoas (do ponto de vista geográfico). As músicas e as canções, nas suas letras e melodias, comportam um grande manancial de referências que, no conjunto das cenas e individualmente, vai ajudado a explicar aquilo que é mostrado pela objectiva da câmara. Elas referem-se às tradições locais, às festas e às romarias, aludindo quer aos santos padroeiros, quer aos amores e suas alegrias e desgostos.

Sónia Bandeira é uma jovem vigia. Durante o Verão, soma turnos de 12 horas nas torres de vigia, altaneiras, com vista para as imensas serras e vales envolventes, em busca do mínimo vestígio de fumo (parece-nos apropriado lembrar o aforismo popular “onde há fumo, há fogo”, tal como se virá a verificar).

Sónia é também vocalista de uma banda de música amadora, que anima os bailes de Verão. Entre trabalho e lazer, ocupa os seus dias de férias no alto da torre de vigia, com a música, e com os amigos, na praia fluvial.

Numa pequena embarcação, a câmara acompanha de perto Paulo “Moleiro” (cuja alcunha se deve ao ofício do seu falecido pai), que é conhecido como “o menino do rio [Alva]” e pela particularidade de saltar de uma ponte no Carnaval, manobra perigosa que lhe granjeia uma grande popularidade entre os locais. Paulo conta-nos a sua história de vida simples mas atribulada, marcada por episódios de trabalho no campo e de abuso de álcool, com algumas lesões físicas que testemunham esse estilo de vida.

Sempre presente, a música completa este trabalho documental que não precisa de muito tempo para resumir habilmente as principais características do ambiente que retrata (desde logo por nos situar social, geográfica e culturalmente, fazendo um levantamento dos nomes das terras em que as filmagens decorrem, incidindo sobre histórias de vida muito diversas, contadas na primeira pessoas por intervenientes de significativa amplitude etária e representantes dos mais variados quadrantes e actividades sociais).

Depois de devidamente contextualizado, o objecto do filme começa a revelar-se de outro modo, deixando para trás preceitos da linguagem do cinema documentário convencional, entrando pouco a pouco num registo mais próprio da ficção. Esta transição é progressiva; como nota Tiago Baptista,

não é abrupta, mas sim gradual, e acontece através da rarefacção progressiva das sequências “documentais” que durante a primeira parte do filme tinham guiado o realizador, e o espectador, no conhecimento íntimo do universo onde decorrerá a acção ficcional da segunda parte<sup>24</sup>.

É nessa segunda parte que Sónia Bandeira passa a representar com o nome de Tânia e que Fábio Oliveira, um jovem jogador de hóquei apresentado pelo seu treinador, passa a ser Hélder, primo de Tânia e um dos membros da Banda Estrelas do Alva.

A acção decorre à medida que os Estrelas do Alva – Tânia a cantar, acompanhada de Domingos, seu pai, Hélder à guitarra e um amigo, Gomes, na bateria – vão actuando de aldeia em aldeia, animando as festas populares e os seus típicos bailes, compondo a banda sonora de um Verão quente passado na serra, cheio de jogos, tradições e procissões, cenas de caça e de cantares “à desgarrada” num périplo pelas adegas dispersas.

Desde logo o assombro do incesto começa a assomar, à medida que uma relação de amor se adivinha entre Hélder e Tânia. Pura e arrebatadora, como os amores de Verão entre jovens adolescentes, está à partida condenada pela sua natureza imoral, do ponto de vista dos usos e costumes sociais vigentes. Enquanto esta relação esconjurada se estabelece e adensa, os jovens usufruem dela com simplicidade e ternura (existindo como contraponto para a vida amorosa de Lena, amiga de Tânia, que mantém uma relação muito mais atribulada com Nelson, que nunca chegaremos a conhecer).

Um mistério insondável que se prende com a mãe de Tânia – e que representa um marco maior em toda a estrutura simbólica do filme, estando presente desde a primeira cena (sob a forma de poema narrado em *off*) – perpassa a narrativa transversalmente, primeiro como uma sombra, um segredo bem guardado, que pouco a pouco se vai revelando e abatendo sobre as personagens, afectando todas elas (com a agravante de todas elas terem entre si um grau de parentesco, tendo este *pathos* uma amplitude familiar).

Ninguém sabe ao certo o que terá acontecido a Maria Rosa, mãe de Tânia e mulher de Domingos. Alguns julgam que fugiu, outros crêem-na morta. Esta incerteza instalou-se como um angústia no seio da família e, tal como uma memória traumática, de quando em quando manifesta-se de várias formas, algumas delas violentas.

Celestino, o irmão, confunde a sobrinha Tânia com Maria Rosa num momento de drama familiar patrocinado pelo álcool. Esta confusão deve-se também às inegáveis

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 218.



parecenças físicas de Tânia com a sua mãe que, tal como comprova o retrato desta (minuciosamente presente nalgumas cenas), são inquietantes. Para cúmulo, esta semelhança atinge o seu auge na altura em que Hélder, apaixonado pela prima, se masturba ao folhear um álbum de fotografias em que a tia está presente.

O próprio Domingos – figura mais directamente afectada pelo trauma do desaparecimento de Maria Rosa – chega ao ponto de confundir a filha com a esposa, ocasionando situações de alto impacto dramático, cuja carga simbólica adiante analisaremos com maior detalhe, sob o espectro do incesto, trágico por excelência.

À medida que o mês de Agosto se aproxima do fim, em que o sonho de Verão se começa a desvanecer para dar lugar à realidade um pouco mais fria – que ocupa enfim todo o resto do ano –, tudo é vivido de modo mais intenso. As narrativas entrecruzam-se, os bailes e as músicas intensificam-se, como intensa (carnal) se torna a relação incestuosa de Tânia com o seu primo Hélder, na iminência de se despedirem abruptamente, uma vez que Hélder é forçado a emigrar com os pais para França no dia seguinte (cena que culmina com um grande plano memorável de Sónia Bandeira, que permitiria uma autêntica abordagem exegética aos próprios princípios da representação de um actor de cinema, neste caso amador – sobre este plano específico nos debruçaremos adiante com maior rigor).

Antes desta despedida, que coincide com o final da história e praticamente com o fim do filme, tudo parece ter começado a regressar à sua ordem natural (o desfecho após a *catástrofe*); a Comarca de Arganil continua a girar no prelo, antes de ser tratada pela linha de montagem familiar que a endereça aos seus assinantes, o programa “Nós, as mulheres” prossegue na antena da Rádio Clube de Arganil, Paulo “Moleiro” desaparece do ecrã, agora que já não há banhistas para vigiar, as músicas e os bailes de Verão chegam ao fim.

O filme termina com um exercício completamente exterior à narrativa, em que o realizador e o director de som, Vasco Pimentel, discutem as opções sonoras de algumas cenas do documentário e a existência e utilização da música e dos efeitos sonoros no cinema em geral.

## 2. Análise do filme

Analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à *compreensão de algumas das suas razões de ser*.<sup>25</sup>

Tendo como ponto de partida esta definição, que resume na perfeição o espírito das nossas intenções, procuraremos esquematizar a análise da obra de Miguel Gomes, única no seu género e na forma como se apresenta. Esta análise procura produzir conhecimento, constituindo-se num plano textual paralelo ao discurso crítico. Não é nossa intenção criticar o filme, mas sim isolar algumas das suas problemáticas, com o intuito de estabelecer ligações entre linguagem cinematográfica e temas focados, no plano narrativo, e sempre baseados numa descrição sequencial que respeita o tempo cronológico da acção.

As actuações dos Estrelas do Alva vão marcando, ao longo de todo o filme, como um compasso, os tempos da narrativa e a sua progressão. De aldeia em aldeia, de vila em lugar, Tânia vai animando as localidades com as músicas de baile, na sua maioria *covers* de ícones da música popular portuguesa.

Alguns destes temas, especificamente os mais marcantes do género, contribuem para uma atmosfera algo nostálgica que se relaciona mais com a acção do filme e com a obra em si, independentemente da sua vertente ficcional ou documental; as actuações de Sónia Bandeira/Tânia estão para a cinematografia desta obra como a pontuação está para a literatura: marca pausas e delimita tempos. Estas actuações existem em trechos independentes, muitas vezes descontínuos da narrativa principal, como espaços próprios e paralelos repletos de um duplo sentido: um relacionado com o filme, em que a protagonista se exprime através da interpretação musical, outro relacionado com a visão do autor-realizador acerca daquelas pessoas e daqueles lugares, que retrata/encena no seu filme e que, acidentalmente ou não, acabam por resultar “naquele” *Querido Mês de Agosto*.

Organizada em mosaico, como um poliedro, a narrativa prossegue quase sempre de forma plana, isto é, sem grandes sobressaltos, desvelando-se episodicamente. Na verdade, esta situação verifica-se somente porque *Aquele Querido Mês de Agosto* é uma

---

<sup>25</sup> Jacques Aumont / Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], Papyrus, Campinas (SP), 2003, pp. 13-16. [sublinhado nosso]

súmula de diversas histórias com diversas personagens; apesar de a história de amor incestuosa vivida pelos protagonistas do filme, Tânia e Hélder, configurar a tragédia dominante, outros dramas se desenvolvem em paralelo, com os seus próprios intervenientes, donos de narrativas específicas (como são o caso de Paulo “Moleiro” e de outros).

No decurso da análise surgem reminiscências de outras cinematografias, citadas directa ou indirectamente. Uma delas, talvez a mais óbvia, é a aproximação do filme ao movimento de “cinema-verdade” empreendido por Jean Rouch e Edgar Morin. Este conceito promove uma atitude estética e moral em que os cineastas incluem nas obras o processo de pesquisa de imagens e de feitura do filme, intervindo directamente no seu desenrolar, não procurando ocultar câmaras e microfones. Esta situação promove a sua alteração de estatuto, passando de autores a narradores/personagens.

Falamos de *aproximação* ao “cinema-verdade” porque, apesar desta postura de intervenção, não damos conta de uma atitude de interferência que verdadeiramente contamine os objectos filmados; como já relevámos, existe uma distância de segurança entre a técnica e a narrativa.

Subjaz também à ideia do filme (e ligando-se à anterior), a noção de “cinema total”, que tem que ver com a intenção de exprimir, através da linguagem fílmica, não apenas as imagens visuais e sonoras, mas também as imagens sensoriais, aquelas que apelam aos sentidos, notadamente à audição.

Começamos por analisar a primeira parte, documental, que nos introduz literalmente ao *augusto*<sup>26</sup> mês de Agosto.

---

<sup>26</sup> Do latim *Augustus*, nome dado ao oitavo mês do calendário gregoriano por decreto do imperador César Augusto.

## 2.1. Documentário

*Aquele Querido Mês de Agosto* inicia-se com uma raposa em redor de um galinheiro, numa cena típica do quotidiano rural, situando desde logo o ambiente em que decorre a acção do filme documentário e, num segundo plano, da ficção.

Em *off*, acompanhando este drama rústico do animal selvagem que ameaça a criação doméstica, ouve-se *Minha Mãe*<sup>27</sup>, soneto de João de Deus (1830-1896), enquanto a raposa – animal conhecido pela sua astúcia – encontra uma forma de finalmente penetrar o galinheiro. Na iminência do massacre, que o espectador é privado de ver (opção que denota *a priori* uma determinada postura do realizador perante aquilo que é filmado e que adiante analisaremos com mais pormenor), passamos imediatamente para a cena seguinte, em que ainda se mantém, em *off*, João de Deus, durante alguns instantes.

Neste caso, a ligação à cena anterior é conservada pelo registo sonoro, que inclusivamente se sobrepõe às imagens que vemos agora, de uma banda a actuar num palco; aqui, em que a imagem pressuporia desde logo um acompanhamento sonoro condizente, a voz *off* desempenha um papel de dupla sobreposição, da imagem e do som, uma vez que não corresponde àquilo que o intérprete da banda GOMAPE está a cantar, na aldeia da Benfeita. Só momentos depois transitamos finalmente para um “som directo”, para a música da banda.

O facto de o filme começar com uma cena de natureza trágica, indica-nos que estamos prestes a assistir a uma tragédia. Esta cena, acompanhada pela narração de um texto poético de nome “Minha Mãe”, constitui desde logo um certo registo paradoxal. Atentemos na letra do soneto:

Quando a minha alma estende o olhar ansioso  
Por esse mundo a que inda não pertenço,  
Das vagas ondas desse mar imenso  
Destaca-se-me um vulto mais formoso.

É minha santa mãe, berço mimoso  
Donde na minha infância andei suspenso;  
É minha santa mãe, que vejo, e penso  
Verei sempre, se Deus é piedoso.

---

<sup>27</sup> Narrado por Andrade e Silva.

Como línguas de fogo que se atraem,  
Avidamente os braços despedimos  
Um para o outro, mas os braços caem...

Porque é então que olhamos e medimos  
A imensa distância donde saem  
Os ais da saudade que sentimos!

Este paradoxo, que se há-de manter durante o resto da obra, evidencia-se naturalmente mais numas partes que noutras. Primeiro acompanhando uma cena de violência na Natureza (ainda que num contexto dominado pelo Homem), em que a lei do mais forte/apto prevalece e, depois, sobrepondo-se a uma música de baile, “Minha Mãe” remete-nos simbolicamente para o materno, para a matriz, com o que de enternecedor e de protector se associa à palavra *Mãe*. Tratar-se-á de uma alusão à inocência, à infância, com a intenção de promover a colocação de um filtro sobre tudo o que se seguirá? Será este um filme dedicado à “Mãe”, à mãe de Tânia, à mãe do realizador, à nossa Mãe, à Mãe Natureza?

A meio da actuação da banda GOMAPE<sup>28</sup> (que, de certo modo, introduz o tema do filme), um corte de energia causa uma paragem brusca:

*Esses teus lábios eu quero beijar  
A tua pele quero acariciar  
Quando sorris o sol nasce para mim  
E faz-me sonhar por um amor sem fim*

[...]

Perante este primeiro sinal de que estamos a assistir a um filme documentário, em que surge um percalço que não é controlado/planeado, ouvem-se alguns comentários e observações acerca do que terá motivado esta interrupção, da potência eléctrica contratada e dos problemas técnicos que não tinham surgido noutras actuações da banda, em contextos semelhantes, noutras aldeias da região.

Passamos em seguida para outro concerto, desta vez na festa da aldeia de Pardieiros, animado pelo Conjunto musical *Diapásão*<sup>29</sup>. A música é *Amor, amor*

---

<sup>28</sup> Música: *Escravo do teu encanto*. Autoria e composição: Emanuel / Tó Maria Vinhas.

*antigo*<sup>30</sup>, canção que versa sobre as saudades de uma relação amorosa pertencente ao passado e que, tendo terminado abruptamente, gerou uma mágoa irreparável, incapaz do perdão.

*Ai que saudade, ai que saudade  
Ai que saudade tenho de ti amor antigo*

*Partiste sem dizer uma palavra  
Deixaste o amor sem ter razão  
Traíste este homem que te amava  
Que por ti sempre esperava  
Com amor no coração*

*Agora que fiquei sem ti para sempre  
Ao meu coração não mentes  
Mesmo que digas que não*

*Por que fizeste tu tanta maldade  
Por que trocaste tu tanta paixão*

*Agora deves estar arrependida  
Tens a tua alma perdida  
Mas não te dou minha mão*

*Agora já não vou voltar atrás  
Porque já não sou capaz  
De te dar o meu perdão*

Deparamo-nos novamente com um paradoxo, na medida em que o sujeito cantante sente uma profunda nostalgia por uma situação que é duplamente trágica: em primeiro lugar, trata-se de uma separação inusitada; em segundo, mediante a perspectiva plausível do restabelecimento da relação amorosa, ela é veementemente recusada (por orgulho ou por mágoa), não obstante o sofrimento causado por essa cisão. Poderemos presumir que é preferível sofrer por orgulho do que por abandono, mas ainda assim sofrer.

---

<sup>29</sup> Cf. biografia / discografia do grupo, anexo ii.

<sup>30</sup> Autoria e composição: Marante / Agrupamento Musical Diapasão.

Se decalcamos integralmente a letra da música é porque ela (como, de resto, todas as outras) não foi escolhida ao acaso; ao contrário, ela sintetiza uma problemática chave do filme e é fundamental para a sua compreensão. Ademais, a letra desta música, para além de introduzir discretamente a personagem de Maria Rosa, revela um pouco da sua história e da sua relação com o marido, Domingos.

Não somos alheios ao facto de esta temática – a separação dos amantes e as subsequentes mazelas no orgulho – ser absolutamente vulgar (o que remonta ao conceito da música “pimba”); no entanto, a existência desta música, a pretexto de uma simples actuação de baile que não pertence à narrativa ficcional, servindo aparentemente apenas os preceitos do documentário que se pretende, neste momento específico da narrativa (introdução), e a sua relação de contiguidade com a cena inicial e com o tema de mãe, constitui uma colagem perfeita da mesma ao espaço narrativo. Este exercício associativo por parte do espectador será inevitável no decurso do filme, tanto mais que, como se verificará na grande maioria das restantes músicas, elas parecem ter sido criadas propositadamente para ilustrar os episódios dramáticos a que se referem, dando mesmo a impressão de tê-los originado (funcionando simultaneamente como uma espécie de guião e de coro).

Esta terceira cena, musical, é a primeira que nos informa que estamos perante um filme documentário. Marante, o músico com projecção nacional que dá voz ao agrupamento *Diapásão*, anuncia no palco da festa da aldeia de Pardieiros: «E agora, um tema antigo». Enquanto isto, ainda se ouve, em *off*, a discussão em torno da quebra de energia e da potência contratada. Não obstante estarmos já num espaço diferente, há uma relação de contiguidade/continuidade com a cena anterior (tal como aconteceu da primeira para a segunda cena). Para além dessa ligação, através do som, há um fundo comum que liga estes espaços: a *música*, território universal e não apenas daquela aldeia ou da outra.

Pouco a pouco, aos pares, as pessoas vão enchendo o pequeno largo que serve de recinto ao concerto, com o seu aparato luminoso. Crianças e velhos vencem o pudor e dançam ao som de *Amor, Amor Antigo*. Subitamente, o som ambiente é substituído por uma espécie de depoimento do artista, que discorre acerca da música de baile; Luís Marante, o autor, insurge-se contra a classificação redutora do seu trabalho como “música de baile”, argumentando que «*de baile é toda ela*»; ora, a música é para dançar, e se estamos a dançar é porque a música apela à dança. Portanto, neste sentido, é *de baile* (*dance music*, na designação anglo-saxónica).

Marante prefere incluir os *Diapasão* no grupo dos conjuntos que fazem a denominada Música Ligeira Portuguesa, chamando a atenção para a especificidade do género, apontando ainda alguns aspectos autorais, como sendo a sua preferência pessoal pelos temas “mais românticos”: «sempre gostei de ser um pouco mais eu». Ou seja, Marante é um autor, mais do que um género, por sua vez um pouco acima de uma simples designação de “música de baile”. E, nisto, o som regressa.

A transição para a cena seguinte continua a fazer-se pela música. Desta vez, de forma mais elaborada, num *raccord* perfeito com um programa de rádio que está a ser feito em directo, em que é transmitida precisamente a música *Amor, Amor Antigo*: transitamos da música ao vivo para a sua versão radiofónica.

Trata-se do programa *Nós, as mulheres*, de Natália Novais e Manuela Pinto, conforme indica a locutora. Habitualmente há sempre um convidado em estúdio, mas a locutora refere que os principais convidados, especiais, são sempre os ouvintes, dirigindo-se directamente ao seu público como «os melhores ouvintes do mundo»<sup>31</sup>. Desta vez, a Rádio Clube de Arganil tem em estúdio um grupo, previsivelmente o realizador e demais técnicos do filme *Aquele Querido Mês de Agosto*, informando os ouvintes de que estão a colaborar para um filme. Ficamos então, nós, espectadores, informados de que existe uma participação activa das pessoas que fazem o filme no próprio documentário, estando desde logo assinalada a sua posição perante o objecto filmado, diferentemente dos documentários em que a presença da câmara é meramente testemunhal, não interferindo com o material documental/documentado. Neste caso, o próprio processo de filmagem integra o assunto do documentário, tratando-se de um filme (também) sobre um filme. Mais especificamente, sobre as dificuldades implicadas no processo de rodagem e o quotidiano da equipa.

Na cena seguinte, numa típica casa de pedra solitária entre a natureza, o *staff* das filmagens coloca pacientemente peças de dominó enfileiradas no chão, em sequências; ficamos a saber que o objectivo seria utilizar a cena para o genérico inicial do filme. Seria, não fosse a porta da rua abrir-se de repente e esse gesto desmanchar em segundos todo aquele trabalho de minúcia, destruição sequencial que é justamente mostrada numa

---

<sup>31</sup> Esta emissora (como muitas outras em regiões do interior do País) mantém uma afinidade própria com os seus ouvintes desde há muito tempo. Falar na história desta rádio é falar na história de Arganil e das suas populações, contribuindo para traçar um quadro social bastante elucidativo das realidades locais. Numa região dispersa e de geografia acidentada, a rádio desempenha um papel fundamental na informação dos seus habitantes. Ela é “a companhia e a voz amiga de muitas das nossas gentes que, na solidão das nossas aldeias, nos escutam, nos falam e nos recebem como se fizéssemos, há muitos anos, parte integrante da sua família. E, para muitas dessas pessoas, infelizmente, somos seguramente a sua única família”. (cf. <http://www.rcarganil.com/index2.htm>, acedido a 22/04/2009.)



série de planos rápidos, e cujo desmoronamento indicia, simbolicamente, o perfil narrativo multifacetado da obra, e mesmo a natureza das relações que hão-de estabelecer-se entre as personagens.



**Composição de fileiras de dominós.**



**Pormenor da sequência de destruição de dominós.**

O realizador, Miguel Gomes, aparece na imagem: «Olá, Quim. Achas bonito isto que fizeste?», dirigindo-se a Joaquim Carvalho (que faz de si próprio e há-de representar depois o papel de Domingos, pai de Tânia), ao que este responde: «O que é esta merda, pá?», estranhando os dominós, que supostamente não fazem parte da ordem de trabalhos. Segue-se uma acusação de Joaquim Carvalho: «Achas bem o que estás a fazer aos teus produtores?» (que configura o início de uma discussão acesa sobre o processo de feitura do filme) e, finalmente, um separador a negro com os caracteres em branco, anunciando os primeiros créditos: «O SOM E A FÚRIA E SHELLAC SUD APRESENTAM», «UM FILME DE MIGUEL GOMES», «AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO».

A cena seguinte a este “início oficial” apresenta Paulo “Moleiro”, não só uma personagem do filme, como também uma “espécie de anti-herói local”<sup>32</sup> e, portanto, uma *personagem real*. Este homem está de frente para a câmara, remando num barco em direcção ao espectador, num plano-sequência. Este tipo de plano repete-se várias vezes durante o filme, funcionando para introduzir personagens, espaços e ilustrar como que idilicamente algumas situações que colocam o espectador na posição de *voyeur*, que assiste ao “desfilar da vida” em local privilegiado, na primeira fila, sem que os intervenientes desse quotidiano suspeitem que estão a ser observados.

---

<sup>32</sup> Cf. Luís Miguel Oliveira, “Aquele Querido Mês de Agosto”, crítica ao filme publicada no jornal *Público*, 21/08/2008, versão *on-line* em <<http://cinecartaz.publico.clix.pt>>, acedida a 25/05/2009.

Olhar compenetrado, chapéu, cigarro descaído ao canto da boca, Paulo “Moleiro” revela a inscrição «SEGURANÇA» nas costas da camisola, ao dar a volta para remar na direcção oposta. Começa a ouvir-se os tambores de uma banda filarmónica, como se de uma marcha se tratasse, transformando esta cena de patrulhamento do rio e o seu interveniente numa personagem séria, solene, mas ao mesmo tempo rocambolesca.

O plano seguinte mostra-nos uma praia fluvial cheia de banhistas que se divertem, sob a alçada deste vigilante. Em *off*, e com a banda sempre a tocar, alguém faz a apresentação de Paulo “Moleiro”: «Não há ninguém [em Coja<sup>33</sup>] que conheça o rio Alva como o Paulo “Moleiro”». Ele nasceu nas margens do Alva e é conhecido como o *menino do rio*, «controla as águas como acha que deve controlar, embora nem sempre as águas o controlem como ele acha que as águas o devem controlar», explica a voz num tom semi-filosófico. Ele é um conhecedor nato do rio Alva «mas depois com o álcool as coisas transformam-se» e ele deixa de ter percepção do que conhece ou não.

A introdução do factor *alcoholismo* no perfil de Paulo Moleiro condiciona desde logo a sua apresentação e a visão do espectador relativamente ao próprio. Depois de uma explicação quase que metafísica da sua existência, como se tivesse surgido do rio, Paulo “Moleiro”, o *menino do rio*, é afinal perecível como todos os homens (neste caso ao vício do álcool).

A banda continua a tocar, desta vez em som directo. É a Banda Torroselense Estrela d’Alva, na localidade de S. Paio de Gramaços<sup>34</sup>, acompanhando uma procissão rua acima, à retaguarda. Segue-se um plano-sequência (semelhante ao que acabámos de descrever, com o intuito de apresentar a pessoa/personagem de Paulo “Moleiro”) com cerca de dois minutos de duração, ao longo da estrada, em que câmara acompanha um grupo de condutores de motas no seu percurso rumo a um encontro *motard* organizado pelo Góis Moto Clube. A mesma banda continua a tocar durante todo este plano, somando três cenas distintas e servindo diferentes propósitos: a *apresentação mediática* de Paulo “Moleiro”, o *acompanhamento solene* da procissão e o *enquadramento sonoro* da concentração de motas, unindo estas três realidades pelo sonoro (funcionando quase

---

<sup>33</sup> Coja é uma freguesia do concelho de Arganil, com 20,63 km<sup>2</sup> de área e 1650 habitantes (2001). Foi vila e sede de concelho entre 1260 e 1853, sendo constituído pelas freguesias de Benfeita, Cerdeira, Coja, Teixeira, Espariz, Meda de Mouros, Mouronho e Pinheiro de Coja. Tinha, em 1801, 5079 habitantes. Após as reformas administrativas do início do liberalismo, foi-lhe anexada a freguesia de Vila Cova de Sub-Avô, tendo perdido a freguesia de Teixeira. Tinha, em 1849, 7091 habitantes. (Cf. sítio Junta de Freguesia de Coja <<http://www.jf-coja.pt/>>, acedido a 12/05/2009.)

<sup>34</sup> São Paio de Gramaços é uma freguesia do concelho de Oliveira do Hospital (que faz fronteira com o de Arganil), com 4,53 km<sup>2</sup> de área e 987 habitantes (2001). (Cf. sítio da Junta de Freguesia de S. Paio de Gramaços <<http://www.spaiogramacos.com/>>, acedido a 12/07/2009.)

que antiteticamente nesta última, sugerindo um ambiente de “feira popular” que à partida não se coaduna com o universo *motard*).

Uma vasta área de campo serve de acampamento, estando ocupada por tendas, pessoas e veículos motorizados, entre as oliveiras. A *documentação* deste encontro ganha com o movimento da câmara, que se aproxima longitudinalmente, fornecendo uma perspectiva circular deste recinto campal, dando-nos conta da sua extraordinária (e inusitada) dimensão. Trata-se de um evento surpreendente, na medida em que se insere naquele lugar, no meio da paisagem natural, onde seria atípico encontrar tanta actividade.

À entrada do recinto, sob a égide das principais marcas publicitárias associadas a este insólito convívio (maioritariamente bebidas e produtos nacionais), crianças divertem-se num mar de espuma artificial criado ininterruptamente por uma máquina, numa cena que faz lembrar as imagens de apresentação comercial de *Lisboetas*<sup>35</sup>, o documentário português mais visto de todos os tempos até à data<sup>36</sup>. A compor o cenário, um homem faz girar manualmente um espeto, de forma totalmente mecanizada – quase que desinteressada –, presumivelmente assando um leitão (iguarria especialmente apreciada na região Centro do país).

Com este gesto mecânico mudamos de cena para as máquinas tipográficas mecanizadas que imprimem massivamente *A Comarca de Arganil*, com o anúncio das festas da padroeira, num *raccord* deveras perspicaz – nesta altura, reafirmamos a subtilidade e a erudição da montagem de Telmo Churro e Miguel Gomes, aspecto fundamental para a análise e compreensão do filme.

É neste contexto que nos é contada a história deste jornal e da sua fundação; num plano de conjunto que nos mostra a oficina onde *A Comarca* é impressa, um homem explica-nos, em som indirecto, que foi o seu avô materno, de nome Eugénio Moreira, que no dia 1 de Janeiro de 1901 fundou o periódico. Após esta brevíssima introdução, surge, em *off*, uma explicação mais detalhada, pela voz do mesmo apresentador do “menino do rio”; neste momento, a câmara parte do geral para o particular e faz um *travelling* que capta os rostos compenetrados dos seis trabalhadores e os vários momentos da concepção do periódico, desde a impressão ao corte, passando pela dobragem e pelo endereçamento – numa autêntica linha de montagem artesanal,

---

<sup>35</sup> *Lisboetas*, Sérgio Tréfaut (2004).

<sup>36</sup> Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008, p. 206.

apartada dos processos altamente industrializados que hoje em dia caracterizam a produção da principal imprensa escrita.

O jornal começou por dar notícias da região, tornando-se imediatamente de grande interesse, sobretudo para aqueles que partiam de Portugal para as ex-colónias (Moçambique, Angola) e para o Brasil – e, mais tarde, quando se iniciou o fenómeno da emigração em massa, para a França e Alemanha – tendo sido apelidado de “carta de família”. Esta “carta” levava para fora de Portugal notícias de quem estava doente, de quem fazia anos, de quem se casava, de quem se mudava de sítio, etc. Servia, portanto, uma função unificadora dos laços entre quem partia e quem ficava.

Nestes primeiros quinze minutos de filme já nos foram mostrados uma concentração *motard*, músicas, a rádio e jornal locais, habitantes da região. Em poucas cenas, o documentário consegue captar o essencial da vida quotidiana, naquele período, naquela região específica, reunindo aspectos diversos de cultura e lazer, como que criando uma moldura sócio-cultural que há-de conter tudo o que está por ver.

Após esta introdução, entra em cena a banda *Arys*, na aldeia de Anseriz<sup>37</sup>, numa transição “arábica” (leia-se carnavalesca); ao ritmo de uma sonoridade étnica incognoscível, duas bailarinas enfeitadas de azul e metais reluzentes, aludindo à dança do ventre, bamboleiam-se enquanto a câmara percorre uma série de cenas que retratam aquele contexto de festa popular. Um grupo de homens diverte-se a espetar pregos num tronco de árvore decepado, martelo numa mão e cerveja na outra, revezando-se, competindo e medindo forças pelo critério da profundidade. Cena igualmente arriscada do ponto de vista físico é a que se segue, de um homem que acende e lança foguetes artesanais no ar, figura do *back stage* responsável pelos momentos de maior gáudio em eventos populares deste género, denominados de fogo-de-artifício ou de espectáculo pirotécnico. É de notar que o risco inerente a esta função é descurado pelo homem, que tem o cuidado de usar um capacete de protecção, mesmo se não usa luvas ou qualquer outra protecção que o defenda de eventuais fugas de pólvora. O risco é ele próprio um agente do espectáculo, sendo que o perigo está na base da emoção destas brincadeiras simples.

---

<sup>37</sup> Freguesia do concelho de Arganil, com 4,23 km<sup>2</sup> de área e 188 habitantes (2001). Densidade: 44,4 hab/km<sup>2</sup>. Desde 1920 que a população de Anseriz está a diminuir, tendo como causas principais a saída das pessoas para Lisboa e, a partir de 1960, o forte declínio da natalidade. Desde 1990 a população tem envelhecido muito e têm morrido anualmente uma média de dez pessoas. A aldeia foi chamada de Santa Cecília por um escritor cujo nome ignoramos. Provavelmente, devido ao facto de esta freguesia ter muitos e excelentes músicos, uma vez que Santa Cecília é a Padroeira da Música. Cf. sítio electrónico da Junta de Freguesia de Anseriz <<http://www.anseriz.com>>, acedida a 29/06/2009.

Segue-se um momento altamente solene e simbólico, que é também esteticamente importante do ponto de vista cinematográfico; no auge do fogo de artifício, uma espécie de estandarte encimado por um crucifixo ilumina-se e arde lentamente, contrastando com a escuridão envolvente. Ouve-se um burburinho expectante e, de súbito, o engenho luminescente desvenda uma imagem com a Nossa Senhora da Conceição<sup>38</sup>, padroeira da festa. O público aplaude com entusiasmo um dos momentos apoteóticos da noite, em que o paganismo se confunde com a glorificação dos santos da Igreja Católica, aqui celebrados e louvados com garrafas de cerveja e dançarinas do ventre.

Durante a montagem do som da banda GOMAPE, um grupo de crianças brinca com um balão. A sua inocência é captada pela câmara, que as acompanha nos seus movimentos pueris e descoordenados, à altura dos olhos. Apartada da brincadeira está uma outra criança, compenetrada a desenhar e a pintar um carro de bombeiros, enquanto um homem mais velho, em estado aparentemente embriagado, observa pachorrentamente. Ouve-se, na rádio, um programa de discos pedidos (de que já falámos); o ouvinte, que está a ligar de Candosa<sup>39</sup>, sabe que quer uma música de Tony Carreira, embora desconheça o nome da mesma e o nome do patrocinador do programa. Felizmente, esta não é uma condição *sine qua non* para activar esta *jukebox* remota, e o locutor assume o compromisso publicitário para com o restaurante “A Paragem”, antes de pôr no ar *Sonhos de Menino*<sup>40</sup>:

Lembro-me de uma aldeia perdida na Beira,  
a terra que me viu nascer  
Lembro-me de um menino que andava sozinho,  
sonhava vir um dia a ser  
Sonhava ser cantor de cantigas de amor  
Com a força de Deus venceu  
Dessa pequena aldeia o menino era eu

---

<sup>38</sup> No Catolicismo, Nossa Senhora da Conceição é uma das manifestações de Maria, mãe de Jesus. É também a santa padroeira do Reino de Portugal, que lhe dedica um feriado nacional no dia 8 de Dezembro. Como referência “materna” e de concepção, encaixa-se simbolicamente no grande destaque que é dado à figura da Mãe na obra de Miguel Gomes. Do ponto de vista da sua celebração, enquanto padroeira destas festividades, é curioso que esta entidade divina associada à concepção seja celebrada num meio onde a natalidade está em permanente declínio. É uma ironia exterior ao filme, que não é explorada no mesmo.

<sup>39</sup> Freguesia do concelho de Tábua, com 11,68 km<sup>2</sup> de área e 818 habitantes (2001). Densidade: 70,0 hab/km<sup>2</sup>. Foi vila e sede de concelho entre 1514 e 1842. Era constituído apenas por uma freguesia e tinha, em 1801, 535 habitantes. Cf. sítio electrónica da Câmara Municipal de Tábua, <<http://www.cm-tabua.pt>>.

<sup>40</sup> Autoria e composição: Tony Carreira / Ricardo.

E hoje a cantar  
Em cada canção trago esse lugar no meu coração  
Criança que fui e homem que sou, e nada mudou  
E hoje a cantar não posso esquecer  
aquele lugar que me viu nascer  
Tão bom recordar aquele cantinho  
e os sonhos de menino

Tenho a vida que eu quis  
Nem sempre feliz mas é a vida que eu escolhi  
Infeliz no amor, mas no fundo cantor  
A vida deu-me o que eu pedi  
Se eu pudesse a voltar de novo a sonhar,  
faria o mesmo podem crer  
E aquele menino eu voltaria a ser

A música começa a tocar justamente no momento em que o desenho do menino aparece em grande plano, revelando o sonho de Gonçalo, o seu autor (e a data da obra, naturalmente datada com o mês de Agosto de 2006, dois anos antes da estreia comercial do filme). De súbito, o carro de bombeiros plano, infantil e unidimensional, insufla-se de vida e transforma-se num carro de bombeiros real, numa viatura do corpo dos Bombeiros Voluntários de Arganil.

Quando a letra da música principia, o carro arranca, vindo na nossa direcção. Lentamente, pelo pinhal acima, o espectador é convidado a colar os versos que ouve àquele contexto, imaginando a “aldeia perdida na Beira” e aquele menino, que um dia se tornou homem mas nunca esqueceu as suas origens. Esse menino, “que andava sozinho” e “que sonhava vir um dia a ser (...) cantor de cantigas de amor”, é agora Gonçalo, que sonha um dia vir a ser bombeiro.

Tal como o sujeito poético, e sempre sob a alçada de Deus, esta criança virá a consubstanciar o seu sonho de exercer uma profissão que, dado o seu contexto geográfico e sócio-cultural, se encontra profundamente enraizada no seu imaginário. Ser bombeiro e poder combater os incêndios que, ano após ano, ameaçam devorar a sua terra “perdida na Beira” na época estival, é para ele um ideal e, mais do que isso, a hipotética antevisão de um futuro muito provável.

É verdade que na música o sujeito desejava ser cantor de cantigas de amor, e não bombeiro; contudo, a intenção metafórica que justifica a escolha desta música específica

para ilustrar este sonho “real” não se prende com a natureza do sonho, mas sim com a sua concretização. Também é verdade que, pelo caminho, ficam outros sonhos. Se tivéssemos que resumir em poucas palavras o trecho que melhor serve os propósitos da narrativa documental (e ficcional, na segunda parte do filme), seria “infeliz no amor, mas no fundo cantor / a vida deu-me o que eu pedi”, em que é enaltecida a benevolência do destino, capaz de tornar real os nossos sonhos de infância; por outro lado, somos capazes de reduzir ainda mais toda a intencionalidade desta cena totalmente musical a uma só frase: “tenho a vida que eu quis”. “Nem sempre feliz”, é certo, mas, ainda assim, “é a vida que eu escolhi”. Ora, nesta capacidade de aceitação, espécie de resignação patente na herança cultural judaico-cristã, reside uma forma notável de sobrevivência perante as vicissitudes da vida, que é considerar as suas eventualidades como uma escolha e não como mera casualidade; esta conversão do acaso em livre-arbítrio, para além de denunciar a nossa humanidade, concede-nos uma satisfatória e reconfortante sensação de controlo sobre a nossa própria vida.

Outro pormenor interessante nesta música é a questão da ausência e da partida, patente na “terra que me viu nascer”, que o autor nunca esquece, apesar de a ter deixado ainda enquanto criança. Mesmo depois de se ter tornado homem, de ter saído em busca da realização desse sonho que a sua aldeia propiciou, ele trá-la sempre consigo e recorda com carinho aquele “cantinho”, aquele lugar que o viu nascer. Indirectamente, a questão da emigração, que é estrutural no documentário e na ficção, começa a surgir. A emigração é, como veremos, a única opção para quem deseja realizar os seus sonhos de menino. Escolha ou obrigação? O autor canta a primeira hipótese.

Este plano-sequência musical, em que o carro se dirige na direcção do espectador, é tecnicamente similar ao plano das motas e já se inscreve num estilo próprio do realizador<sup>41</sup>, que tem que ver com a sua linguagem cinematográfica e gramática fílmica próprias. Concretamente, esta cena oferece várias pistas para a interpretação do filme e captação de parte da sua intencionalidade, quer estética, quer conceptual.

Em primeiro lugar, sendo uma cena relativamente longa – na medida em que tem quase a mesma duração da música<sup>42</sup> –, obriga-nos a reflectir sobre a letra da música

---

<sup>41</sup> Os planos-sequência e a musicalidade (usados em conjunto ou não) fazem parte da linguagem do realizador e da sua obra anterior. *A Cara Que Mereces* (que recuperou visibilidade e aumentou a notoriedade graças a este filme), de 2005, é um filme cheio de planos-sequência musicais.

<sup>42</sup> Como notado por Rawlings F. «devemo-nos lembrar de que a composição de uma música raramente é ouvida na íntegra como *acompanhamento* de um filme. Apenas parte de uma obra pode ser necessária para acompanhar a cena» [sublinhado nosso]. No caso presente este facto não se aplica, precisamente porque a música não é um acompanhamento, existe separadamente, independentemente da sua forma (*off*,

popular de Tony Carreira na íntegra, o que dificilmente se propiciaria numa cena em que houvesse outros elementos distractivos; neste caso, não existe nada para além da viatura dos bombeiros, serpenteando lentamente pelas estradas estreitas de terra batida que parecem ligar nenhures a sítio nenhum. É, de facto, o sonho do menino da cena anterior que é filmado e que saltou, numa espécie de *raccord* que se aproxima mais de um efeito de *trucage* espontâneo, para este lugar.

Esta cena não procura mostrar nada para além disto; serve tão-somente para corporizar esse sonho, funcionando como um *insert*<sup>43</sup> dentro da restante narrativa, sem ligação com qualquer outra cena (exceptuando-se o seu vínculo natural ao cenário de incêndios que é matéria dominante no documentário e na ficção que se lhe segue).

Em segundo lugar, tem um valor documental concreto, na medida em que mostra os Bombeiros Voluntários de Arganil numa situação de patrulhamento real, compondo um cenário cada vez mais completo da região e da sua realidade.

A cena seguinte dá continuidade à discussão entre realizador e suposto produtor, iniciada no episódio de desmoronamento dos dominós, e vem acrescentar complexidade à obra, numa altura em que o espectador ainda está a tentar familiarizar-se com os preceitos desta cinematografia invulgar. Que filme é este? Um documentário? Sobre as festas populares das aldeias no mês de Agosto? Por que razão aparecem agora o realizador do filme e o seu produtor, discutindo sobre o filme... que estamos a ver? Ou sobre um outro? É neste momento que tomamos conhecimento de um drama paralelo, que tem que ver com os processos de realização do próprio *Aquele Querido Mês de Agosto*. Este processo é incluído na cinematografia, passando a integrar a narrativa, e auto-referencial, tal como as letras das músicas.

Dentro da casa típica que já conhecemos, com queijo, vinho e um guião sobre a mesa: «Isto é um filme de actores e eu continuo sem actores para fazer o filme», queixa-se Joaquim Carvalho, representando o papel de produtor. «Eu quero pessoas, não quero actores», responde Miguel Gomes. «Mas tens que encontrá-las». «Hei-de encontrá-las».

E, de facto, elas surgem no ecrã no momento imediatamente seguinte, dando origem a um episódio que é especialmente importante para contextualizar sócio-

---

ao vivo). Cf. F. Rawlings, *Música Para Filmes – Como Escolher Música Para Filmes* [trad. Filipe Montenegro], Prelo, Lisboa, s.d., p. 31.

<sup>43</sup> Não deve entender-se aqui a expressão na sua acepção literal, uma vez que *insert*, na linguagem cinematográfica, diz respeito à introdução de um elemento visual mais destacado, contiguamente ao plano em que se insere. Aqui aparece com uma conotação meramente narrativa, no sentido de “excerto”.



culturalmente o objecto do documentário (quanto à região que pretende retratar e aos seus habitantes).

Trata-se de um casal, Isaura e Agostinho, 61 e 67 anos respectivamente. Numa cena puramente documental, este casal dispensa apresentações ou qualquer tipo de explicação ou narração complementar. Apesar de este ser apenas o trecho inicial de uma cena que tem continuidade (e que servirá para contar a história de um assassinato local), revela já uma importância capital para o documentário enquanto matéria real, pois constitui um retrato social onde estão patentes características e todos os principais valores familiares e tradicionais associados à *maioria representativa* dos habitantes destas aldeias do interior de Portugal: envelhecimento, alcoolismo, machismo, estagnação cultural, ideologias retrógradas, baixa escolaridade. Sublinhamos *maioria representativa*, cientes de que estes temas não são exclusivos da realidade rural, embora nesse contexto tenham uma expressão mais assinalável, com mostrado no filme.

Não se trata, evidentemente, de um retrato generalista – nem podia, pois a câmara de um homem não capta o olhar de todo o mundo, apenas o seu próprio – onde posam todos os intervenientes do filme; os primeiros não estão para o último como as amostras estão para as sondagens, em que uma parte pretende representar estatisticamente um todo ou um conjunto. Se este casal é representativo do universo sócio-cultural do filme – facto que advém da observação da totalidade da obra e não de uma análise eventualmente preconceituosa, fundada na nossa mera suposição – é porque este homem e esta mulher, deixando-se filmar na sua intimidade, no seu ambiente natural, sem qualquer filtro ou intenção de representação, confessam em toda a sua simplicidade um modo de existir que é partilhado pelos seus conterrâneos e contemporâneos.

Trata-se de uma existência humilde, despreocupada, em que tudo o que é bastante para sobreviver se pode encontrar naquela adega, enfeitada de calendários com mulheres nuas. De resto, este *modus vivendi* modesto está patente na conversa de ambos – mais na dele do que na dela, por omissão. O modelo patriarcal é absolutamente dominante neste quadro, não só porque a mulher se posiciona perante a câmara em segundo plano, mal iluminada, mas porque a sua participação no discurso é praticamente nula. Para além disso, Isaura é escarnejada pelo marido com frequência e, aparentemente, está acomodada com esse papel que lhe foi confinado. Estes não seriam, à partida, os actores que Miguel Gomes procurava. Mas terão de servir, e ainda bem, pelo menos como personagens centrais do documentário, senão como inspiração para as da ficção.

Depois de uma auto-apresentação hilariante, em que marido e mulher não se entendem quanto a datas e a idades (Agostinho não sabe quanto anos tem a mulher e parece ter reservas no que respeita à sua própria idade!), lá vão revelando alguns pormenores do seu percurso de vida, que explicam a sua existência tal como ela é hoje. Outras mulheres houve na vida deste homem, e até melhores do que esta, mas calhou assim, calhou-lhe esta. Ele veio da tropa, encontrou a mulher, e lá se casou. Coincidência suprema, casaram-se em Agosto. No Agosto seguinte nasceria a filha de ambos, tinha Isaura 19 (ocasião em que Agostinho aproveita para dizer que a mulher é como as burras, estando grávida quase um ano). Passados sete anos nasceu um rapaz. «E agora cá estamos todos! Graças a Deus, Deus nos abençoe».



**Agostinho e Isaura narram a história da sua vida.**



**O imigrante holandês Gordon e a sua companheira portuguesa.**

A pretexto de casamentos e nascimentos, surge a cena seguinte, que retrata um aniversário. É mais uma “pessoa real”, Gordon. E assim que o grupo animado acaba de cantar os parabéns, o aniversariante investe uma série de machadadas no bolo, desfazendo-o. Gordon é um *hippie* holandês que, após uma série de viagens pela Europa, acabou por estabelecer-se em Portugal, vivendo da agricultura. À semelhança dos intervenientes anteriores, também esta cena contém uma importância particular no tecido documental da obra. Tratando-se do testemunho de um imigrante, ficamos a conhecer as motivações deste estrangeiro que escolheu Portugal para viver, essencialmente devido à “pacatez” que lhe reconhece.

A sua companheira, natural de Lisboa, é convidada a traduzir as palavras do holandês (que fala inglês), originando momentos humorísticos; basicamente, e para começar, ela traduz a vinda de Gordon para Portugal deste modo: «Veio da Holanda, chegou aqui, achou o sítio muito engraçado [...] e acho que toda a gente vem cair neste

buraco». *Buraco* foi a palavra que esta mulher escolheu para se referir ao seu país, aproveitando a deixa da “tradução” para imputar ao companheiro a sua noção própria de nacionalidade – como se mais ninguém dominasse aquela língua universal e não se tivesse apercebido que o homem não disse nada daquilo.

Questionado sobre *qual a beleza de Portugal*, especificamente daquela zona, o aniversariante refere valores como a liberdade; no entanto, a mulher volta a dar a sua opinião, desta vez de modo mais directo, considerando que “apesar de ser tudo muito lindo” ainda há muito *racismo* entre portugueses e estrangeiros. Curiosamente, Gordon não partilha desta ideia. Nitidamente, ambos têm opiniões e posturas muito diferentes sobre o mesmo país. A mulher conta que só pelo facto de ser de Lisboa já é considerada naquele lugar como uma “achadiça”, termo eminentemente pejorativo que não tem um sinónimo concreto mas que significa pessoa *abelhuda, intronada, fora do* (seu) lugar. “Achadiços” são todos aqueles que não são naturais daquele lugar e é um termo que se aplica inclusive aos cães.

Perante opiniões opostas, o entrevistador pergunta por que motivo Gordon não reconhece aquele “racismo” de que a mulher fala; prontamente, ela explica que se deve ao facto de ele não entender, isto é, de não falar a mesma língua (pressupondo que um indivíduo de uma determinada naturalidade não será capaz de reconhecer um tratamento hostil por parte dos naturais de outro país). Por fim, para não haver mal-entendidos, Gordon é diferenciado de uma série de outros forasteiros que vieram depois de si, que vendiam drogas e eram temidos pelas suas condutas desordeiras. Eram os chamados “freaks”. Gordon não era desses; parafraseando, era apenas um tipo que costumava andar nu com um machado no ar, a criar os seus tomates no seu pedaço de terra – enfim alguém ainda vivia da agricultura de subsistência.

Não deixa de ser interessante este testemunho, na medida em que nos mostra uma concepção bastante diferente do mesmo país, por parte de um natural e de um estrangeiro. Curiosamente, a portuguesa sente-se como uma estrangeira discriminada no seu próprio país, enquanto o verdadeiro estrangeiro se encontra bem recebido e bem integrado em Portugal. “Achadiços” são, afinal, os cães e os lisboetas – já que aquele lugar, habituado à emigração, não estranha a imigração.

Segue-se mais uma cena contextual, ainda claramente do domínio documental. É o episódio da caça, actividade de lazer geradora de alguma polémica (devido, em parte, a algumas lacunas no que diz respeito à sua prática enquanto desporto e sua regulamentação) e fortemente enraizada nos costumes de alguns sectores sócio-

económicos do nosso país, que possui largas reservas de vida animal. Ao contrário do que se possa pensar, a caça não é uma actividade datada ou em declínio; prova disso é esta cena, em que são sorteados os postos estratégicos para o posicionamento dos caçadores para esta montaria aos javalis, em que o primeiro a tentar a sorte é um jovem recém-licenciado em arquitectura, orgulho dos seus pares e que transporta consigo as expectativas de toda uma geração sua conterrânea, sobretudo no que toca a dar continuidade às suas tradições estruturais.

Estas expectativas respeitam ao carácter orgulhoso e proteccionista das gentes serranas<sup>44</sup>, como não raro se auto-intitulam. Este jovem é um orgulho porque foi “lá fora” formar-se, “ser alguém”, e depois voltou para a sua terra, não tendo cedido ao deslumbramento que o “lá fora” frequentemente despoleta, e que cede depois lugar ao esquecimento das origens. Este espírito está, aliás, bem patente na letra da música de Tony Carreira que anteriormente transcrevemos, *Sonhos de Menino*. Ele deixa a sua terra para “ser alguém” (leia-se perseguir o seu sonho, em justa homenagem ao lirismo da música), mas nunca esquece “o seu cantinho”, perdido algures na Beira – tal como Arganil.

Distribuídos os postos estratégicos, entram em cena os caçadores, posicionando-se nos seus esconderijos altaneiros, donde podem avistar e alvejar as presas indefesas com relativa facilidade. Ao fundo, montanhas e vales silenciosos começam a projectar o seu vulto sombrio à medida que escurece. Muito lentamente, como que captando esse momento breve e único que é o lusco-fusco, em que num momento ainda havia luz e no seguinte já mal de destrinçam as sombras, a câmara executa um longo *travelling* para a direita, abrindo-se progressivamente o plano ao longo do vale, cujo horizonte se expande e se pronuncia ao ritmo das ventoinhas eólicas, marcas modernas e evidências mundanas que quase conspurcam aquele cenário primitivo, antiquíssimo, quase totémico. É um plano que consegue captar na perfeição, como poucos outros, a essência do passar do tempo, algo que é geralmente difícil de filmar em “directo”, sem o recurso a artifícios suplementares técnicos, narrativos, ou de outra ordem, como é o caso de

---

<sup>44</sup> Subjaz a esta ideia de orgulho uma outra, que se poderia colocar nestes termos: “apesar de vivermos aqui esquecidos e ostracizados temos a capacidade de sair, triunfar e voltar”.

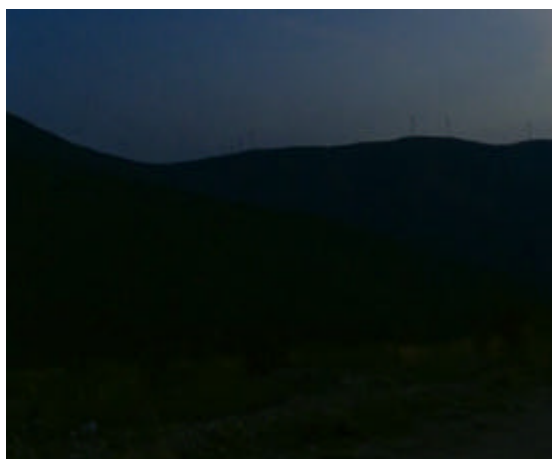
Este aspecto mereceria uma análise mais aprofundada, num trabalho que procurasse especificar os movimentos regionalistas, ligas de melhoramentos e outras tantas organizações não oficiais que substituem as competências que normalmente caberiam às juntas de freguesia e câmaras municipais, na ausência destas ou perante a sua incapacidade para lidar com os problemas de pormenor e a sua inoperância em termos de intervenção local. A história de Arganil e das suas aldeias profundamente rurais é feita essencialmente destas organizações. A este respeito, cf. António Lopes Machado, *Crónicas Regionalistas – Região de Arganil*, compilação de crónicas, Lisboa, 2 vols. [1994-1998].

*Aquele Querido Mês de Agosto*, que prescindiu de qualquer artificialismo, procurando alternativas mais “cinematográficas”<sup>45</sup> (que não é o mesmo que não utilizar qualquer efeito especial, como acontece no caso dos filtros e da sobreposição de imagens).

Ali, filma-se simplesmente o passar do tempo, num compasso próprio que não é quantificável. Em quase dois minutos, a câmara começa no entardecer e acaba no anoitecer.



**Luz no início do plano.**



**Luz no fim do plano**

A montaria inicia-se por fim. Para grande surpresa do espectador, ela aparece totalmente teatralizada, num jogo de gestos infantis, em que dois jovens, à contra-luz dos faróis de um automóvel projectados no arvoredo, simulam o ataque a um porco e todo o processo violento que a matança envolve, desde os disparos com as armas de fogo até aos golpes finais, desferidos sobre a cavalgadura já moribunda. Trata-se de uma cena algo atípica no contexto do documentário e das cenas anteriores, não se inserindo *a priori* no restante tecido documental. Surge como uma espécie de brincadeira, contrastando com a seriedade da cena anterior, existindo aqui uma aparente intenção de parodiar o episódio da caça. Nota-se, já, uma tendência desviante do documentário, que começa a adquirir contornos atípicos na medida em que não “mostra” mas “encena”, com uma certa *parcialidade* sub-reptícia através da montagem.

---

<sup>45</sup> Esta opção cinematográfica remonta indirectamente ao manifesto Dogma 95, criado pelos cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg. O manifesto nascia de uma vontade de tornar o cinema mais realista e menos comercial e enumerava dez regras que deveriam ser escrupulosamente cumpridas (também conhecidas por “votos de castidade”). A primeira destas regras era, precisamente, que as filmagens deveriam decorrer sempre em locais exteriores. Se tivermos em conta as restantes regras, constataremos que *Aquele Querido Mês de Agosto*, intencionalmente ou não, cumpre a maioria delas. Poderíamos dizer, nesse sentido e sem pretensão, que este filme é um “Dogma 95” à portuguesa.

A meio da cena, uma voz *off* irrompe; é a continuação da apresentação de Paulo “Moleiro” que tínhamos ouvido atrás. Retomar esse episódio neste momento é, para além de acrescentar complexidade à narrativa, confirmar uma espécie de configuração poliédrica que já se começava a adivinhar. A partir daqui, muitas cenas são interrompidas por outras, que se sucedem, se intercalam, se altercam, para ser retomadas uma e outra vez em momentos totalmente diferentes da narrativa e do documentário.

A verdadeira proeza de Paulo “Moleiro”, o pormenor que lhe concede um lugar de destaque na obra e na sua vida real, é agora revelada com maior detalhe. Ele queria dar nas vistas em Coja e a forma que encontrou para fazê-lo foi saltar da ponte sobre o Rio Alva durante o Carnaval: «Não era só por estar com os copos, era porque lhe pagavam», esclarece o narrador. Paulo era conhecido como “o menino do rio”, mas era «porque tinha vagar». «Eu também já fui conhecido como o “menino do rio” mas era antes de trabalhar».

A voz que antes introduzira esta pessoa com relativo respeito, revela agora um certo desprezo, procurando reduzir a personagem de Paulo “Moleiro” à sua acrobacia carnavalesca. Considera que estamos a valorizar demasiado alguém que não faz nada na vida e que é conhecido apenas na altura do Carnaval por causa de tamanha irrelevância. O tom cordial dá agora lugar a uma certa inveja, quase vergonha, num discurso marcado pela reprovação social, sugerindo que estamos a louvar um parasita que costumava referir-se à própria mãe como sua empregada. Concluindo, a voz *da razão* afirma que «são coisas aqui da serra, que não interessam para nada», reiterando a sua desonra com esta declaração isolacionista (que contrasta com o espírito de orgulho atrás enunciado).

Se reduzíssemos Paulo “Moleiro” àquilo que nos é dito por terceiros, correríamos o risco de menosprezar uma personalidade que é fundamental para a compreensão do filme e do ambiente que documenta, e que é também matéria para a ficção. Isto porque “o menino do rio” – o anti-herói local, como o caracteriza Luís Miguel Oliveira<sup>46</sup> –, situa-se justamente nos antípodas do menino da canção de Tony Carreira, que abandonou o seu meio natural, foi em busca da realização dos seus sonhos e triunfou.

Neste caso, o menino nunca foi capaz de sair do seu ambiente natural para realizar as suas aspirações e acomodou-se à sua condição mais restrita, encontrando-se talvez com os seus sonhos nos breves momentos em que, suspenso, a gravidade puxa o seu

---

<sup>46</sup> Luís Miguel Oliveira, “Aquele Querido Mês de Agosto”, crítica ao filme publicada no jornal *Público*, 21/08/2008, versão *on-line* em <<http://cinecartaz.publico.clix.pt>>, acedida a 25/05/2009.

corpo em direcção ao leito do rio. E esta é somente a sua ambição, independentemente da influência do álcool (que é muita) ou do dinheiro.

Enquanto Tony Carreira cumpriu o Conservatório, reunindo multidões à sua volta em salas de espectáculos pelo mundo, Paulo Moleiro (agora sem aspas), à sua escala, entrou também para o mundo da fama mercê da sua coragem e bravura. Ele representa todos aqueles que, como ele, tinham sonhos, mas não tiveram talvez a oportunidade de os concretizar; simboliza uma aldeia fechada sobre si própria, perdida na serra, isolada do mundo. Ele é a representação vívida do *Sonho de Menino* fracassado; simplesmente conseguiu libertar-se e afirmar-se num derradeiro gesto arriscado, ao nível dos maiores aventureiros, enquanto os restantes se limitam a observar o rio da ponte. Eventualmente, banham-se nas suas águas quando o calor aperta, mas nunca se atrevem a *saltar*, nem no Carnaval nem em qualquer outra altura do ano – anos que, todos iguais, se repetem ciclicamente ao longo de uma série de liturgias que têm o seu expoente máximo no mês de Agosto.

A cena seguinte mostra-nos a actuação de *Brasílio e Filho* com a população de Pardieiros, numa tradicional “desgarrada”. Não se trata de uma banda famosa ou de um conjunto musical instituído, nem mesmo de uma canção conhecida; é apenas um aldeão chamado Brasílio que toca acordeão com o seu filho, acompanhado por outros habitantes da aldeia de Pardieiros:

Com um copo de vinho na mão  
Hei-de morrer numa adega  
Com um copo de vinho na mão  
As garrafas são as velas  
O tonel é o caixão

[...]

A desgarrada não é uma denominação remática, é literal. Não se canta “a desgarrada”, canta-se “à desgarrada”. Agora canto eu, agora cantas tu, num improviso ditado pelo estado de espírito de todos quantos desejem participar nesse antigo e interessante diálogo a várias vozes. Claro que o tempo e a tradição vão estabelecendo estrofes, que se veiculam através do hábito e solidificam com a repetição. Porém, a natureza da desgarrada não é estática; é fluida, viva e provocatória, servindo não só um propósito de entretenimento mas também uma função conciliatória de gentes e

tradições, que através desta inusitada espécie de história oral vão sobrevivendo à passagem do tempo, que nestes lugares inóspitos se poderia transformar com facilidade em «*coisas aqui da serra, que não interessam a ninguém*».

A letra que transcrevemos é bem representativa de um modo de estar desinteressado, destituído de grandes expectativas ou emoções. O fantasma hiperbólico de uma morte causada pelo álcool parece surgir como uma previsão válida para o futuro, que se prepara ainda em vida. A adega é o sepulcro e as garrafas fazem as vezes das velas. Uma vez mais, a presença do álcool – que já em ocasiões anteriores mostrou a sua influência – é preponderante.

Este tónico natural, consumido desde tempos imemoriais<sup>47</sup>, é o veículo de escape perfeito. Em primeiro lugar, porque está ao alcance de todos. Em segundo, porque goza de plena aceitação social (não há registo de que a Lei Seca tenha alguma vez passado por Arganil). É, portanto, o néctar dos deuses ao alcance dos mortais, que a ele se pretendem entregar ainda em vida. Ao abrigo do álcool se cometem crimes e contrasensos, se salta de pontes, se constroem e destroem relações amorosas, se é infiel ou se tem filhos. Resumindo, é triste e tétrica esta desgarrada, mas ao mesmo tempo reconfortante: afinal, nem toda a gente se pode gabar de conhecer de antemão os motivos e o contexto da sua morte.

Com esta desgarrada é apresentada a “Noite dos Colhões”, uma derivação de um ritual que vem dos tempos dos avós e bisavós, e que era inicialmente reservado aos homens. Neste dia, explica-nos um novo narrador em *off*, matava-se os carneiros para a festa e eram retirados os “túbaros”<sup>48</sup>. Todas as pessoas que matavam os animais tinham de dar os testículos para a festa dos homens. Tocava-se concertina e guitarradas<sup>49</sup> pela noite dentro, e cantava-se à desgarrada. Quando chegava a noite, só restavam 4 ou 5 homens a tocar e a cantar, sendo que os restantes já tinham regressado para as suas

---

<sup>47</sup> O álcool, quase tão antigo quanto a própria Humanidade, é consumido desde sempre. De facto, a fermentação da fruta nunca foi um grande mistério, pelo que os primatas sempre conseguiram produzir leves intoxicações mediante este processo. Nas diferentes civilizações, o consumo do álcool começa a assumir particular relevância a partir da revolução neolítica, altura em que se inicia uma produção mais sistemática das matérias-primas (cevada e frutas) e se verifica um avanço nas tecnologias de fermentação. O álcool desempenha também um papel importante a nível da religião (tema que aqui mais nos interessa, devido à sua repercussão na vida social). Na bíblia, por exemplo, existem inúmeras alusões ao vinho. No entanto, o recurso constante ao vinho em cerimónias religiosas não se encontra exclusivamente no Cristianismo, estando generalizado aos Aztecas, à religião familiar chinesa, ao hinduísmo, ao bantu, entre outros (a excepção à regra encontra-se em religiões como o Islão, que restringem e condenam o seu consumo).

<sup>48</sup> Termo que designa os testículos dos animais que podem ser cozinhados e consumidos.

<sup>49</sup> Termo que designa, literalmente, o toque da Guitarra Portuguesa – instrumento musical caracteristicamente nacional. Cf. António Lopes Machado, “O Sardal e os Pardieiros em dia de festa”, *Crónicas Regionalistas: Região de Arganil*, Lisboa, 1994-1998 [2 vols.], pp. 253-253.



casas. Então, esse grupo de resistentes tocadores e cantadores, ia de porta em porta pedir às pessoas que abrissem as adegas para que pudessem beber um copo de vinho e matar a sede.

Posteriormente, explica-nos a voz, «com a evolução da sociedade, as mulheres começaram a fazer um jantar à parte». Os túbaros já não existem, «já são poucos», e começou a aparecer o bacalhau, até deixar de haver – ironia suprema – testículos numa festa só de homens. Actualmente, a “Noite dos Colhões” só tem bacalhau e todos participam deste antigo ritual dionisíaco.

Após esta contextualização, a desgarrada prossegue:

[...]

Abre-te campa infernal  
Que eu minha mãe quero ver  
Quero-lhe as faces beijar  
Antes de a terra a comer

Como se observa, existe um forte cunho de lugubridade patente nas letras destas músicas, que marca o ambiente da festa. Uma vez mais, a figura da mãe é sublevada, ligando-se ao poema de João de Deus que abre o filme.

Perante uma plateia maioritariamente envelhecida, num café numa povoação, é exibido um outro filme também rodado naquelas paragens. Trata-se de uma versão do clássico do terror de Andersen, *Capuchinho Vermelho*, fábula universalmente conhecida, filmada com habitantes da zona, que não são actores profissionais. Estamos na presença de mais um caso de “filme dentro do filme”, desta feita incluído no documentário. Vemos apenas um pequeno trecho da obra, após uma breve apresentação entrecortada do seu autor (que não conhecemos e que não deverá estar ligado ao *Aquele Querido Mês de Agosto*): é uma cena em que um filho mata a mãe à machadada (ainda há momentos atrás tínhamos visto um machado, noutra contexto). A audiência permanece imóvel, como que afectada por uma cena que se lhe afigura hiper-realista.

É curioso o facto de esta cena se seguir a uma música que fala da mãe morta no caixão – no fundo, existe uma coerência intrínseca do tema que, apesar de extrínseca à obra, relaciona aqueles dois universos temáticos.

No cimo de um monte, com o microfone apontado para o vazio côncavo do vale, o director de som, Vasco Pimentel, continua a sua busca incessante pela captação de sons

“reais”. O vento parece trazer consigo um eco primordial, espécie de inflexão ancestral que se repercute como um grito abafado, continuado e vibrante. Uma criança trepa um marco geodésico que assinala o ponto mais elevado daquela região. À semelhança da cena de posicionamento da caçada, a câmara abre-se numa panorâmica para a direita, revelando a imensidão dos vales, cujo horizonte se funde com o céu, sendo impossível separar ambos.



**Marco geodésico (Serra do Açor).**

A equipa técnica do filme posiciona câmaras e microfones como se estivesse a preparar uma cena. Já com a luz do dia a fraquejar, uma réstia de sol projecta as silhuetas de duas pessoas no marco geodésico, que iniciam um interessante jogo de sombras que, em conjunto com aquela sonoridade ascética, compõem uma cena de atmosfera totémica; com os braços erguidos e arqueados em torno da cabeça, simulam os contornos de um par de olhos, cuja íris é a sombra da própria cabeça, que oscila para um lado e para o outro, dando a impressão de um espírito colossal que, ao cair da noite, espia com malícia os vales em redor, como um fantasma ou assombração.

De seguida, a continuação da história do casal que antes se apresentara na adegã. Agora, preparam-se para contar o “episódio do senhor que matou a mulher com o machado”, criteriosamente introduzido na entrevista. A minúcia (e a ironia) da montagem evidencia-se.

Quando este assassinio é referido, marido e mulher parecem saber muito bem de que se trata; antes de mais, importa a Agostinho dizer que o assassino em causa era natural duma terra próxima da sua, o que parece ser motivo de um certo orgulho<sup>50</sup>. Está

---

<sup>50</sup> Relembremos a ideia de *movimento regionalista*.

lançado o repto para mais um momento de humor que vai estar sempre associado a este casal.

A história é simples. Ela bebia, ele bebia. «Foi a bebedeira», insiste Isaura. Aparentemente, o homem estava a trabalhar, andava a carregar umas janelas para uma casa em construção. Ela veio e começou a insultá-lo. Ele pousou as janelas, pegou no machado, e matou-a. No caminho, encontrou Agostinho e disse: «Matei a minha mulher». Preparou-se, lavou-se, e quando a GNR chegou ele já estava à espera deles à porta de casa para se entregar. Tratou-se, portanto, de um assassinato simples, sem as complexidades que dão origem às grandes histórias policiais.

Importa introduzir aqui uma nota, em prol da análise da temática geral do filme documentário; instantes antes, antevíamos uma certa obscuridade, patente na história do Capuchinho Vermelho e do seu lobo/filho “mau”, introduzida pelo “espírito” do alto da colina. Esta obscuridade agudiza-se agora com o episódio verídico do homem que matou a esposa à machadada, momento que marca a passagem de um tema da ficção para o plano da realidade, o que confere a este local até agora despojado, simples, festivo e tranquilo, uma dimensão velada de tragédia que contrasta com o onirismo dos “sonhos de menino” e a pacatez das festas populares, animadas por ícones religiosos e uma musicalidade *naïve*. Uma vez mais, o espectro do alcoolismo revela a sua omnipresença social, num quadro composto por calendários de mulheres nuas a enfeitar as paredes degradadas duma adega escura<sup>51</sup>.

O tempo passou e Agostinho foi chamado para testemunhar o caso. Conta que o advogado, Dr. Pedro, de Arganil, o chamou antes do julgamento e lhe recomendou que dissesse «isso, isto e aquilo»; mas quando ele chegou à audiência, envergonhou-se. Quanto ao resto, não nos é dado a conhecer. E, por isso, passamos para a cena seguinte, cujo protagonista é justamente um cadáver de javali (troféu da montaria que anteriormente se empreendera).

Um grupo de homens rodeia a carcaça ensanguentada do animal abatido, apontando o local onde o projectil penetrou; referem-se os testículos como o “abono de família”<sup>52</sup>, enaltecendo a sua virilidade. Colocando um gancho metálico nas patas

---

<sup>51</sup> Seria interessante, fosse o nosso objectivo uma abordagem social, compilar estes dados numa tentativa de identificar simbologias e concretizar uma certa ideia de “portugalidade” patente na obra, que a perpassa e transcende para a vida real.

<sup>52</sup> Quando aplicada pela gíria popular para designar o aparelho reprodutor masculino, esta expressão refere-se à subvenção monetária atribuída pelo Estado em função do número de filhos que compõem um agregado familiar. Na sua forma mais básica, a metáfora pretende reduzir as funções reprodutivas dos genitais à sua capacidade para gerar rendimento fácil.

traseiras do animal, começam a içá-lo lentamente, para depois o sangrar, esfolar e desmontar como peça de talho.

É quando se inicia este procedimento que principia, solene e afectuoso, mais um tema dos Diapasão<sup>53</sup>:

A casa nocturna, se mantém à noite, em clima de festa  
De longe se ouvem vários instrumentos de cordas e metais  
Boémios bebendo, cantando e dançando ao som da orquestra  
Um som estridente que lhe deu o nome de Som de Cristal

A casa nocturna, *boîte* falada, lugar de má fama  
Com as portas abertas durante a noite, entra quem quiser  
Porém nessa noite, sem que eu esperasse, entrou uma dama  
Fiquei abismado porque se tratava da minha mulher

Ela se cansou de dormir sozinha, esperando por mim  
E nessa noite resolveu dar fim na sua longa e maldita espera  
Ela não quis mais levar a vida de mulher honrada, se na verdade  
Não adiantou nada ser mulher direita, conforme ela era

Ela decidiu abandonar o papel de esposa  
Para viver entre as mariposas que fazem ponto naquele lugar  
A minha vida, muito mais errante, agora continua  
Transformei a esposa em mulher da rua  
Na mais nova dama do Som de Cristal

Canção sofrida, conta a história de um estabelecimento nocturno de índole duvidosa que tem o nome de “Som de Cristal”. O sujeito poético, que frequenta o local, fica “abismado” quando vê um dia entrar a sua mulher naquele “lugar de má fama”; tinha-se cansado de esperar pelo marido e ultrapassou a solidão transformando-se numa prostituta. Trocou a vida de esposa e o seu tradicional papel de mulher submissa ao marido (a quem é concedida a liberdade de frequentar locais nocturnos, habitualmente reservados aos homens) e resolveu tornar-se meretriz (como se fosse o alter-ego rebelde e jovem da velha Isaura).

Contudo, esta transição/inversão de papéis não é tida pelo sujeito como degeneração; pelo contrário, é observada com deferência, tratando-se de uma opção

---

<sup>53</sup> *Som de Cristal*. Autoria e composição: Benedito Onofre Sevierio / Aparecido Tomás de Oliveira.

consciente: ela “decidiu”, “cansou-se”, “não quis”. Tendo-se metamorfoseado a mulher, a culpa é do homem: “transformei a esposa em mulher da rua”.

Qual a ligação desta música com a cena que estamos a ver? Que relação tem aquele javali cadáver com aquela esposa desviante? Para além da óbvia componente trágica dos enunciados – salvaguardando-se, naturalmente, as devidas distâncias –, em que o tom progressivamente funesto da música intensifica o carácter fatídico da cena, importa referir a crueza da câmara que, sob a insígnia do documentário, disseca o animal em conjunto com o homem que o esfola com uma navalha. É uma abordagem altamente contrastante com aquele comedimento da cena inicial da raposa que penetra o galinheiro. É como se a morte, de tanto se falar nela, acabasse por se *mostrar*; lentamente, ao som de uma balada, para dar tempo ao espectador de reflectir sobre o tema, com o timbre antitético do *Som de Cristal*.

Mudamos literalmente de registo, da noite para o dia. Trata-se da “cena das atrizes”, cuja finalidade é estabelecer uma *ponte* – palavra fulcral nesta obra e na nossa análise – entre o documentário e a ficção, que se seguirá. Progressivamente, passaremos de “Um querido mês de Agosto” para “Aquele querido mês de Agosto”, de um Agosto tão específico quanto aquele que nos tem sido dado a conhecer, um Agosto rural, musical, quente, tradicional, para um Agosto ainda mais específico, situado do “lado de cá” da câmara e não do “lado de lá”. São o mesmo, é certo; mas o segundo, inspirado no primeiro, revelar-se-á mais autoral.

Com um vale verdejante como cenário – o vento agitando as bandeirolas coloridas típicas das festas populares que atravessam o ecrã numa linha recta – temos um plano de conjunto repleto de pessoas em movimento. Este grupo, composto pelo *staff* do documentário, aparece novamente diante da câmara. Está a distanciar-se uma vez mais do objecto filmado, objectivamente, colocando-se diante da objectiva. Estão a jogar um tradicional jogo da malha. É então que surgem duas jovens raparigas que se dirigem ao grupo, cativadas por um *flyer* que anunciava um *casting* para entrar num filme que se irá realizar naquela região e que se vai chamar *Aquele Querido Mês de Agosto*.

Numa atitude de busca pelo seu momento de fama, momento tão difundido e encorajado pela sociedade global do entretenimento – mesmo nestes lugares remotos, geograficamente apartados dos grandes estúdios e das grandes produções –, as jovens procuram saber quem é a pessoa responsável pelos *castings*. São encaminhadas, uma e outra vez, de pessoa para pessoa, como um plebeu que procura falar ao rei, como um aluno que pretende uma audiência com o reitor das universidades modernas. São

informadas de que aquele não é o melhor momento para conversas, pois que, como bem se vê, estão a meio de um jogo.

Depois de abordarem o director de som, a chefe de produção, o assistente de realização, chegam finalmente ao realizador que, pura e simplesmente, as ignora, mantendo a sua atenção no jogo. Uma das raparigas insiste; ela quer saber se o *casting* já decorreu ou não, se as filmagens já iniciaram, se ainda têm alguma oportunidade para participar. Miguel Gomes mantém a sua postura inacessível. É então que, inesperadamente, a rapariga propõe uma aposta: ela entra no jogo e, se derrubar um pino, entra no filme. Negócio fechado. Todos se aglomeram em redor desta determinada apostadora, criando um breve momento de tensão. Ela lança a malha, mas só ficaremos a saber que entra no filme mais adiante, quando a virmos novamente no ecrã, já “do outro lado da ponte”.

Esta cena tem uma importância capital no que respeita às intenções do realizador e da sua equipa com a rodagem do(s) filme(s). Exterior ao documentário – já que não acrescenta matéria *documental* ao objecto fílmico –, insere-se num “momento de charneira”, entre a “reportagem” sobre a região e as gentes de Arganil e o filme sobre as gentes de Arganil que se habilitam a fazer parte do elenco de *Aquele Querido Mês de Agosto*. É uma cena altamente encenada, cuja plasticidade pretende satirizar um fenómeno típico do mundo cinematográfico que tem que ver com os *castings* dos actores e a escolha dos intervenientes, normalmente revestida de burocracias, burguesismos e disputas de poder caricatas.

Parece que estamos a falar de uma Gloria Swanson ou de uma Bette Davis, disputando com as suas contemporâneas o lugar de protagonista; porém, trata-se de duas adolescentes curiosas, uma delas envergando uma *t-shirt* com a figura do futebolista Cristiano Ronaldo, português que se tornou no mais visível embaixador de Portugal no planeta inteiro e que nos volta a lembrar dos “sonhos do menino” que deixa a sua aldeia para ir ao encontro do mundo (evidentemente, este ícone não aparece aqui e agora por casualidade). São apenas duas jovens da aldeia e um grupo de gente informal, divertindo-se com um trivial jogo social.

Ironicamente, a trivialidade reside no facto de, mediante tantas barreiras para a participação no filme, essa participação se dever meramente a uma aposta num jogo da malha. Nada poderia ser mais contrastante com os falsos formalismos que aqui se escarnekem; a entrada no filme por via de um critério extremamente aleatório parece representar um certo desprezo pelas normas gerais do *casting* (que, na verdade, poderá

ser uma componente decisiva, e não apenas para o sucesso comercial do filme, se falarmos das grandes produções cinematográficas e televisivas).

O ambiente é pitoresco, de uma artificialidade deliberada – em que se fazem acenos para a câmara (rompendo desde logo com uma das principais regras da linguagem documental, que é a da invisibilidade do equipamento). As raparigas repetem as mesmas questões a várias pessoas diferentes (como se essas pessoas, apesar de estarem em grupo, não pudessem ouvir o parceiro do lado e interagir). Apesar disso, há quem trabalhe; Vasco Pimentel não larga o seu microfone, perseguindo cada gesto, cada movimento, para captar todos os detalhes sonoros com a máxima acuidade. Não deixa de ser um contraste e, ao mesmo tempo, uma prova de que está a ser feito um filme mesmo quando não parece. Todos os momentos contam, até aqueles que, aparentemente, não estão planeados ou não pertencem ao alinhamento ditado pelo volumoso guião que, há momentos atrás, realizador e produtor discutiam à mesa.



“Cena do *casting*”.



Procissão.

A cena seguinte mostra uma procissão a subir lentamente uma rua íngreme e estreita, com o horizonte serrano ao fundo. Em voz *off*, técnica bastante utilizada pelo género documental, o narrador residente (que virá a ser o pai de Hélder) – que nos apresentou Paulo “Moleiro” – relata, na primeira pessoa, um episódio da sua vida espiritual, um milagre que se operou; ele era doente, tinha uma operação marcada devido a uma hérnia discal, estava cheio de dores e não podia participar na procissão. Contudo, faltava um homem para pegar no andor e ele não pôde resistir ao apelo. Faltavam-lhe as forças, as dores aumentavam, as lágrimas corriam-lhe pela face. Foi

então que, ao cruzar-se com a Senhora da Saúde<sup>54</sup>, as dores pararam de súbito. Nunca mais teve problemas, e já passaram 14 anos. Apesar do milagre, ele ressalva: «eu não sou praticante, eu não sou religioso, eu não tenho fé».

É curioso o discurso antagónico de um homem que não confessa a sua fé e no entanto não consegue encontrar uma explicação para o facto de, no contexto de uma procissão religiosa em que participou, ter cessado a sua agonia. Como se quisesse atribuir o facto a algo ainda mais transcende que a própria fé (neste caso católica), que não admite, o narrador acaba por ser bastante coerente, por força das cenas que o antecedem, ao integrar – inconscientemente, é certo – a sua peripécia num quadro geral de estranhos acontecimentos marcado por cenários mórbidos e mirabolantes que têm vindo a ser traçados ao longo do documentário. Esta negação de uma crença, que não obvia a deferência perante uma entidade milagrosa, qualquer que seja, faz lembrar a máxima popular: “Eu não acredito em bruxas, mas que as há, há».

Duas referências dignas de relevo são também a Rainha Santa Isabel e a Nossa Senhora de Fátima. A primeira tem um papel preponderante nos altares de toda a região centro do país, litoral e interior, sendo a padroeira da cidade de Coimbra. A segunda, de longe a santa “mais portuguesa de Portugal”, cuja fama internacional se pode equiparar, nas devidas proporções, à de Cristiano Ronaldo, é um símbolo estruturante da sociedade portuguesa e da sua maioria cristã, representando a extrema devoção católica de repetidas gerações; verdadeiro ícone do século XX português, fruto pré-fabricado duma mentalidade colectiva eminentemente rural, que viria a ser convenientemente melhorado e aproveitado Estado Novo, Fátima tornou-se um mito e a sua letra inicial passou a integrar a tríade de efes convencionalizada pela gíria popular para designar resumida e ironicamente um retrato social de Portugal<sup>55</sup>: Fado, Futebol e Fátima (não é ao acaso que citamos Ronaldo, que é, de resto, figura cabalmente integrada na cena anterior).

Actualmente, a cidade de Fátima, que basicamente se construiu em torno do santuário que assinala o lugar ermo da aparição da santa em 1917 – cuja arquitectura se

---

<sup>54</sup> Nossa Senhora da Saúde é um dos muitos títulos pelos quais a Igreja Católica venera a Virgem Maria, sendo sob essa designação que é habitualmente louvada em Portugal. Tradicionalmente invocada pelos doentes, tornou-se particularmente celebrada a partir dos finais do século XVI, sendo-lhe atribuída a intervenção miraculosa que levou ao fim de vários surtos de peste ocorridos em Portugal. Em sua honra, nas povoações que sobreviveram ao flagelo, foram erigidas igrejas ou dedicadas velhas capelas preexistentes. Como referido no filme, a tradição manda que sejam as mulheres a levar a Senhora da Saúde, premissa que se relaciona com o culto pagão da fecundidade, do amor, da fertilidade. No Império Romano, a deusa Diana governava a fecundidade, para além da caça. Na Grécia Antiga, também a “pasta” da caça e fecundidade estavam a cargo da deusa Artemisa. Fonte:

<sup>55</sup> Cf. António Barreto e Joana Pontes, *Portugal, Um Retrato Social*, RTP – Rádio e Televisão de Portugal [prod.] e jornal *Público* [distribuição], 2007 [7 episódios], DVD.



inspirou na Praça de S. Pedro, no Vaticano, centro do mundo cristão –, continua a ser um local de peregrinação à escala mundial e uma referência de culto obrigatória para a grande massa de emigrantes que lá acorrem, inclusive no mês de Agosto. Neste aspecto, pode dizer-se que a fé e a própria religião são portuguesas!

O plano seguinte mostra Manuel Soares, o narrador, a suster o andor da Rainha Santa Isabel com grande deferência, ao som da banda filarmónica que acompanha o cortejo.

Contrastante com tal solenidade é a cena seguinte, que introduz Armando Nunes como a estrela do *karaoke* de Coja (que passará a representar a personagem de Gomes, elemento da banda Estrelas do Alva, na parte da ficção). O tema é *Nossa Senhora*, para fazer o *raccord*, e é do famoso luso-brasileiro Roberto Carlos<sup>56</sup>:

Cubra-me com seu manto de amor  
Guarda-me na paz desse olhar  
Cura-me as feridas e a dor me faz suportar  
Que as pedras do meu caminho  
Meus pés suportem pisar  
Mesmo ferido de espinhos me ajude a passar  
Se ficaram mágoas em mim  
Mãe tira do meu coração  
E àqueles que eu fiz sofrer peço perdão  
Se eu curvar meu corpo na dor  
Me alivia o peso da cruz  
Interceda por mim minha mãe junto a Jesus

Nossa Senhora me dê a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Nossa Senhora me dê a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Do meu caminho  
Cuida de mim

[...] <sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Autoria e composição: Roberto Carlos / Erasmo Carlos.

<sup>57</sup> Cf. versão integral da letra, anexo iii.

Sempre em grande plano, Armando procura ignorar os aplausos do público presente, concentrando-se na sua performance, apesar do riso que esta lhe provoca. É ainda com o soar da música que transitamos para a próxima cena, novamente protagonizada pelos bombeiros de Arganil. Enquanto o carro percorre aqueles caminhos sinuosos, ouvimos a parte “cuida do meu coração / da minha vida / do meu destino / do meu caminho / cuida de mim”. A Nossa Senhora é, pois, a padroeira destes bravos soldados da paz.

A música cessa finalmente, para dar lugar ao som ambiente. Os bombeiros saem da viatura e juntam-se em local cimeiro, apontando os binóculos para o horizonte em busca de sinais de fogo. É então que principia um plano subjectivo – no seu duplo sentido técnico e literal – em que o espectador é convidado a colocar-se no ponto de vista do bombeiro, substituindo-se-lhe. O ecrã adquire uma configuração binocular, revestindo-se de um efeito semelhante ao de íris, tornando inequívoca esta intenção de posicionar o espectador de acordo com o ponto de vista daquele homem.



**Plano subjectivo.**



**Plano subjectivo que capta o sol de frente.**

É então que extrapolamos o documentário, que não suporta este tipo de plano, situando-se este nos antípodas da sua convenção, que é a de mostrar determinados pontos de vista, ao invés de importá-los e de incorporá-los através do óculo da própria câmara.

Por outro lado, não é forçoso que esta opção transtorne grosseiramente ou subverta a intencionalidade documental da cena; ao colocar o espectador na pele do bombeiro, Miguel Gomes espera eventualmente contribuir para uma visão mais genuína daquele homem em particular, que ali representa todo um conjunto de homens, designadamente uma corporação ou, de modo ainda mais abrangente, um grupo social. Claro que esta nunca será uma visão realista, mas sim uma visão idealista,

concretamente daquilo que o realizador imagina que poderá passar-se dentro da cabeça de um bombeiro, ou da nossa, que, naquele momento, somos aquele bombeiro, que observa através dos binóculos. Apenas a palavra “idealista” nos distancia, *a priori*, do documentário, pelo menos no que se refere à sua forma – já que não existem documentários totalmente isentos, porquanto informam da posição “idealista” do seu autor perante o objecto documentado, posição que, mesmo sem recurso à narração ou à linguagem, poderá ser, em último caso, denunciada pela simples montagem ou posicionamento da câmara, que acaba por ser sempre subjectiva, na impossibilidade de ser panóptica.

Tratando-se de um plano subjectivo quanto à forma, acumulando um efeito especial acessório que lhe confere uma tonalidade onírica ou fantástica, apresenta ainda uma dinâmica de movimento impressa num *travelling* para a esquerda (perspectiva a partir do carro que se desloca). Contribuindo para a complexidade do plano, que atesta a sua qualidade marginal no conjunto da narrativa principal, surge J. S. Bach, com “Canone all’Unisono”, das *Variações Goldberg, BWV 988*<sup>58</sup>. O que faz um trecho de música clássica erudita na cabeça de um bombeiro voluntário de Arganil? Possivelmente, essa é a defesa natural onde os bombeiros vão buscar coragem para arriscar a vida no combate aos incêndios: uma perspectiva idílica do inferno, romantizada, aqui simbolizada pelo sol do fim de tarde que é filmado de frente (58 anos depois da sua primeira aparição directa, em *Rashomon*<sup>59</sup>), astro ardente na eminência do seu ocaso.

A contrastar com esta visão pastoril surge o plano seguinte, que mostra uma realidade dos incêndios bem diferente. Já sem o filtro dos binóculos, mas com Bach ainda a assegurar a ligação, a câmara desliza (no sentido oposto ao do momento anterior) sobre um mapa do concelho que é na verdade um painel electrónico coberto de LEDs, pequenas luzes vermelhas a assinalar a posição geográfica dos postos de vigia estrategicamente dispersos pelo território. A câmara completa um movimento circular e,

---

<sup>58</sup> As *Variações Goldberg, BWV 988* formam um conjunto de variações para cravo compostas por Johann Sebastian Bach (c. 1741). Depois da exposição da ária no começo da peça, surgem trinta variações seguidas pela repetição da ária. As *Variações Goldberg* eram tidas no passado como um exercício técnico árido e aborrecido. Hoje, entretanto, o conteúdo e a abrangência emocional da obra têm sido reconhecidos e as *Variações* são largamente executadas e gravadas, sendo objecto de muitos artigos, livros e estudos analíticos, tendo-se tornando obrigatórias no repertório da música erudita.

<sup>59</sup> *Rashomon (Às Portas do Inferno)*, Akira Kurosawa, 1950. Cf. Claude Beylie, *Os Filmes-Chave do Cinema* [trad. José de Castro], Pergaminho, Lisboa, 1997, p. 170.

nesse exacto momento, detém-se no posto de vigia “41-5”, perto da vila de Góis<sup>60</sup>, que dá sinal de alarme. Esta cena ilustra bem a realidade dos incêndios nesta região, na medida em que testemunha a sistematização dos meios de detecção e combate.

Mudamos para um novo plano emblemático. O som é o silêncio ambiente, composto pelo rádio da torre de vigia que vai emitindo instruções ininteligíveis, pautadas pelos ruídos agudos típicos da comunicação por rádio.

Do alto da torre 41-5, uma rapariga observa o horizonte com uns binóculos. Na opinião de Osvaldo Manuel Silvestre, este é o momento decisivo “em que a engrenagem da ficção começa, de modo literalmente *ostensivo*, a funcionar no filme”<sup>61</sup>. Esta *ostensão* deve-se ao plano das costas seminuas de Sónia Bandeira, oferecendo-se “à voluptuosa contemplação da câmara”<sup>62</sup>, facto que desencadeia a ficção e retira à cena um valor informativo ou sígnico pertencente ao domínio do documentário.



**Sónia Bandeira procura sinais de fogo no horizonte.**



**Momento de rendição na torre de vigia.**

É verdade que este pormenor, com certo valor pictórico, distancia ainda mais a obra de um formato documental que esperávamos inicialmente. Contudo, na nossa opinião (e sublinhando o carácter simbólico da paráfrase acima), ele não representa um ponto de viragem decisivo, nem escandaloso nem sub-reptício; é mais uma pista da ficção que se avizinha, que dá continuidade às pistas lançadas anteriormente, sendo o caso mais flagrante o da cena com o plano subjectivo do bombeiro que acabamos de

---

<sup>60</sup> A freguesia de Góis tem uma área de 74,82 km<sup>2</sup> e 2345 habitantes (censo de 2001). O município é composto por cinco freguesias, área total de 263,0 km<sup>2</sup> e 4499 habitantes. Fonte: Associação Nacional de Municípios. Cf. <<http://www.anmp.pt/anmp/pro/mun1/mun101w3.php?cod=M3330>>, acedido a 01/09/2009.

<sup>61</sup> Osvaldo Manuel Silvestre, “Aquele Querido Mês de Agosto IV” [post], *Os Livros Ardem Mal* [Blogue], 2008, in <<http://olamtagv.wordpress.com/2008/09/01/aquele-querido-mes-de-agosto-iv/>>. Acedido a 04/2009.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem.*

descrever. Prova disso é o que se segue: a figura da jovem rapariga munida de binóculos é novamente trocada por um plano subjectivo semelhante, com o contorno dos binóculos a avultar-se no *frame*. Desta vez, o espectador é convidado a partilhar do ponto de vista daquela pessoa e da sua visão sobre os montes e o vale. Visão idílica, pois que, não obstante a dimensão reduzida do guarda-roupa, estamos outra vez na cabeça (leia-se pensamento) de um bombeiro.

Sem o movimento patente na primeira cena dos binóculos, sucedem-se imagens fixas, como *stills* poéticos, do fumo que vai escorrendo levemente pelas encostas, misturando-se com as nuvens. Seríamos incapazes de associar uma imagem tão bela ao cataclismo que os incêndios constituem. Serão apenas nuvens? Sónia comunica com o centro de controlo para dar rendimento do posto (eram nuvens).

A renição dá-se em contra-luz, com a torre de vigia erguida como um recorte ensombrado. A rapariga desce a estrutura estreita e altiva, fazendo lembrar uma casa na árvore (ou as guaridas dos caçadores), encontrando-se a meio do caminho com o seu substituto, que sobe.

Sónia é vigia há 3 anos. Agradou-lhe a ideia de um emprego de Verão que lhe deixa mais tempo livre para se dedicar a outras coisas. O trabalho não tem grandes segredos, consiste em vigiar o horizonte em busca de fumo e transmitir as coordenadas ao centro. Faz o turno da noite ou do dia, sempre 12 horas. Essas 12 horas são passadas a andar na varanda da torre, enquanto procura sinais de fogo, a dançar e a cantar. Canta para se entreter, «só para os pássaros e para o vento».

Tempo para outra narração de mais um episódio da vida de Paulo “Moleiro”. Ele está no café a conversar com um amigo, recuperando a ideia antiga de lhe vender o filho que teve, logo que este nasceu. Sentam-se numa esplanada exterior, fumando e bebendo copos de vinho, embriagando-se apenas para passar o tempo.

A voz *off* refere-se então ao dia em que uma criança terá duvidado da capacidade do Paulo para saltar da ponte. Ele, já embriagado, não quis que restassem dúvidas. De imediato, descalçou-se, despiu-se, pousou a garrafa, e saltou. Porém, nesse dia o salto não correu bem e Paulo, apesar de ser o “menino do rio”, magoou-se seriamente, mercê do caudal reduzido. O irmão teve de ir buscá-lo em braços.

Puramente documental, esta cena contribui não só para a consolidação do perfil de Paulo “Moleiro” e da sua pessoa/personagem, como integra a mesma num contexto social também já consolidado; na verdade, o relato do episódio do salto mal sucedido pode ter-se como uma manobra de distração empreendida por parte da voz *off* – que

adquire aqui o estatuto de terceira personagem da cena – para desviar as atenções de uma outra realidade menos burlesca mas igualmente fatal, e que não diz respeito apenas a este jovem: o alcoolismo. É num ambiente de tédio que Paulo e o seu companheiro bebem o vinho (com as videiras como apropriado pano de fundo natural), fumam cigarros e perguntam-se o que será o seu jantar, quando forem horas disso. Paulo está em tronco nu, com um aspecto descuidado, articulando calões aleatoriamente. Mas não se pense que ele está totalmente alheado da sua realidade provisória; na altura certa, vem o depoimento redentor que a voz *off* não sobrepôs: «Aqui as pessoas só sabem fumar e beber». Por isso, diríamos que saltar da ponte, mesmo quando a água é pouca, é um risco calculado, como justa alternativa a este ciclo de vida depauperado.

Na cena seguinte, num curioso *fast motion* – que confere um movimento burlesco ao plano – um jipe dirige-se novamente para a tradicional casa de pedra onde a equipa técnica do filme está provisoriamente sedeadada. Retomamos a discussão realizador/produtor, em que este adverte aquele para o facto de se estarem a filmar coisas que nem estão previstas no guião, ao que o primeiro responde: «São extras». Joaquim Carvalho, relendo o documento, revê as personagens:

«Tânia. 15 anos. Morena. Não muito alta, mas elegante. Preocupa-se com o que veste e pinta-se por vezes demais para a idade. Paixão pela música, herdada do pai, e uma voz bonita e afinada que fizeram dela a vocalista dos Estrelas do Alva desde os 13 anos. É inteligente, determinada, afável, sociável, disponível e generosa, embora possa empinar um pouco o nariz e amuar com os piropos dos rapazes nos concertos.»

Quanto a Domingos, é um homem de sucesso, a nível local, possui dois táxis, uma pequena loja de discos... Nesse instante, Miguel Gomes interrompe, reduzindo para um o número de táxis e para zero a loja de discos: «Sem loja. Não há dinheiro, não há loja».

Começa a esboçar-se a realização da ficção que sucede ao documentário, com esta transposição das personagens do papel para a “vida ficcional”, lembrando o espectador de que está perante um processo de feitura de um filme, que é já filme mas ainda não o suficiente. Esta discussão entre realizador e produtor, tratando-se de uma “manobra” encenada – não pertencendo, portanto, nem à primeira parte do filme, documentário sobre a região de Arganil, seus habitantes e suas tradições locais, nem à segunda, filme propriamente dito, com personagens que representam de acordo com o papel que lhes foi destinado – pode ser lida como um pretexto para expor perante o espectador os processos que vão da ideia de um filme e do seu planeamento, dos quais

resulta um guião, à sua concretização e às dificuldades que entretanto se impõem, designadamente orçamentais.

Trata-se de partilhar com o público, numa perspectiva didáctica, certas questões inerentes à produção e realização cinematográfica e de, em simultâneo, aproveitar a ocasião para *demonstrar* as dificuldades deste filme em particular e/ou para *prevenir* o espectador para o que se seguirá. E desde logo seguir-se-á um filme com “extras”: cenas que não existiam no planeamento e outras desprovidas das referências que efectivamente estavam planeadas, como a loja de discos de que a personagem de Domingos, *manager*<sup>63</sup> da banda Estrelas do Alva, seria proprietário.

Segue-se a descrição da personagem de Domingos: «Para além da paixão pela música o seu mundo está completamente circunscrito a Tânia, sua filha».

Mais importante do que tornar públicos certos contratemplos episódicos da vida cinematográfica, esta cena cumpre um propósito bastante mais importante que não pode ser descurado pela análise fílmica: ela funciona como uma original nota prévia de intenções, traçando com algum detalhe o quadro físico e psicológico das principais personagens. Assim, não obstante os constrangimentos orçamentais ou logísticos (quase sempre o segundo é consequência do primeiro) que possam vir a determinar o resultado final da obra, *Aquele Querido Mês de Agosto* é, também, o filme destas personagens que acabam de se descrever. Funciona como um convite ao espectador para que, com a sua imaginação, preencha os pequenos vazios que for encontrando, através das pistas que lhe vão sendo fornecidas. Nunca chegamos a ver Tânia incomodada com os piropos dos rapazes nos bailes, mas sabemos que isso é uma coisa que a incomoda. Do mesmo modo, em momento algum nos é dada a conhecer a idade com que Tânia começou a cantar, ou que o pai tem um táxi. Contudo, sabemos-lo. Estamos, assim, em condições de associar tais factos e características de personalidade a estas personagens, que passam a estar-lhes apendiculadas, mesmo sem isso ter sido mostrado/filmado. É por isso que consideramos original esta opção de Miguel Gomes, fazendo face ao orçamento disponível: a *intenção* é tudo (ou, pelo menos, grande parte).

Por outro lado, diriam os exegetas mais puristas que, desta maneira, o nosso entendimento das personagens está *a priori* condicionado, sendo estas apresentadas em “estado bruto”, decalcadas do guião, ao invés das suas personalidades se construírem, subjectivamente, perante o olhar do espectador, através das suas movimentações nas

---

<sup>63</sup> Este termo nunca é utilizado no filme para designar o proprietário e responsável da banda.

cenar e subsequente evolução ao longo do filme. Não cremos que, neste filme, o mais importante sejam estes dados, que virão a revelar-se afinal meras trivialidades. Ademais, conhecer de antemão o contexto em que as principais personagens se movimentam e se relacionam entre si não abrevia o espaço da subjectividade; ao contrário, denota uma certa economia narrativa, facilitadora da integração de vários temas muito diversos entre si, ligados justamente por esta economia de contexto. É o caso da emigração, do turismo, dos ritos e tradições ancestrais, das liturgias religiosas, num meio rural de poucos recursos onde a solidão se combate com a manutenção de uma forte veia popular.

A última personagem a ser apresentada através do guião:

«Hélder. 17 anos. Primo da Tânia. Bem-parecido, razoavelmente educado e inteligente, vive com a irmã num apartamento em Loures, mas vai este ano para Estrasburgo com os pais emigrados. Um toque suburbano. Tem um ouvido bestial, sem esforço consegue tirar músicas do ouvido num instante, como um sobredotado.»

Depois de ler estes “projectos de protagonistas”, o produtor fictício confronta o verdadeiro realizador: «Onde é que estão estas pessoas?». «Tragam-me dinheiro de Lisboa e eu cá estarei com as pessoas para fazer estas personagens». Esta resposta resume bem o constrangimento orçamental que há instantes referíamos, e que acabou por ser resolvido mercê da sua rara integração na obra. É como se, ao colocar o espectador a par destes constrangimentos, o realizador dissesse: “Era isto que teria acontecido se. Como não pôde ser, ficou assim como vamos ver”. O resto, que não está lá, era suposto estar e isso é informação bastante para que lá o vejamos, na montagem paralela e/ou alternativa que cada um de nós faz na sua cabeça.

Num segundo plano – neste caso conceptual e não cinematográfico –, a intenção do autor-realizador pode ser lida como uma crítica a um tipo de cinema académico, baseado numa planificação literal dos tempos e das palavras (para além da referência directa à atribuição de dinheiros vindos da capital para subsidiar o audiovisual, decididos pelos júris nomeados para o efeito, eloquentemente elencados nos créditos finais). Se retomarmos a cena do *casting* e a sua função de (auto)ridicularização dos termos da “escolha” dos actores que participam no filme, começa a configurar-se com maior clareza um quadro de crítica e de apreciação do cinema, na visão de Miguel Gomes: mais imaginativo, porque mais espontâneo e improvisado, e menos “preso ao guião”.



Por outro lado, estamos perante uma contradição que pretende talvez fazer-nos crer que tudo o que vemos é fruto do acaso e da simplicidade, quando na verdade existe um rigorosíssimo trabalho de pormenor que subjaz a cada segundo de filme. Podemos admitir que o resultado final se tenha desviado – em maior ou menor medida – do guião original, mas não podemos acreditar que *Aquele Querido Mês de Agosto* seja uma colagem de cenas filmadas ao acaso, provisoriamente, num contexto de espera pela reunião dos meios previamente idealizados para a sua execução, entretecidos entretanto pelo génio criador dos envolvidos. Pelo menos, não exclusivamente.

Parece óbvio que o resultado final teve muito a ganhar com esta espontaneidade, com o espaço dado às pessoas de Arganil para, à sua medida, criarem os seus alter-egos em benefício de uma ideia cinematográfica. Mas também é evidente que há uma ideia estrutural para o filme, muito concreta relativamente a certas matérias (nomeadamente no que diz respeito aos temas focados pelo documentário, que foram procurados e não surgiram por acaso, e é por esse motivo que “a câmara” saiu de Lisboa para se deslocar a Arganil e não ao Algarve ou a outro sítio qualquer), que é atestada desde logo pelos vários níveis de leitura que a obra, na sua generalidade, permite (devido à natureza heterogénea quer das referências citadas, quer dos recursos utilizados nessas citações).

Segue-se a apresentação de Fábio Oliveira, desta vez no contexto do filme, que fará a personagem de Hélder (mais uma hábil transição entre cenas, respeitando uma certa lógica de construção da personagem, a partir do guião, passando depois para a pessoa que desempenhará o respectivo papel).

Fábio está a jogar hóquei em patins. É o seu treinador, em *off* (mais uma vez), que faz a apresentação, não se poupando nos elogios às extensíssimas qualidades físicas e intelectuais do jovem, que acompanha desde os 4 anos de idade. Começa por afirmar que «O Fábio é daquelas pessoas que é quase completa». Trata-se, portanto, de um verdadeiro “homem do Renascimento”. E é com certeza por esse motivo que, lá ao longe, sobrepondo-se de mansinho a este discurso romântico, surge novamente J. S. Bach e mais uma das *Variações*, em harpa, até abafar por completo a voz *off*. É caso para dizer: perante um miúdo tão extraordinário, palavras para quê?

A cena seguinte traz consigo uma sonoridade altamente contrastante, provinda dos ensaios da banda de *metal Broken Skull*, de Oliveira do Hospital, numa garagem, sob a égide dos *Metallica*, fonte de inspiração patente nas imagens da parede. Fábio está na guitarra eléctrica e Sónia estava a assistir aos ensaios. Ainda não se conhecem bem, situação que está prestes a mudar nos minutos seguintes, em que trocam impressões de

modo mais pessoal. Ele explica que joga hóquei há 15 anos, ela informa que é vigia florestal no Verão. De súbito, surge um filtro na imagem, e começa, em *off*, o tema musical *Passear contigo*<sup>64</sup>:

Hoje eu estou feliz vou estar contigo  
Cedo o Sol começou a brilhar  
Hoje até o tempo é nosso amigo  
Mas que bom que está p' ra passear.

Passear contigo, amar e ser feliz  
O que mais quero da vida  
Ter amor e muito amor p' ra dar  
Ter amor e muito amor p' ra amar.

Passear contigo, amar e ser feliz  
Mas que importa que se diga  
Que amar assim é a brincar  
Vem Amor, vem passear.

Vem ver como a tarde está linda  
E como é tão bom ficarmos sós  
Se o dia acabar o amor não finda  
Porque há muito amor dentro de nós.

Esta canção vem marcar o momento em que as duas personagens – neste ponto ainda são duas personalidades, dois jovens da vida real – se cruzam e se relacionam. Pertencerá esta cena ainda ao documentário, já ao enredo do filme filmado pelo documentário, ou é o princípio da ficção? O primeiro cenário será de excluir, atendendo ao formalismo da cena, esteticamente elaborada. O filtro de sobreposição utilizado na imagem, que sugere onirismo e pretende simular o passar do tempo de um modo exterior ao tempo diegético (e que é a imagem que analisámos anteriormente, o plano-sequência dos binóculos a partir do olhar do bombeiro, adornado por Bach) não é um recurso típico da linguagem documental. Por outro lado, os jovens ainda preservam o seu nome oficial (leia-se original, por oposição ao baptismo do guião). Ou seja, situamo-nos num “momento de charneira” da narrativa, plano intermédio que já não

---

<sup>64</sup> Grupo musical Broa de Mel. A autoria e composição: Maria José Gordal / L. Andreas Holten, Johnny Halvey, M. Andreas Holten.

pode ser considerado documentário (pois que a acção já não decorre de modo inteiramente descomprometido, mercê do uso de técnicas narrativas que são, por isso mesmo, próprias do cinema narrativo), mas que ainda não poderá ser classificado exclusivamente como ficção (se este fosse o filme, que nome daríamos ao que lhe sucede, quando Sónia e Fábio passam a ser Tânia e Hélder?).

Perseguindo a lógica anterior, esta música popular portuguesa vem situar estes dois jovens no contexto narrativo geral e, mais especificamente, informar da sua relação entre si, que é amorosa. Trata-se de um amor novo, ainda platónico, utópico e quase que infantil. Estes atributos são cristalizados pela canção, escolhida naturalmente não sem esta intencionalidade. Resumindo, o que estes jovens acabados de se conhecer querem, despretensiosamente e sem mais nada, é “passear”, “amar” e “ser felizes” (é neste desejo, transformado em objectivo, que baseamos a nossa classificação de “utópico”).

Saídos da garagem onde se conheceram, e com a música sempre a tocar, as imagens seguintes mostram cada um destes jovens em cenas do seu quotidiano (que o espectador já conhece: ele, a jogar hóquei em patins; ela, no seu posto de vigia), pensando um no outro.

A cena seguinte volta a mostrar-nos Paulo “Moleiro”, na companhia de um canídeo, junto ao rio, para mais um episódio desta saga sem fim. Como tem sido também habitual, apesar de ele ser o protagonista da imagem, há uma voz em *off* que fala dele, que fala por ele. Como se o próprio nunca falasse em discurso directo acerca da sua pessoa. A voz que o apresentou, a voz que contou o episódio do salto, a voz que agora narra mais um episódio rocambolesco – desta feita, um atropelamento perpetrado por marroquinos (que não o impediu de continuar a saltar da ponte depois disso). Ficou mal, continua à espera de uma indemnização. Estava bêbado. («O rapaz não teve culpa nenhuma»).

Surge uma sala, com um grupo de homens munidos de tambores. Um deles continua a narrar este episódio: havia uma feira, Paulo “Moleiro” viu um casaco dos marroquinos, despiu o seu e vestiu o deles. Os marroquinos exigiram-lhe o dinheiro. Como não podia pagar o casaco novo, Paulo esgueirou-se e fugiu pela rua abaixo, até à ponte. Os marroquinos perseguiram-no de carro e acabaram por atropelá-lo, esmagando-lhe as pernas contra o muro da ponte. Mais adiante foram interceptados pela polícia, um deles foi preso, o outro fugiu. Foi dito à vítima que seria indemnizada, mas até hoje isso não aconteceu. Nunca mais se viram os marroquinos, o julgamento foi adiado (já é a segunda vez que é narrado um caso de justiça, tendo o primeiro sido um caso de

homicídio). Até ao momento, o episódio – que em tudo se assemelha ao de um furto qualificado seguido de atropelamento intencional – é descrito com certa isenção, exceptuando-se o tom muito sub-repticiamente acusatório aplicado na referência aos marroquinos e o tom levemente defensivo no que se refere à vítima e ao seu também ligeiro estado de embriaguez (sublinhando o seu agaste com a morosidade da resolução legal do problema e a ausência da merecida indemnização, que quase obriga Paulo “Moleiro” a continuar a saltar da ponte ocasionalmente para sobreviver).

Contudo, as alegações finais não escamoteiam a verdadeira moral da história, prenhe de pura justiça social, daquela que dispensa os juízos tardios e omissos das instituições e que não se compadece da vítima nem da sua origem local: «Eu se estivesse no lugar dos marroquinos faria o mesmo», remata o narrador. Os restantes “jurados” assentem com a cabeça, partilhando do veredicto.

Nesta altura, o som dos tambores, que ainda não estão a tocar, abafa e dilui os restantes comentários, fazendo a transição para a cena seguinte, onde ainda se ouvem, conferindo-lhe o habitual tom circunspecto, de marcha triunfal, por via da percussão; trata-se de uma cena curta, um plano de conjunto que mostra Paulo, uma mulher e um cão, numa pequena represa do rio, e que, em rigor, não acrescenta nada ao filme. Apenas reafirma o carácter imaturo e irreflectido deste “anti-herói local”, de cigarro ao canto da boca, a atirar um cepo de árvore velho pela corrente abaixo. É uma espécie de antecâmara para o que se segue, Paulo “Moleiro” a falar de si na primeira pessoa, tecendo considerações sobre a (sua) vida, com a seriedade possível, e retomando o espírito do documentário.

Paulo explica que deixou de trabalhar porque o ex-patrão o enganou; inicialmente, tinha-lhe falado em 1000 euros. Contudo, quando fizeram as contas, no bar do Couves, só lhe pagou 200 euros. Recusou ser explorado. Quando questionado pelo entrevistador<sup>65</sup> acerca do seu modo de subsistência, o entrevistado explica que vai trabalhando aqui e ali, essencialmente na agricultura<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> A entrevista é um dos modelos preferidos do documentário, especialmente do televisivo. Apesar de não ser muito utilizado neste filme, está presente em vários momentos.

<sup>66</sup> Produz-se neste momento um breve corte na imagem, com um separador a negro que se mantém o tempo suficiente para o espectador ficar às escuras por uns instantes. O que pretende Miguel Gomes com este efeito de montagem? Uma pequena pausa para pensar? Para reflectir sobre o tema do trabalho escravo? Para nos lembrar que estamos perante algo sério e que não nos devemos deixar levar pelo espírito aparentemente ligeiro e descontraído do filme e das músicas que vão aparecendo aqui e ali? Formalmente, esta técnica de cortes produz um efeito de capitulação, de organização das imagens em segmentos independentes, embora contíguos.

O tema do álcool é introduzido. Paulo “Moleiro” explica que durante a semana não havia espaço para o álcool. Quando trabalhava, de segunda a sexta-feira, não bebia. Guardava isso para o fim-de-semana; começava a beber na sexta à noite e só parava no domingo à noite. Segunda-feira tinha de se apresentar ao trabalho. «O normal». Claro que, mais do que uma vez, muitas vezes até, não conseguiu ir trabalhar na segunda-feira. Mas na terça estava lá, pronto para começar. Claro que, faltando na segunda, compensava com o sábado seguinte (facilmente se percebe que não é possível estar ao mesmo tempo a trabalhar e num bar a beber).

Não gosta de discotecas, prefere estar nos bares, a beber. «Como qualquer um». Para finalizar, resume a sua relação com o álcool (e, mais do que isso, o seu *modus vivendi*) da seguinte forma: «A minha vida enquanto cá andar é isto».

Esta última frase traduz em definitivo uma visão da vida marcada pela ausência de perspectivas. Estamos perante um jovem desempregado, com um filho pequeno, com um problema de alcoolismo não assumido, que (se) considera *normal*: como qualquer outra pessoa. Incapaz de estabelecer objectivos, o seu discurso não denota uma vontade (nem sequer implícita) de conseguir outras coisas, de buscar formas de vida diferentes.

Facilmente conseguiremos, sem qualquer pretensão, visualizar este homem daqui a dez ou vinte anos. Será igual a tantos outros que temos visto nas festas e procissões, divertindo-se a comer e a beber cerveja, olhando com terna malícia para as raparigas novas que o calor abrasador da época estival obriga a trajar de modo minimalista. Paulo tornar-se-á no próximo velho Agostinho, displicente em relação à mulher e ao passar do tempo. Ou poderá ser o próximo protagonista de mais uma história de assassinato daquelas que sucedem numa serra próxima, narradas por esse ou por outro velho qualquer. Poderá ser o velho alcoolizado que assiste à criança cheia de sonhos que desenha com entusiasmo um carro de bombeiros. (Quiçá ele tenha sido essa criança, numa etapa preliminar da sua vida.) Ou talvez o seu corpo não resista ao próximo salto da ponte sobre o rio Alva e se transforme num cadáver (tal carcaça de javali pendurada), antes de outra coisa qualquer.

O estilo de vida de Paulo “Moleiro” reflecte-se no seu corpo. Na sua versão dos acontecimentos, os marroquinos insistiram com ele para que lhes comprasse um casaco. Ele atirou os casacos para o chão e o resto da história já nos foi contada. Esteve em coma, andou muito tempo engessado. Perdeu alguns dentes pelo caminho e acumulou outras tantas cicatrizes. Certa vez, por causa duma tal aposta, atirou-se da ponte mas o

rio estava mais baixo nessa noite. Magoou-se na mesma perna, já um pouco mais curta que a outra.

As marcas desta violência são igualmente visíveis na ponte, onde estão cravados pregos que assinalam as «centenas» de saltos ao longo dos anos. Esta é a grande obra de Paulo “Moleiro”, que ele mostra orgulhosamente para a câmara, e que testemunhará ao longo dos tempos os seus feitos e o seu carácter heróico.

Mudou a cena mas a ponte, esta estrutura tornada personagem, mantém-se, em grande plano, a cerzir as duas margens da paisagem. Ouve-se em voz *off* o programa de rádio “Nós, as Mulheres”, que tínhamos ouvido no início do filme, tendo inclusivamente conhecido o estúdio e a locutora. Cá está ela novamente, explicando que o programa está hoje a colaborar com um filme, facto que orgulha muito a Rádio Clube de Arganil. Este retomar da cena do programa de rádio não pressupõe uma analepse convencional, na medida em que não é um simples retorno a uma acção passada. Não se trata de recuperar o programa de rádio no seu contexto de matéria do documentário, mas sim de nos situar novamente em relação à narrativa. A focalização, ponto de vista do narrador (realizador), é outra. Digamos que o espectador assiste à mesma cena mas de outro ângulo.

Desta vez, ouvimos o programa mas não vemos o estúdio. Ouvir a locutora da estação de rádio local confere um tom de realismo acrescido à cena, para nos lembrar que o filme que estamos a ver é um documentário e que Paulo “Moleiro” é uma pessoa real, por muito que se assemelhe a uma personagem tragicómica. Ou melhor, para acentuar o choque com a realidade seguinte, que não pertence mais ao domínio do filme documentário. E é com a música de Marante que nos despedimos desta locutora e da sua rádio local.

## 2.2. Ficção

O documentário acaba com música e a ficção começa da mesma forma, com a actuação ao vivo da banda Estrelas do Alva na localidade de Pisão<sup>67</sup>, já produto da narrativa, com o “produtor” de *Aquele Querido Mês de Agosto* na pele de Domingos, pai de Tânia e *manager* da banda. A canção é o *Baile de Verão*<sup>68</sup>, original de José Malhoa:

Ainda te lembras amor  
Como tudo começou  
Se te esqueceste eu não  
Nosso primeiro beija-beija  
Foi atrás da Igreja  
Num bailarico de Verão

A lua estava a sorrir  
A tua boca a pedir  
E toda a aldeia também  
A querer nos ver acertar  
E para me encorajar  
Ainda me lembro meu bem...

Toda malta gritou  
Até o padre ajudou  
Aperta aperta com ela  
A banda sempre a tocar  
O povo todo a cantar  
Aperta aperta com ela  
Nós apertámos os dois  
Então aí é que foi  
Aperta aperta com ela  
Assim amor pois então  
Começou nossa paixão  
Nesse baile de Verão

A introdução desta música neste momento do filme tem uma importância incontornável. Para além de ser a primeira cena assumidamente ficcional, que segue na

---

<sup>67</sup> Pequeno lugar situado a cerca de 2,5 km da localidade de Coja.

<sup>68</sup> Autoria e composição: Ricardo / Ricardo, José Malhoa.

direcção oposta ao documentário a que temos estado a assistir, é o próprio mote para a ficção. Como já dissemos, não é possível identificar uma cena ou parte específica da obra em que o documentário se transforma súbita e radicalmente numa obra de ficção, sem qualquer semelhança com a realidade (muito pelo contrário; é justamente a semelhança com a realidade que torna esta obra tão difícil de catalogar quanto à sua natureza cinematográfica, que é mista). Formalmente, não existe aqui qualquer corte; percebemos que entramos nesta nova fase ao constatar a existência das personagens que já nos tinham sido introduzidas num contexto novo, em palco, formando um conjunto musical.

Progressivamente, aquilo que começou por ser um verdadeiro documentário sobre a região de Arganil, mostrando as pessoas e as suas ocupações sem aparentes filtros ou manipulações (leia-se juízos ou posições declaradas), foi deixando de lado alguns preceitos da linguagem documental (insubordinação que atingiu o clímax na “cena do *casting*”, totalmente artificial), evidenciando por diversas vezes uma tendência desviante para a ficção (em termos estéticos e formais). Esta afirmação relaciona-se com a ideia atrás transcrita de Osvaldo M. Silvestre, que entrevistou precocemente a ficção a partir das omoplastas expostas de Sónia Bandeira no seu posto de vigia. Não há, portanto, um momento exacto ou particular em que o documentário cede lugar à história inventada, ao guião de grandes proporções (que, aliás, também faz parte do filme por isso mesmo, para deixar bem claro que nada do que vemos, ou pelo menos nem tudo, é fruto da arbitrariedade). Por outro lado, são recorrentes os indícios e as pistas desta promiscuidade que entretetece as cenas e os acontecimentos do filme, que muitas vezes são os mesmos, embora lhes sejam dados nomes diferentes, consoante o momento e a intencionalidade da história (ditada pela montagem).

Apesar desta impossibilidade de diferenciação clara entre formatos, a análise fílmica permite-se seleccionar esta actuação da banda Estrelas do Alva, com a “actriz-cidadã” Sónia Bandeira no papel de Tânia (que, na sua “versão civil”, tinha dito que gostava muito de cantar para passar o tempo), a cantar uma música de amor para Fábio Oliveira (no papel do seu primo Hélder, que vem de Lisboa), que está tão atento e próximo do palco quanto possível.

De um modo geral, parece que todos estão cientes de que este é o seu primeiro grande momento enquanto actores; até pode nem corresponder à verdade cronológica, mas quase diríamos que é visível um certo desconforto naqueles actores amadores, empreendendo esforços de encenação, mesmo depois de familiarizados com a câmara



do documentário. Agora, é-lhes pedido que, não deixando de ser totalmente o que eram, sejam um pouco mais de outra coisa qualquer.

Sugerido este relacionamento amoroso ainda “do outro lado da ponte”, quando ambos eram ainda reféns do documentário e a música dos Broa de Mel exprimia a afinidade dos dois, é agora celebrado mais explicitamente, através de uma letra que, apesar de elementar, parece ser original dos Estrelas do Alva, escrita e composta especificamente para esta ocasião, um “bailarico de Verão”. (Aliás, todas as músicas escolhidas para o filme, nenhuma delas original, partilham desta característica de “originalidade”, no sentido que exprimem fiel e quase literalmente a narrativa em que se inserem; é este aspecto que justifica a sua denominação de *personagens*.)

Depois da actuação, Tânia junta-se ao pai, ao primo e a Gomes (Armando Nunes na vida real, que conhecêramos a cantar a música de Roberto Carlos no *karaoke*), amigo da família e baterista da banda. É a altura em que surge a vencedora do jogo da malha, Lena (Andreia Santos), que leva a cantora e o primo dali, deixando Domingos sozinho, a observá-los à medida que se afastam. Durante uns segundos, este homem fica isolado, com uma expressão de preocupação no olhar que permite antever uma personagem problemática (leia-se complexa). Atrás dele, um grupo de homens prolonga-se longitudinalmente pelo balcão do bar improvisado, bebendo cerveja com ar displicente, encarando a câmara e a cena de modo simultaneamente curioso e desinteressado. É um plano que cumpre uma função narrativa, mas que também prolonga o interesse documental do trabalho, uma vez que estes homens não servem um propósito exclusivo de figuração, fazendo parte do ambiente local, na realidade.



**Cena na festa de Pisão, dominada por homens.**

A ausência de mulheres é um pormenor flagrante, evidenciando um ambiente predominantemente masculino. Será também esta predominância, na justa medida, a causadora da expressão de preocupação de Domingos, único protector da sua menina.

Após o espectáculo, já no seu quarto, Tânia lê um postal musicado (como não podia deixar de ser): «Para a estrelinha do Alva, que canta sempre tão bem. És a razão da minha vida. Amo-te muito. Pai.»

No plano seguinte, Tânia está deitada na sua cama, com a luz apagada. Em *off* surge novamente o poema *Minha Mãe*, de João de Deus. É uma matéria que faz a ligação entre as “duas partes” do filme, tendo surgido logo no início do filme, quando ainda não conhecíamos Sónia e muito menos Tânia. É Tânia a sonhar com a mãe.



**Retrato de Maria Rosa.**



**Constelação luminosa no quarto de Tânia.**

Num movimento ascendente, a câmara foca uma constelação luminosa<sup>69</sup> na parede, que fornece uma luz de presença que impede a escuridão total. O plano seguinte introduz um retrato de Maria Rosa, mãe de Tânia, fisionomicamente igual à filha (literalmente igual). A luminosidade aumenta, como um foco sobre a moldura, conferindo um certo mistério à personagem da mãe («Destaca-se-me um vulto mais formoso»). A moldura, simples, contém um retrato sereno, com a inscrição «Maria Rosa» a imitar a caligrafia manual. Esta mulher não faz parte do filme, nunca se conhecerá o seu paradeiro, mas é uma presença forte que domina, desde longe, a

---

<sup>69</sup> Esta imagem foi escolhida para o cartaz de apresentação do filme em Portugal, estando indissociavelmente ligada à obra. A escolha da constelação para representar o filme revela uma intenção de conotar a obra com um universo misterioso e fantasioso, ao contrário do que uma imagem mais objectiva poderia significar, como por exemplo uma paisagem de Arganil, um incêndio ou uma das muitas pessoas, reais ou personagens, que compõem o filme. Noutros circuitos, nomeadamente no francês, a imagem escolhida foi retirada de uma cena de Helder e Tânia no rio, em fato de banho. Estas diferenças têm que ver com contextos sócio-culturais e prendem-se não raras vezes com exigências de marketing e da comercialização das obras cinematográficas. Apesar do interesse particular desta temática, não temos espaço neste estudo para um trabalho mais aprofundado sobre o tema.

narrativa. Em seguida, um *fade out* deixa-nos na escuridão total, terminando a cena no exacto momento em que o poema de João de Deus se queda, já muito perto do fim, detendo-se na palavra *saudade* (que resume o sentimento da jovem adormecida).

Numa plataforma improvisada sobre o rio, perto da margem, Vasco Pimentel, o director de som, procura registar as sonoridades do meio ambiente, munido do microfone. “Neste” *Querido Mês de Agosto* surgem imagens do “outro”, filme paralelo àquele.

Lena e os primos estão dentro de água, debaixo da ponte que já conhecemos tão bem. Sem suspeitar do alcance e gravidade da sua brincadeira, Lena reproduz um velho aforismo popular: “Olha os namorados, primos e casados” (pormenor aparentemente insignificante, é um indicador do apurado preciosismo da obra, ao nível da análise subliminar). Brincando em redor dos pilares, num registo simultaneamente inofensivo e provocatório, fazem um dueto para Helder, que observa sem grande reacção as duas meninas ciciando (na acepção shakespeariana do termo) e coreografando mais uma música dos Broa de Mel, com um título muito a propósito de *Eu Quero-te a ti*<sup>70</sup>:

Podem-me oferecer tesouros  
Mares de prata, rios de ouro  
Em troca do teu amor  
Podem-me fazer rainha  
Ter a terra toda minha  
Que eu não quero, não senhor

Podem-me oferecer o mundo  
E até ser dono de tudo  
Em troca do teu amor  
Podem dar-me diamantes  
E os reinos mais distantes  
Que eu não quero, não senhor

Quero-te a ti  
E sem ti nada me interessa  
De que serviria afinal  
Ter riquezas sem igual  
Sem as dividir contigo

---

<sup>70</sup> Autoria e composição: Ricardo / Maria José Gorgal.

Quero-te a ti  
E por mais que alguém me ofereça  
Eu a nada dou valor  
Se não tiver teu amor  
Se não te tiver comigo

Podem dar-me o firmamento  
E o dom de mandar no tempo  
Em troca do teu amor  
Podem-me chamar princesa  
Tratar-me por alteza  
Que eu não quero, não senhor

Cantada até meio pelas jovens, rapidamente a música original se sobrepõe, em *off*. A letra desta canção é uma ode a uma certa leitura actual da ideia de Romantismo, que entretanto se generalizou no universo do popular e do folclórico (e que, obviamente, se desvincula da corrente do século XVIII). Analisando o conteúdo destas rimas simples (eminentemente cruzadas), o tema do amor é exacerbado de modo irrepreensível, numa retórica que exalta a inutilidade do luxo e dos bens materiais quando comparados com esse bem inapreciável e impagável que é o amor partilhado.

Ser dono do mundo, do tempo e do espaço, ter as minas do rei Salomão, “mares de prata e rios de ouro” não tem interesse se servir como moeda de troca de um amor que não tem fim e que é superior a tudo quanto existe na terra e até no firmamento. E, mesmo o firmamento, é um espaço ainda ao nosso alcance; só Deus fica de fora desta listagem de coisas que não compram o amor; nestes contextos, Deus anda sempre arredado de questiúnculas amorosas, surgindo apenas quando é estritamente necessário, e sempre para dominar a temática (como em “Nossa Senhora” de Roberto Carlos).

Ele patrocina procissões e rituais devotos, mas raramente interfere em relacionamentos amorosos, ainda mais de natureza incestuosa, como esta entre primos direitos. Por agora, Ele fica esquecido, mesmo se as festas populares e a sua arquitectura programática está completamente orientada em função das procissões e se elas não existem senão para devoção do povo ao seu santo padroeiro, que dá nome ao acontecimento.

Quando a música dos Broa de Mel termina, comenta-se: «É só malucas nesta terra»<sup>71</sup>, ao que uma das raparigas responde: «É o amor». O amor, esse tema que tem vindo a ser falado (leia-se cantado) desde o início, assume novamente o papel de protagonista, justificando este momento, musical e hedonista, dos jovens a banharem-se no rio, alheios ao ambiente que os rodeia, ao técnico de som que por ali anda como se fizesse parte da fauna local.

Chegamos a um momento particularmente complexo do ponto de vista da análise fílmica, no que respeita às opções e intenções do realizador, que estão reflectidas no uso da câmara e na delicada operação cenográfica. É um plano relativamente fugaz (aproximadamente 7 segundos), de conjunto, em que, posicionada sobre o rio, e em ligeiro *plongée*, a câmara mostra-se a ela própria, participando do filme. Não existiam dúvidas acerca da “linguagem mista” do filme, mas o pormenor que se segue prende-se já com um certo experimentalismo, que requer uma análise de pormenor; enquanto um carro de bombeiros (uma das eternas referências do filme) atravessa a ponte (outra grande referência, num raro momento de coabitação), um filtro de imagem é colocado diante da objectiva, provocando uma alteração na cor da lente.

De súbito, a imagem azulada e fria que até então dominava o ecrã dá lugar a uma lente amarelada, mais quente, verdadeiramente mais *cinematográfica* (chegou o momento de também a câmara e a linguagem técnica que representa fazer a transição para a ficção). Agora, a imagem está muito mais de acordo com a matéria fílmica e com a temperatura do mês de Agosto.

Na verdade, quando comparamos vários excertos do filme, verificamos que a mudança de lente é meramente simbólica, pois o tom quente de que falamos já estava presente antes. Só naquele instante, no plano cimeiro que compreende em simultâneo a ponte, os jovens no rio e o carro de bombeiros que passa e acena, a imagem tinha esta lente mais crua. Desta maneira, poder-se-á fazer uma leitura adicional, que tem que ver com o desejo do autor-realizador de tornar transparente para o espectador o conjunto de processos técnicos (físicos e mecânicos) que a feitura do filme envolve.

Ao mesmo tempo, constitui uma quebra inesperada na “sensação de filme” em que confortavelmente nos havíamos já instalado, em parte devido ao momento musical antecedente. O objectivo será relembrar o espectador de que o que vemos é um processo

---

<sup>71</sup> Na versão legendada em Inglês, da autoria de Martin Earl (patente na cópia que serve de base à nossa análise e que está preparada para a divulgação em festivais de cinema [cedida pela produtora antes da entrada da obra em carreira comercial]), esta frase é traduzida para «*It's only hotties in this place!*», revestindo-se de uma conotação sexual que o original não transparece de imediato.

artificial, encenado, e contra-natura (na medida em que transcende a realidade dos factos, antagonizando-se ao mesmo tempo com o estilo do documentário).

Por outro lado, esta encenação poderá querer sublinhar a hiper-realidade dos factos, existindo puramente como contraponto; na verdade, quem poderá afirmar com segurança que aquela cena não é verosímil? Por que motivo não seria viável a passagem de um carro de bombeiros ali? Quão inverosímeis serão aqueles jovens em fato de banho, cantando no rio? Claro que a conjugação de todos estes intervenientes foi obviamente montada, mas isso não faz com que aquela realidade seja menos real e, por conseguinte, diametralmente oposta à realidade documental que nos foi anteriormente apresentada.



**Imagem antes da aplicação da lente.**



**Imagem depois da aplicação da lente.**

Sob este ponto de vista, diríamos que Miguel Gomes pretende apenas *cinematografar* uma realidade pré-existente, como que envolvê-la numa áurea de quimera, sem querer apropriar-se dela ou torná-la menos verosímil. Como quem pretende deixar bem claro que aquilo não é obra sua, e que se limita a captá-la com a sua câmara, bem real, que ali aparece a mudar de filtro. É apenas uma máquina, justapondo-se face ao que vê (e não contrapondo-se). Como que imiscuindo-se de qualquer crédito, sem paternalismos ou falsos moralismos. Neste momento, estamos perante um filme sobre um filme sobre um documentário, numa lógica de *mise-en-abyme*<sup>72</sup> própria do cinema de autor e próxima de um certo registo experimental.

---

<sup>72</sup> Este sobreenquadramento (do francês *surcadrage*, que designa um tipo de enquadramento múltiplo [uma janela ou um quadro dentro de um espaço delimitado por qualquer circunscrição, inclusive pela tela ou ecrã]) é literal e cinematográfico, pelo uso da câmara em si como objecto físico que faz a separação entre os “quadros”. É também empírico, dado que existe uma sobreposição de realidades, que coexistem, representadas cinematograficamente. (Cf. Jacques Aumont / Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], Papyrus, Campinas (SP), 2003, p. 274.)

Encostados à comporta que forma uma pequena represa do rio, Tânia questiona Hélder acerca da sua ida para Estrasburgo. Uma frase resume bem as intenções do rapaz, que procura arranjar emprego como estafeta: «Caguei na escola. Eu quero é andar de mota». Contudo, a preocupação dela é outra: «Vais lá arranjar uma francesa?». Ao que Hélder, fazendo lembrar mais uma música popular portuguesa<sup>73</sup> (que bem poderia ter figurado no alinhamento do filme), responde: «Prefiro o produto nacional»<sup>74</sup>.

A cena seguinte está reservada a um ensaio da banda Estrelas do Alva, em que Hélder mostra a sua perícia com a guitarra. Os restantes elementos tomam as suas posições e, procurando simular aquela espontaneidade criativa que domina os ensaios destas bandas, começam a tocar um tema de Tony Carreira (que mais adiante se ouvirá na totalidade): *Minha Guitarra* (aqui a prestar a justa homenagem aos dotes de Hélder).

De súbito, a música é interrompida e Tânia deixa de cantar: uma quebra de energia (a segunda, se contarmos com a cena inicial em que o corte interrompeu a actuação da banda GOMAPE). Num plano-sequência, a câmara descreve o cenário precário da instalação eléctrica: emaranhados de fios e extensões provocaram uma sobrecarga. Neste momento, é já o bastidor do filme a invadir novamente o espaço da ficção. É um constrangimento que afectou os trabalhos mas que não foi cortada da montagem, inserindo-se na lógica de transparência e experimentalismo que temos vindo a identificar. Uma cena aparentemente simples requer uma complicada montagem eléctrica para alimentar microfones, instrumentos musicais, luzes, câmaras e uma série de ventoinhas («mais ventoinhas que no aeroporto») que tentam arrefecer o espaço em pleno mês de Agosto.

---

Esta separação formal e estética entre planos, espécie de *mise-en-abyme* narrativa, lembra-nos do filme *2046* (Wong Kar-Wai, 2004), em que a questão da duplicidade ficção/realidade (representada por um comboio futurista) assume uma importância determinante ao nível da espacialidade; na ausência das referências espaciais que distinguem entre realidade e ficção, o espectador perder-se-ia na duplicidade do enredo, até porque os actores/personagens são os mesmos, embora com funções narrativas e nomes diferentes. Tal como sucede em *Aquele Querido Mês de Agosto*, as personagens são as mesmas mas vivem realidades diferentes, sendo que, a cada um dos espaços, pertence um determinado tipo de acção, que lhe é próprio. Neste caso, a iluminação é um dos factores de diferenciação.

<sup>73</sup> *Linda Portuguesa*, Diapasão. Tema original de Luís Marante, versa sobre a vida dura da emigração e a esperança redentora de voltar ao país para desposar uma mulher portuguesa, sobre a qual se enaltecem virtudes superiores às das mulheres estrangeiras. V. letra integral, anexo iii.

<sup>74</sup> Esta frase generalizou-se na gíria popular desde que, nos anos 90, uma empresa portuguesa, marca com o nome “Nacional”, comercializou os seus produtos com o slogan “o que é Nacional é bom”. Embora não haja provas concretas de uma relação directa, importa estabelecer o paralelismo a propósito do tema da identidade nacional que, indirectamente, está patente no filme.

Ouve-se os comentários das personagens<sup>75</sup>, mas também do realizador, que solicita ajuda para resolver mais uma vez este problema, trocando fios e desligando algum equipamento. Não sabemos se esta cena foi propositada, mas sabemos que faz parte do filme e é nesse registo que a analisamos. E, nesse mesmo contexto, diríamos que mais uma vez verificamos uma crítica sub-reptícia à precariedade dos meios técnicos, que se vem juntar à dos meios financeiros, já retratados na cena do guião e criticados por intermédio da discussão entre realizador e Joaquim Carvalho no papel de produtor. No fundo, sem meios não há ficção. (Por outro lado, apesar disso há que improvisar.)

No plano simbólico, este emaranhado de fios representa as ligações complexas das personagens entre si, das personagens com a ficção e com o documentário, e da ficção e documentário entre si. Inextricáveis, estas ligações são, no fundo, uma única realidade. Como temos observado, a ficção e o documentário situam-se planos narrativos paralelos, em que a única coisa que difere são os nomes das personagens, que adoptam um nome falso talvez para se protegerem (sendo que a ficção sempre salvaguarda a idoneidade), já que fazem de si próprios.

Mas poderemos afirmar com segurança que Sónia Bandeira é na realidade uma vigia florestal que canta numa banda real? E que Fábio Oliveira é mesmo um jovem estudante jogador de hóquei em patins? Ou serão actores que fazem o papel de actores que representam? Tratar-se-á de uma dupla representação (como no caso de Joaquim Carvalho), iludida pela aparente simplicidade do filme, resultante de falta dos meios necessários para fazer um outro, “Outro Querido Mês de Agosto” que Miguel Gomes teria inicialmente planeado? Ou tudo o que vemos está meticulosamente encenado, engenhosamente entretecido – como os fios eléctricos enroscados que se prolongam em extensões intermináveis – para criar uma grande ilusão?<sup>76</sup> Será que a presença do guião no filme não deve ser entendido metaforicamente como referência sarcástica, mas sim como homenagem às suas virtudes?

---

<sup>75</sup> Neste interlúdio (pedindo o termo de empréstimo à Música), comenta-se que ainda ontem alguém atropelou qualquer coisa, talvez um cão ou uma cadela. No momento seguinte aparece uma cadela, Janota, que é escurraçada. Trata-se apenas de uma referência macabra, que não tem interesse para a narrativa mas que dá conta do ambiente de descontração vivido naquele momento, contrastante com o profissionalismo comumente associado ao *plateau*.

<sup>76</sup> Não podíamos deixar de referir a *Ilusão Cómica* de Pierre Corneille (1635) que, a propósito da auto-referencialidade cinematográfica deste filme, é um exemplo clássico tragicómico de “teatro dentro do teatro”, construído em torno da questão: o teatro é ilusão? (Cf. Pierre Corneille, *A Ilusão Cómica* [trad. Nuno Júdice], Teatro Nacional S. João / Cotovia, Lisboa, 1999.)



No início desta cena de ensaio, um elemento visual dá-nos pistas que podem alimentar ambas as hipóteses; trata-se de uma fotomontagem de Domingos ao lado de Dino Meira<sup>77</sup>, a preto e branco. Se, por um lado, esta imagem reforça o universo ficcional da obra – querendo fundir-se com a realidade, mercê da colagem com uma figura real –, reforçando a credibilidade da personagem de Domingos como homem da música, ao insinuar uma amizade pessoal com um ícone da música popular portuguesa (conotado indelevelmente com o fenómeno da emigração), por outro, é um pormenor perfeccionista que, em rigor, desmascara a inocência desta obra, espécime afinal de alto cinema<sup>78</sup>.

A cena seguinte mostra mais uma procissão. É a primeira cena *narrativa* da ficção, com as personagens nos seus lugares, no sentido em que a história começa a delinear-se. Preocupado, Domingos pergunta discretamente à filha (como só poderia ser naquele contexto) se contou alguma coisa acerca da mãe a Hélder. Ela nega e ironiza: «Hélder, a tua tia não abandonou o marido e a filha como vocês julgam. Foi raptada por extraterrestres, percebes? O meu pai viu tudo mas prefere que lhe chamem corno e “coitadinho”, e coisas do género, do que dizerem que ele é maluco». E remata, cinematograficamente: «Há coisas que devem morrer connosco, pai». Os santos continuam a passar nos andores, no sentido inverso, por detrás deles. Domingos coloca o braço em torno dos ombros da filha, beija-a levemente na cabeça e diz: «Gosto tanto de ti, Tânia».

Há uma certa comoção, camuflada pelos ecos dos pais-nossos e ave-marias e pela crescente sonorização da banda filarmónica. De braço dado, prosseguem mecanicamente a sua marcha, tendo encerrado aquele assunto por ali.

---

<sup>77</sup> A música de Dino Meira encontrou maior procura no mercado Norte-Americano, entre os emigrantes radicados nesse país. Durante o Verão, eram constantes as viagens do cantor a Portugal, onde realizava concertos em festas populares e romarias, um pouco por todo o país. Foi a década de 80 que consagrou definitivamente o autor, mas foi no Verão de 1993, em pleno mês de Agosto, que Dino Meira lançou o álbum *Voltei, Voltei*, que lhe valeu o disco de ouro, resultado de um volume de vendas iguais ou superiores a 40 mil unidades. V. biografia e discografia do autor e letra integral nos anexo ii e iii.

<sup>78</sup> No sentido de “cinema intelectual”. Esta noção liga-se, obviamente, à de *cinema de autor* (sempre problemática e nunca consensual). Falar de cinema de autor requer uma interpretação mais alargada dos termos *autoria* e *autoridade*, para além daqueles que vulgarmente se associam a outros campos artísticos, em que “o autor é aquele que produz a obra, escreve um livro, compõe uma partitura, pinta um quadro” (cf. Jacques Aumont / Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], Papirus, Campinas (SP), 2003, pp. 26-27). Tratando-se o cinema de uma arte colectiva, em que a criação individual é rara, a questão da autoria passa a reportar-se mais à intencionalidade colectiva da obra e à visão que ela, na sua integridade, expressa e propõe. Num uso mais básico e generalizado do termo, o cinema de autor surge como alternativa ao cinema comercial, dito industrial, que recorre a fórmulas instituídas e, como tal, mais imediatamente reconhecidas pelo grande público a que se dirige.

Transitamos para a cena seguinte, que introduz uma nova personagem, Celestino (pai de Hélder). Contudo, ele ainda não é Celestino, ainda está a representar na qualidade dele próprio, de Manuel Soares, o administrador de condomínios. Está acompanhado de Gomes, também aqui na qualidade de Armando Nunes, montador de portas e janelas.

Numa espécie de promontório, miradouro para a serra que se atravessa horizontalmente ao fundo, estes dois homens falam sobre a sua experiência de participação no filme, o que permite agrupar esta cena conjuntamente com a “cena do casting” e a “cena do guião”. Fundamentalmente, estas cenas têm em comum a reflexão – mais ou menos transparente – sobre os processos cinematográficos, sobre *Aquele Querido Mês de Agosto* em particular, mas também sobre a realização de filmes de um modo geral. Enquanto a primeira reflectia sobre a escolha dos actores para o filme, a segunda dissecava o guião enquanto bíblia do realizador, que contém toda a palavra escrita e, por conseguinte, todos os processos fílmicos descritos ao pormenor, desde as personagens e sua descrição física e psicológica aos apontamentos sobre os locais, passando por tempos e adereços.



**Fotomontagem que coloca Domingos ao lado do artista Dino Meira.**



**Actores discutem sobre a realização e produção do filme.**

Desta vez, a discussão é sobre os actores e a sua relação com realizadores e equipas de filmagem, sem esquecer o “fantasma” do texto, que historicamente assola um número significativo de actores de teatro e de cinema. Para além do esforço que decorar os textos implica, outras angústias e receios estão patentes nesta cena, relativamente longa e estática, constituída por um único plano fixo de conjunto, que mostra os dois homens a dialogar, de costas para o ecrã e de frente para a paisagem verde escura que domina completamente o ambiente e que, em termos de escala, reduz

significativamente a sua importância. Trata-se, portanto, de uma cena para *ouvir* e não para *ver* (como, de resto, tem vindo a acontecer desde o início, em parte devido à presença constante da música).

Manuel confidencia que está desiludido com a forma de trabalhar do realizador, depois de terem cancelado à última hora uma cena para a qual ele se havia preparado convenientemente. Era a sua primeira cena e afinal foi trocada por outra, para a qual ele não terá o tempo desejável para se preparar. Armando não parece partilhar desse aborrecimento, uma vez que não lhe custa particularmente decorar as suas deixas. No fundo, ele resume todo o trabalho cinematográfico a esse pormenor: «só tens que decorar». Para ele, está a ser uma experiência muito positiva, de tal modo que só lamenta não ser mais novo, pois que se esta oportunidade tivesse surgido uns anos antes teria optado de bom grado pela vida de actor profissional, deixando para trás a sua vida de montar portas e janelas. Neste ponto, Manuel está inteiramente de acordo, pois que também deixaria imediatamente de aturar os condóminos e seus aborrecimentos.

Neste diálogo de contornos pouco naturais, ambos contam (indirectamente para nós, espectadores) como foram chamados a participar no filme. No caso de Armando, já o tínhamos visto em acção no *karaoke*. Foi nessa altura que viu alguém aproximar-se e já só se recorda das câmaras. Devem ter encontrado nele aquilo a que ele chamaria de *star quality*, «aquela coisa das estrelas».

No caso do administrador de condomínios, fizeram-lhe umas perguntas sobre as procissões e as festas, pedindo-lhe inclusive que contasse a história da “Noite do Colhões”. E ele contou, sem saber que estava a ser gravado. Depois disso, foi a Lisboa (onde tudo acontece) fazer uns testes, e acabou por assinar um contrato. O elemento “contrato” é de notar, pois é uma referência importante para compreender a natureza não profissional dos actores do filme; trata-se de um amadorismo limitado, na medida em que não é uma participação meramente casual ou fortuita, havendo um trabalho de actor subjacente, como este diálogo demonstra.

O fascínio pelo “estrelato”, responsável pelo entusiasmo de ambos, é visível. Curiosamente, este gosto pelos *castings* e o desejo de aparecer é mais comum entre os jovens. Mas é uma evidência que quase toda a gente gosta da fama ou, pelo menos, da ideia. E é esse facto generalizado que aparece aqui.

Apesar da composição do plano pretender sugerir que a cena é natural, no sentido em que estes homens não estariam a representar e teriam sido surpreendidos por uma câmara distante, ocultada à sua retaguarda, não podemos afirmar a total neutralidade da

mesma, do ponto de vista da encenação. Prova disso é o teor do discurso e as várias referências nele contidas, que dificilmente, no seu conjunto, se evidenciariam numa conversa informal, mesmo que sobre o tema. Estas referências parecem ser reflectidas, e a reflexão não é apanágio da improvisação, entrando em conflito com a questão do amadorismo e do actor profissional. O que é o actor profissional? Aquele que já fez vários filmes ou aquele que assina um contrato de prestação de serviços de representação?

Não sendo totalmente “natural”, também não estamos perante uma cena completamente encenada. Provavelmente, estes cidadãos-actores tiveram em conta algumas *guidelines* que lhes foram apresentadas e a partir daí construíram o diálogo, juntando a sua experiência pessoal – efectivamente credível e nada encenada – a essas orientações prévias.

Uma vez mais, não é pertinente esclarecer a verdadeira natureza da cena, pois estaríamos a integrar na nossa análise elementos que são totalmente exteriores à obra e que não estão inscritos na película. Questionar directamente um autor acerca das suas intenções sobre um determinado objecto artístico pode fornecer pistas para um entendimento complementar do mesmo, mas não acrescenta conhecimento directo à análise. A obra de arte total, no sentido wagneriano, existe por si só no formato em que se apresenta e, a partir desse momento, deixa de ter relação directa com o seu autor. Ela é um objecto acabado, de certo modo órfão. Portanto, deve ser autónoma em tudo quanto nos diz, e as suas leituras, múltiplas, só devem relacioná-la com o criador se procurarmos um contexto ou uma *autoridade* mais alargada. O trabalho de análise deve debruçar-se exclusivamente sobre o objecto em si e não sobre os contextos ou intenções subjacentes à sua criação (a não ser quando esses objectos são já uma resposta a outros, apresentando desde o início uma relação directa, política ou social com determinados outros). Não queremos com isto dizer, contudo, que o trabalho de análise é estanque e que deve procurar as respostas aos problemas unicamente nas plataformas em que eles são apresentados – seja um filme, uma escultura, uma pintura ou um objecto literário<sup>79</sup>.

Neste caso particular, tornar-se-ia relevante para a análise procurar aspectos de concordância na restante obra cinematográfica de Miguel Gomes, em busca de uma identidade que contribuísse para responder a todos os problemas esboçados neste filme. Em termos temáticos, essa análise complementar não encontra fundamento. Apenas em

---

<sup>79</sup> V. nota de rodapé 74, p. 79.

termos estilísticos ela se tornaria útil, designadamente no que respeita à presença da música e sua influência na própria realização e/ou condução da narrativa – como acontece em *A Cara Que Mereces*<sup>80</sup> – ou na preferência por planos complexos, que incluem movimento (o que sugere uma certa aproximação, ainda que não propositada, à televisão, facto que pode bem contribuir para a aceitação imediata que este filme teve perante as várias plateias<sup>81</sup>).

Em suma, saber se efectivamente estes actores estavam ou não conscientes de estarem a ser filmados não é relevante. O que interessa é que, intencionalmente, essa discussão é sugerida pela cena; parte dela, desenvolve-se nela, e acaba por extrapolá-la. Sempre com a música de fundo da banda a tocar na procissão, lá ao longe.

Quem também já apareceu no filme foi a D. Conceição, que surge na cena seguinte; Manuel Soares e Armando Nunes descem por uma estreita ruela, onde se cruzam com esta idosa, que os cumprimenta com grande alegria e pede desculpa pela sua gaguez, sequela de um acidente vascular cerebral recente: «Também já estive metida nisto, bem ou mal». Na verdade, D. Conceição tinha sido morta pelo filho naquela recriação do Capuchinho Vermelho que víamos no café, e que não tem nada que ver com este filme (a não ser aparecer nele como parte integrante do documentário). É curioso constatar como num local tão remoto e ermo quanto este, sem meios e actores profissionais, se rodam tantos filmes!

Os dois homens afastam-se, depois da bênção da idosa, e assobiam o refrão do tema *Meu Querido Mês de Agosto*. Esta música icónica que dá título ao filme e que melhor reproduz o espírito que o perpassa está sempre presente.

A pequena aldeia de casas de pedra por onde passam parece absolutamente deserta. Como se a D. Conceição fosse a única habitante (e já sem a plena posse das suas faculdades). Por outro lado, vê-se uma betoneira de misturar cimento, artefacto típico de qualquer cenário de obras, o que indica que ainda há alguma réstia de esperança na renovação e na manutenção, talvez por ser o mês de Agosto. A câmara vai seguindo Manuel e Armando, que chama a atenção do primeiro para uns cornos pendurados sobre uma porta, que nós não chegamos a ver. Que elemento de estranheza é este? («*O meu pai viu tudo mas prefere que lhe chamem corno*»)

---

<sup>80</sup> Miguel Gomes, 2005.

<sup>81</sup> De acordo com os dados divulgados pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual (cf. <<http://www.ica-ip.pt>>).

Passamos então para a primeira cena de Manuel Soares – aquela que o aborrecia por não corresponder cronologicamente ao plano de filmagens que lhe tinha sido apresentado (embora ele estivesse entusiasmado com o local das filmagens, de grande beleza natural: Fraga da Pena [Serra do Açor], Arganil). E cá está ele, no papel do emigrante Celestino, acompanhado do cunhado Domingos, do filho Hélder e da mulher Fátima (um nome português muito comum, revelador da especial devoção por esta santa).

As diferenças entre Portugal e França são o tema dominante do passeio. Celestino provoca Domingos: «Eu qualquer dia tenho que te levar lá para França para o pé de mim, para tu te desenvolveres. Também há drogados, não digo que não há. Mas eles estão no espaço deles, ninguém os incomoda [...]. Agora cá em Portugal partem tudo, os prédios, escavacam tudo, não pagam condomínio. Vamos para tribunal [...] e ficamos dois anos à espera».

Esta provocação é mais um desabafo. Aparentemente, na ficção, Celestino também lida com condóminos em França, tal como Manuel Soares na vida real. Uma vez mais, a realidade confronta a ficção, imiscuindo-se nela, e vice-versa. Como foi dito anteriormente, numa e noutra as pessoas são as mesmas, apenas mudam de nome para preservar a sua idoneidade (ou pelo menos para justificar a ficção).

É interessante notar como se comparam os dois países, em termos profissionais, sendo que um dos factores tidos como negativo é o facto de lá também existirem drogados como cá. Este “lá” não representa só a França, dizendo respeito, por definição, a tudo o que se situa para lá da fronteira portuguesa, e só existe como contraponto do “cá”, que se refere à realidade portuguesa. Nestas primeiras frases, a personagem revela já um certo despeito pelo seu país – leia-se por algumas das suas especificidades, nomeadamente a Justiça –, apressando-se a anotar que “lá”, apesar de haver irregularidades semelhantes, elas ocupam um lugar diferente, mais controlado, no sentido mais *civilizado* do termo, e até cosmopolita. Aliás, este cosmopolitismo está patente na frase inicial: *tenho que te levar para lá para tu te desenvolveres*.

Transcrevem-se as frases seguintes, que reforçam este quadro de despeito e de comparação: «Eu vejo-vos a vocês aqui em Portugal, fartam-se de trabalhar e não vêm nada ao fim do mês, nada, andam sempre tesos! [...] As únicas saudades que eu tenho do meu pobre Portugal é do bacalhau». Referindo-se agora mais especificamente às condições de vida e de trabalho cá, Celestino só tem saudades de uma única coisa, de uma iguaria milenar que se tornou indissociável da cozinha portuguesa e reconhecida

como tal nos anais da gastronomia mundial, que assume a forma criativa e possivelmente literal de 1001 receitas. De que outras coisas poderia Celestino sentir falta, quando *lá* se chega ao fim do mês com dinheiro?

Posicionam-se agora para uma foto de família: Domingos, Tânia e Hélder. Este último age de forma contrariada, ao passo que Tânia apresenta um comportamento doce e sociável, plenamente integrado no bucolismo da paisagem (conforme previa o guião, note-se). Domingos está pouco comunicativo e Fátima é obliterada pela rispidez com que o marido trata o filho, ajudando a compor o quadro psicológico desta família, um pouco abalada pelos traumas da emigração (dos quais ainda seria precipitado falar).

Apesar dos esforços, a máquina fotográfica não quer funcionar – tal como nesta família, alguma coisa não está bem. Segue-se mais um elemento de estranheza (e algum surrealismo) que eleva ao expoente máximo a autoxenofobia de que padece esta personagem: um barulho e uma movimentação estranhos. Será um terramoto? «País de merda» é a resposta taxativa de Celestino (como se até nisso Portugal fosse o pior; em França, nunca haveria terramotos esquisitos como este), a terminar esta cena de exterior em ambiente de natureza luxuriante<sup>82</sup>.



**Lena escreve uma carta de amor a Nelson, ditada por Tânia e Hélder.**



**Fotografia de família nas cascatas de Fraga da Pena.**

Para aliviar a pressão surge a cena seguinte, no quarto de Tânia, que funciona como pretexto para introduzir algum erotismo inocente entre os primos. Lena está sentada a escrever uma carta ao seu namorado Nelson, solicitando ajuda para essa

---

<sup>82</sup> Tal como a música, a Natureza desempenha um importante papel no filme, que extrapola a qualidade de mero cenário ou contexto da narrativa. Ela faz parte integrante do enredo, “natural” e “artificial”, condicionando as personagens física e psicologicamente. Ela funciona como espaço de diversão, de estudo dos sons e das luzes e consiste num espaço geográfico muito particular, nomeadamente no que diz respeito ao relevo.

tarefa. Hélder está sentado na cama, soprando bolas de sabão, enquanto Tânia está recostada no seu ombro, a folhear uma revista juvenil. Por trás, em cima da mesa-de-cabeceira, o retrato de Maria Rosa, que observa.

À medida que os primos dão sugestões para Lena incluir na carta, de uma eloquência pueril e platónica (ainda que remotamente física), torna-se claro que estão a falar um para o outro, trocando provocações. Rapidamente Lena é excluída da cena, ouvindo-se apenas a sua voz, enquanto a câmara se detém sobre os dois jovens na cama, que importam para si as alegadas sugestões alheias. Lena nem se apercebe de que os dois jovens já não falam consigo, mas um com o outro.

Segue-se mais uma actuação dos Estrelas do Alva, em pleno Monte Culcurinho (no local onde se situa o marco geodésico). Trata-se do tema “Minha Guitarra”, que tinha sido interrompido pela quebra de energia durante os ensaios. É dedicado a essas personagens da vida real já diversas vezes apresentadas: os bombeiros. Cantam Hélder e Tânia (que usa uma camisola semelhante àquela da cena onde, na opinião de Osvaldo Manuel Silvestre, o documentário cede terreno à ficção). Apenas umas bandeirolas coloridas os separam da imensidão do horizonte que se estende por detrás.

Com a minha guitarra percorri  
O mundo e com ela conheci  
Coisas tão bonitas mundo além que a vida tem

Que bonecas lindas namorei  
Por certas eu confesso que chorei  
Mas ficar muito nunca foi pra mim, eu sou assim

Adeus amor, mas tenho o mundo à minha espera  
E a Primavera pode acabar  
Adeus amor, eu ando à roda com o mundo  
Sou vagabundo, não vou parar

Gosto delas loiras ou morenas  
Bonitas sejam grandes ou pequenas  
Que falem grego, russo ou irlandês, ou português

Seguindo sempre em frente outro caminho  
Só uma nunca me deixou sozinho  
Sempre andou comigo pela estrada, a minha guitarra



Pela primeira vez, a canção utilizada não remonta directamente ao texto da obra, pelo menos a um momento particular, ao contrário das anteriores, que sempre acrescentam algo. A letra trata de um sujeito que gosta muito de mulheres, independentemente da sua nacionalidade (e, neste aspecto, distancia-se dos seus antecessores, que preferem claramente a mulher portuguesa), mas que, no fim de contas, gosta mesmo é da sua guitarra.

Aquando da primeira ocorrência da música, por ocasião do ensaio, ela sublinhava a relação de Helder com a guitarra, previamente enaltecida. Aqui, ela só pode remeter para o vazio, em concordância com o espaço.

Por outro lado, estão patentes as referências recorrentes da emigração (“coisas tão bonitas mundo além”) e da necessidade premente de partir (“seguindo sempre em frente outro caminho”), que se sobrepõe à estabilidade de uma relação amorosa (“Adeus amor, mas tenho o mundo à minha espera”). Salientar-se-ia, por último, a característica nómada do sujeito, que suporta as restantes referências: “Sou vagabundo, não vou parar”. (Note-se que esta vagabundagem também se aplica às relações amorosas).

Ainda, numa interpretação simbólica muito precoce, é um aviso de Helder a Tânia acerca do futuro de uma relação que ainda não existe mas que já está condenada à partida, sendo que ele, tal como na música, está de partida e *tem o mundo à sua espera*. Ao contrário do que se poderia esperar, portanto, os impedimentos não se prendem com a infelicidade de serem primos (o incesto é um preconceito de ordem moral que não inibe os adolescentes), mas com a questão da partida, que urge, *antes que a Primavera acabe* (ou seja, a inocência). Enquanto cantam, Helder e Tânia dialogam com o olhar, cúmplices, como se falassem cantando e como se só eles existissem naquele momento, no alto da serra.

Mas nem tudo correu bem. Após o concerto, enquanto desmontam o palco e guardam os instrumentos na carrinha, Domingos manifesta o seu desagrado, acusando Gomes de não ter tocado bem, nos tempos certos. Helder comenta, sem que Domingos ouça: «Eu sei que ele não me grama, mas eu não tenho culpa nenhuma daquilo que a minha tia lhe fez». De novo, o fantasma de Maria Rosa assombra o ecrã, consubstanciando-se na amargura do *manager* da banda.

A cena seguinte, curta, introduz uma pequena variação na narrativa – no sentido de história paralela à narrativa central – e serve de antecâmara a um breve relacionamento amoroso entre Helder e Lena, a amiga de Tânia. Os três amigos andam

em busca de Nelson, namorado de Lena e destinatário da carta de amor. Lena perde-se em conjecturas de melodrama pobre, num momento que é um hino ao amadorismo, se atentarmos na sua forma de representar grosseira (deliberada ou não). Tânia desvaloriza os “pressentimentos” de Lena acerca das pretensas infidelidades de Nelson e vai para casa, deixando-os a sós. Esta atitude diferencia-a dos outros jovens, evidenciando uma maturidade que contrasta com aquele episódio típico de adolescência, marcado por uma linguagem pouco cuidada.

Entretanto, Domingos, Celestino e Gomes foram até ao bar de alterne de local, aquele que já havíamos idealizado momentos antes, através da canção *Som de Cristal* (ainda que tivesse sido numa ocasião diferente, com um significado mais mórbido). Apesar do receio de serem reconhecidos por alguém, dado que toda a gente se conhece da missa (particularidade incontornável dos meios pequenos) – o que poderia originar discussões lá em casa, com as “patroas”<sup>83</sup> –, o cunhado e o amigo estão determinados em melhorar o humor de Domingos recorrendo aos préstimos de uma prostituta. No sentido de contornar o receio promovido pela falta de privacidade, aproveitam a referência à fé e estabelecem um paralelismo interessante entre padres e prostitutas, notando que, uns como outros, estão obrigados ao segredo da profissão.

Celestino dirige-se ao balcão do bar, no momento em que, como *déjà-vu*, começa a tocar *Som de Cristal*. Ela está sentada, lânguida, bebendo champanhe. Atrás do balcão, um espelho reflecte um néon com o nome “Som de Cristal” invertido, o nome do bar.

– É muito bonita. Como é que se chama?

– Jeanne Marise.

– Porra! (bebe um gole de uísque)

– Olhe lá, menina, peça lá a garrafa de champanhe (dá-lhe dinheiro), mas vai-se juntar ao pé daquele rapaz todo jeitoso (aponta para a mesa), e vai-se chamar Paulinha, está bem?

Transcrevemos este diálogo para notar a criteriosa encenação deste momento, profundamente teatral. O plano é médio, fixo, fracamente iluminado. Só o néon no espelho se destaca, competindo com o único foco de luz vermelha, pendente sobre o balcão, que direcciona o olhar do espectador. Atrás, o *barman* executa o seu trabalho de forma cúmplice mas discreta, apressando-se a satisfazer o pedido ordenado de forma indirecta mas eficaz. Tanto o cenário como a iluminação fazem lembrar uma certa

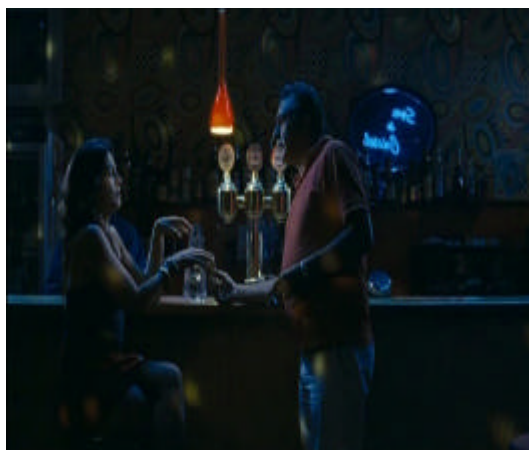
---

<sup>83</sup> Nome para designar a figura da esposa, atribuindo-lhe certa autoridade, esconde, porém, um falso respeito.

ambiência de cinema americano, com actividades ilícitas a decorrer em ambiente clandestino, à meia-luz.

Independentemente da sua construção formal, em termos fílmicos, esta cena reveste-se de uma importância fundamental para a compreensão da obra na medida em que traduz, de modo condensado e muito generalizado, grande parte do ambiente do filme. As suas características sonoras e visuais, designadamente o tipo de luz utilizado, sublinham uma particularidade interessante que é o pendor melodramático de *Aquele Querido Mês de Gosto*. Nela estão patentes várias referências fundamentais, para além da óbvia presença da música (e, especificamente, da sua letra), como sendo a realidade da prostituição, que ocupa um lugar muito próprio, não tão distante dos moldes habitualmente associados à prostituição em ambiente citadino.

Na aldeia, como na cidade, o negócio ilícito do sexo decorre em ambiente preparado para o efeito, sob o consentimento velado de todos (*A casa nocturna, boîte falada, lugar de má fama / Com as portas abertas durante a noite, entra quem quiser*), e não necessariamente numa grande avenida degradada. Aqui, a degradação é disfarçada por força do melodrama, inflacionado pela música de Marante. Ademais, a intenção da personagem de Celestino é nobre; tal como na letra da canção, à semelhança da boa esposa que decidiu tornar-se numa *mariposa*, leia-se prostituta, tudo o que Celestino pretendia era, nessa noite, *dar fim na sua longa e maldita espera* [de Domingos].



**Celestino contrata uma prostituta para Domingos no “Som de Cristal”.**

É de assinalar igualmente a nota cómica da cena, que tem que ver com o nome francês da prostituta, que bebe *champagne*, merecedor do assombro de Celestino. Atentado constantemente pelas “referências francesas”, que parecem persegui-lo por toda a parte, mesmo nos locais mais imprevistos, Celestino baptiza prontamente a

mulher de *Paulinha*, um nome próprio português corrente, com o pormenor da sua forma diminutiva, também tipicamente portuguesa. A prostituta Jeanne Marise, também ela imigrante – certamente ilegal, resta-nos supor – passou a Paulinha por intermédio de um *Porra!*

Em resumo, se esta cena é icónica, é por conter, directa e indirectamente, referências como a ilicitude, o eminente constrangimento social imposto pela dimensão rural do meio (onde as pessoas podem reconhecer-se da missa dessa mesma tarde), o álcool (na forma de uísque e champanhe), a imigração (formato invertido da emigração, tal como no espelho), a música, o desencantamento (representado pela figura deprimida de Domingos e pela xenofobia velada de Celestino), a ilusão (simbolizada pelo conforto fugaz e amor incondicional comprados a uma mulher).

Com a música a fazer o *raccord* para a cena seguinte, deixando em suspenso o envolvimento de Domingos com a prostituta, passamos para o quarto de Tânia, que está deitada na cama a ver televisão. Esta ligação não esconde certa mordacidade por parte do autor que, através da montagem, constrói um juízo crítico relativamente à personagem de Domingos, contrapondo-a com a da filha, jovem e inocente. Ela situa-se, para todos os efeitos, nos antípodas da mulher francesa do clube nocturno. Neste confronto conceptual reside uma reflexão moral acerca dos valores da castidade e do sexo.

Contudo, o *raccord* vai ainda mais longe, perseguindo a lógica já referenciada de *mise-en-abyme*. O programa que Tânia está a ver na televisão é justamente sobre Marante e o tema *Som de Cristal*; passamos do sentido literal à dimensão simbólica da música, que adquire o estatuto de objecto textual passível de ser analisado e comentado, inclusive pelo próprio autor, Luís Marante, naquele programa.

Nesse momento, entra Domingos. Tânia está surpreendida por vê-lo “tão cedo”: «Pensei que com o tio Celestino ia ser até às tantas». Este comentário sugere duas interpretações: 1) Domingos recusou eventualmente a oferta, tendo-se recolhido a casa antes do esperado («Estou a ficar velho para grandes andanças») e 2) este tipo de “ofertas” é recorrente, o que faz pressupor que Celestino é frequentador assíduo daquela e/ou de outras *boîtes*. Em todo o caso, enquanto a segunda hipótese é meramente especulativa, a primeira fundamentar-se-á de seguida, nesta mesma cena, mediante a atitude de Domingos, altamente reveladora do seu trauma com a mulher.

À medida que a música de Marante progride indirectamente através do televisor, deixando a letra em suspenso, Domingos vai-se quedando cada vez mais inquieto. Com

a expressão tensa, come vigorosamente os aperitivos que a filha partilha com ele. «*Ela se cansou / de dormir sozinha / esperando por mim*». Olha fixamente a imagem. «*É nessa noite / resolveu dar fim / na sua longa e maldita espera*». Tânia adormece. «*Ela não quis mais / levar a vida de mulher honrada*». Domingos oscila a cabeça negativamente. Ao olhar para a televisão, sugestionado pela letra da canção, não é porventura aquele programa que vê. Na sua cabeça, foi transportado para a sua vida pessoal e para o mistério que envolve Maria Rosa, sua esposa. «*Ela decidiu / abandonar o papel de esposa*». Afaga carinhosamente a filha que, ao contrário da mulher, tem perto de si.

Durante toda a cena verifica-se uma colagem constante da canção com a vida destas pessoas, o que confirma o importante papel da música e a sua forte influência na narrativa, como temos vindo a observar. No caso deste tema em particular, *Som de Cristal*, a sua repetida incidência faz dele uma personagem central, fortemente associada a este episódio que tem que ver com o desaparecimento de uma mulher e a subsequente destruição de um núcleo familiar.

Ainda, o facto de esta mesma música surgir na obra múltiplas vezes, revela uma dupla intenção do realizador; numa primeira fase, na cena do javali, ela serve para ilustrar sonoramente o documentário. Agora, ela serve a função de contextualizar a ficção, com um propósito eminentemente narrativo. Assim, tal como a obra se divide em duas grandes dimensões, documental e ficcional, também a música se desdobra em várias dimensões, enquanto aparelho instrumental e instrumentalizável (fazendo a ponte entre o significado da música popular portuguesa e o contexto principal em que esta surge e se desenvolve, e o seu potencial dramático, enquanto texto, quando integrado na engrenagem cinematográfica).

Paralelamente, enquanto «*a minha vida / muito mais errante / agora continua*», Hélder e Lena embebedam-se junto ao rio. É noite cerrada, mas as roupas leves dos jovens e as luzes coloridas das festas atrás de si, reflectidas na água, lembram-nos que é uma noite de Agosto, calma e quente.

– Sabes, Hélder... Acho que nunca tive um amigo como tu.

– Já estás bêbada, chavala.

– Pois estou. Não estou?

[...]

– Tenho umas boas mamas, pois tenho? Já deves ter notado. Vocês só pensam nessas coisas. Sabes? Gosto mais de ti do que da Tânia.

– Porquê?

– Porque tu estás aqui e ela não.

(beijam-se)

Estamos numa fase do filme em que se fala de relações amorosas e de sentimentos. Se destacamos este diálogo é porque reflecte, concentradamente, uma relação fugaz e superficial, na sua forma mais corrente. Os dois jovens estão juntos, à noite, toldados pelo álcool. Ela passou a noite à procura do seu namorado, que andaria com outra. A sua melhor amiga está em casa. Ao seu lado, Hélder, também se vê privado da sua prima.

Sob o filtro do álcool, ambos arranjam uma rápida e simples substituição, ludibriando por momentos a ansiedade resultante de não estarem junto de quem mais desejam. Trata-se, meramente, de uma questão física, de proximidade: *Porque tu estás e ela não*. Episódio único, não compromete a idoneidade dos jovens; apenas os insere num contexto de normalidade associado à sua faixa etária e à noite de Agosto que vivem. Trata-se apenas de sexo fortuito (sugerido apenas), em encontros casuais, múltiplos, tal como as mariposas de que falava a música anterior, ainda tão presente. No fundo, apenas se procura calor humano para esbater a solidão. A sublinhar este facto, Hélder confirma, com as mãos, o retrato psicológico generalizado de Lena: *vocês [homens] só pensam nessas coisas*.

Na cena seguinte, já de manhã, Domingos, Tânia e Lena viajam na carrinha dos Estrelas do Alva a caminho da aldeia de Vinhó<sup>84</sup>, para mais uma actuação. Lena está irritada e resacada. Tânia desvaloriza, mas a amiga dispara que Hélder é um estúpido porque se aproveitou dela e que ela é uma burra porque deixou (terá o sexo sido apenas sugestão?).

Já em palco, Domingos e filha interpretam o tema *Um amor com outro amor*<sup>85</sup>:

Algum dia voltarei a ser feliz  
Sei que não será assim a minha vida  
Mas para sempre seguirás dentro de mim  
Tua imagem será minha companhia  
Me diziam vai em frente,  
Deixa já de lamentar-te  
Que um amor com outro amor se esqueceria

---

<sup>84</sup> Actualmente o número de habitantes da aldeia de Vinhó, freguesia de Vila Cova de Alva (Arganil) é de 120 pessoas, mas a comunidade de estrangeiros ali radicada, muito embora não permaneça durante todo o ano, ascende a perto de uma centena. Vieram sobretudo de Inglaterra e da Holanda, mas também há suecos, noruegueses e belgas. (Fonte: ANMP – Associação Nacional de Municípios Portugueses).

<sup>85</sup> Autoria de J. Galán / L. Galán. Adaptado por Nelo Silva & Cristiana.

É mentira, é mentira  
Há amores que não se esquecem na vida  
É mentira, é mentira  
Passa o tempo e fica sempre uma ferida

Uma vez mais, a música vem corroborar a acção. Interpretada a dois, com cumplicidade de olhares constante, pai e filha cantam sobre a sua história de vida e a sua luta para voltarem a ser felizes após a partida da mãe. Contudo, Domingos parece padecer mais desta tristeza do que Tânia; é a ele que lhe compete a parte de “tua imagem será minha companhia” (numa referência ao retrato de Maria Rosa). Em todo o caso, a ambos se aplica a frase “há amores que não se esquecem na vida”.

A actuação é filmada num registo de campo e contra-campo, em que a câmara alterna entre a imagem de Domingos e Tânia e a plateia. Esta técnica confere profundidade ao plano, dando conta do espaço envolvente com maior detalhe. O plano final, geral, mostra a assistência a retomar os jogos tradicionais (afundando pregos num tronco), alheada da complexidade dramática que se passou em palco.

A cena que se segue, do tipo retrato de família, junta primos, tios e cunhados num churrasco caseiro. A composição deste retrato é meticulosa e privilegia todos os aspectos relevantes relativos a estas personagens e ao modo como se relacionam. É uma cena de tensão crescente que expõe os traumas e as problemáticas que têm vindo a fermentar lenta e discretamente ao som das pacíficas músicas de baile.

Hélder está recostado numa rede suspensa. O seu tédio é interrompido por uma mosca e pelo pai, que lhe pede uma cerveja. Fátima pede a Celestino que pare de beber, ao que este responde: «Não vou guiar, porra!». Tino volta a berrar pelo filho, que lhe traz a cerveja enquanto ele murmura entre dentes «Lá vem o Camões...», numa referência pouco explícita. É a mulher que abre a cerveja para o marido.

Tânia está a bailar energicamente com Gomes ao som de uma música “pimba” que sai do rádio, perto da mesa com bebidas que aguarda a chegada das carnes de churrasco. Gomes pergunta-lhe se não quer dançar com o primo, *que dança bem*, mas ela prefere-o a ele – sugerindo ciúmes por causa da cena com Lena. O telemóvel de Tânia começa a tocar (curiosamente, o tom de toque escolhido é uma música clássica, que contrasta com a música “pimba” da cena). É Lena. Hélder passa o telefone à prima, que lhe diz “atendes tu?”, evidenciando agora mais os ciúmes, como se fosse com Hélder que Lena quisesse falar. Por fim, esta aceita o telefone e sai de cena (como numa peça de teatro).

Domingos, encarregue pelo grelhador, convida Tino para comer uma febra. Este reage tempestiva e inesperadamente a este simples apelo: «Não vou! Que se fodam todos, franceses dum cabrão! Ici au Portugal on dit toujours bom dia! Bom dia, même si on ne connais pas! Bom dia! Boa tarde!». O álcool começa a fazer sentir os seus efeitos. Tânia, que saíra para falar com Lena, termina o telefonema chamando a amiga de “puta”, já depois de desligar. As relações parecem estar a desfazer-se.

Tino continua o seu acesso de fúria, introduzindo passagens camonianas no seu discurso: «Por mares nunca dantes navegados / passaram ainda além da Taprobana». Grita para a mulher: «Tu gostas é de lamber o cu às madames. Eu tenho honra de ser português!». Ao mesmo tempo que frisa a palavra *honra*, que reforça a citação dos primeiros versos d’*Os Lusíadas*. As acusações que faz a Fátima aludem à sua subserviência às patroas francesas, sugerindo que esta se esquece dos seus valores e das suas origens, honrada e heroicamente portuguesas, quando trabalha para satisfazer os seus caprichos arrogantes (previsivelmente como criada de servir). O resto do grupo permanece em silêncio perante o despautério. Só Hélder se aproxima, em defesa da mãe.

Tânia regressa à mesa, para dar origem, indirectamente, ao clímax da cena. É nesta altura que o delírio de Tino toma proporções mais avultadas, ao confundir a sobrinha com a irmã: «Maria Rosa, minha irmã? Há tanto tempo que não te vejo! Também não gostas dos franceses, pois não?» Domingos intervém de imediato, agarrando o cunhado pelos colarinhos. Gera-se um pequeno tumulto que não chega a desembocar em violência; a agressão transforma-se num abraço entre estes dois homens, devastados pela partida de uma mulher que lhes é comum nos afectos. «Tenho tanta pena. Tanta pena», desabafa Celestino, desculpando-se.

Toda a cena é filmada em plano fixo<sup>86</sup>, praticamente movimentando-se apenas neste momento de conflito, o que contribui para criar maior tensão no espectador.

Extrínseco à análise da cena é o pormenor contrastante da construção frásica de Tino, corrompida por vocábulos franceses em concomitância com o português. Ao mesmo tempo que defende exacerbadamente a sua pátria (e, simbolicamente, o seu património linguístico e cultural), denota uma proximidade com os franceses maior do

---

<sup>86</sup> Embora a câmara esteja fixa, a imagem não é estática, pois é filmada com a câmara ao ombro. Este leve oscilar constante da imagem confere uma maior impressão de realidade à cena, ao contrário do que uma imagem absolutamente fixa poderia imprimir. Trata-se de uma cena com forte tensão dramática, em que se explora a profundidade e não a horizontalidade da mesma. As personagens movimentam-se nela, para dentro e para fora (como acontece no caso de Tânia, para atender a chamada telefónica).



que em princípio desejaria, na medida em que mistura as línguas num momento de maior efusão e descontrolo.

Ele despreza os franceses, rebaptiza as prostitutas, acusa a mulher de excesso de subalternidade, mas fala como todos eles. Como se sabe, falar outra língua é, cabalmente, reconhecer e assumir toda uma estrutura sócio-cultural que lhe está associada, que automaticamente se antagoniza com a sua própria. Isto significa que, na verdade, Celestino projecta na mulher o desgosto de se ver forçado a admitir ele próprio que é a França que lhe oferece a vida que o seu país lhe nega, ainda que *lá* as pessoas não se cumprimentem mesmo sem se conhecerem, como *cá*.

Esta contradição, no caso presente patente na língua, encaminha a análise para outra questão, que tem que ver com a coexistência de registos do próprio filme, na sua totalidade, enquanto obra de arte. A este propósito, importaria indagar se estamos perante um filme com mais do que um nível de leitura, espécime de alta cultura cinematográfica disfarçado de “documentário popular”.

Depois deste episódio de festa com final trágico, passamos para uma cena em que Maria Rosa continua presente (*passa o tempo e fica sempre uma ferida*). Hélder está sozinho no seu quarto, folheando um álbum de fotografias de família, onde a imagem da tia permanece arquivada. Indicador supremo das semelhanças entre mãe e filha, o jovem masturba-se com estas imagens, verdadeiros clones da figura de Tânia (diríamos sucedâneos, se a hierarquia familiar se estabelecesse em sentido inverso, em que Maria Rosa seria filha de Tânia, o que colocaria Hélder na posição de sobrinho desta, ao invés de primo direito<sup>87</sup>).

Esta cena é altamente imoral, não porque seja explícita ou porque o impulso sexual de Hélder em relação à prima se concretiza sob a forma de masturbação; a imoralidade reside no intermediário passivo deste objecto de desejo, que é a tia do jovem, que indirectamente se vê prostituída à custa das semelhanças físicas com a filha. Neste sentido, não deixa de ser uma agressão à memória de Maria Rosa, em sentido literal e figurado, na medida em que esta, estando presente, previsivelmente não aprovaria a relação incestuosa da filha com o primo. Por outro lado, o comportamento de Hélder não deixa de ser inofensivo, já que é Tânia que ele vê nas fotografias, e não a imagem da tia que, de resto, praticamente nem conheceu. Isto significa que Maria Rosa

---

<sup>87</sup> Esta reconfiguração dos graus de parentesco, assim descrita propositadamente, procura imitar no texto os laços complexos que unem as personagens no filme.

é virtualmente inexistente para o sobrinho, sendo que, para ele, ela e a filha são única e exclusivamente a mesma pessoa.

Talvez para pôr termo a esta imoralidade subjectiva, Hélder é subitamente interrompido pela mãe, que entra no quarto. Falando maioritariamente em francês («*Tu gostas é de lamber o cu às madames*»), fala das semelhanças assustadoras entre Maria Rosa e filha. Às vezes, julga que Maria Rosa está morta e incarnou no corpo da filha. Conjectura que a cunhada terá fugido com um médico, mas é um assunto tabu. Num tom grave, faz um aviso ao filho: «*Ils sont pas comme les autres*»<sup>88</sup>. Para terminar, recomenda-lhe que se afaste de Tânia, que não confie nela.

As preocupações de Fátima têm mais que ver com o receio de que o filho se envolva com uma família disfuncional do que propriamente com incesto. Nesta altura, esta está longe de saber que entre Hélder e Tânia há uma forte tensão amorosa (leia-se sexual). Como mãe, e sabendo que esta família vive uma situação traumática (que se estende ao seu marido, enquanto irmão de Maria Rosa), Fátima procura salvaguardá-lo de episódios como o da festa caseira com o churrasco. Ao recomendar-lhe que não confie em Tânia, está já, ainda que inconscientemente (instinto maternal?), a antever problemas. Além disso, existe o preconceito latente de “tal mãe, tal filha” (potenciado pelas semelhanças físicas), que é na verdade o problema da violência como um processo cíclico, inter e intrageracional. O plano termina com um *fade out*, a partir do retrato desta fantasmagórica personagem.

A cena seguinte vem despressurizar o ambiente de constrangimento criado pelas anteriores. Tânia e Lena estão na praia fluvial, tomando banho. É visível a grande quantidade de estrangeiros entre os muitos banhistas que frequentam este local de lazer. Alguns deles aproximam-se das duas raparigas, para grande regozijo de Lena, que displicentemente procura identificar as suas nacionalidades: «Que grandes bois! São russos?» A Tânia parecem-lhe alemães, mas ela está menos interessada no diálogo intercultural do que no primo, que está deitado ao sol na margem, uns metros adiante.

O plano dos dois na margem, ao sol, é imagem de marca do filme, recorrente nos *trailers* e cartazes de apresentação. Hélder tem andado menos presente, a faltar aos ensaios. Uma actuação ou outra até tem piada, mas a banda aborrece-o quando se torna rotina. Está a pensar sair. (Lena descobre que os seus novos amigos são belgas).

---

<sup>88</sup> Na legendagem, em tradução para a língua inglesa, lê-se: «They're a different kind of people». Nesta versão, as intenções de Fátima são ainda mais explícitas; mais do que esta “gente” não ser como os “outros”, esta “gente” é diferente, tendo a palavra *diferença* um significado obscuro.

Sugerindo que a amiga se está a orientar muito bem no contacto com os estrangeiros, Hélder queixa-se de não ter a mesma sorte com a prima. Tânia responde à provocação, negando esse facto. Mas é na cena seguinte, atravessando a icónica ponte sobre o rio Alva, que a relação incestuosa latente se insinua em definitivo. Os dois caminham sobre o rio, empurrando-se mutuamente, num *flirt* inocente. Com a câmara de frente para o sol (na segunda vez que é filmado directamente), aproveitando a luz ofuscante do astro para aplicar um filtro natural de onirismo, os dois detêm-se e olham-se. Pegam no rosto um do outro e inclinam-se para um beijo, interrompido pela mudança da cena, para um plano de conjunto que deixa ver a ponte na sua quase totalidade, ligando as duas margens (esta opção de sugerir sem mostrar denota a erudição do realizador e respeita as outras opções que já referimos, começando pela cena inicial da raposa que penetra o galinheiro).



**Tânia e Hélder na eminência de um beijo, na ponte sobre o rio Alva.**



**Um cortejo atravessa a ponte, com dois gigantones na cauda.**

Um grupo de festeiros irrompe pelo lado direito, em fila, tocando tambores. À retaguarda, dois gigantones<sup>89</sup> movimentam-se ao ritmo desta sonoridade pagã, compondo um quadro carnavalesco em que os dois fantoches gigantes simbolizam a relação de Tânia e Hélder, que permanecem ao meio. Será este reforço dionisíaco um mau agoiro? Estamos perante uma construção simbólica muito importante, em que o

---

<sup>89</sup> O gigantone é um boneco de figura humana com 3,5 a 4 metros de altura, típico das festas populares portuguesas, romarias e cortejos de carnaval. O boneco tem uma estrutura que permite ser “vestido” e manuseado por uma pessoa no seu interior. A cabeça de grandes dimensões, feita de pasta de papel, e o resto da estrutura podem atingir trinta quilos, peso suportado pelos ombros do manuseador e que faz com que a amplitude de movimentos do boneco seja limitada. Os gigantones não aparecem sozinhos, mas em par ou grupos de casais, envergando trajes de cerimónia ou populares, e desfilando ao ritmo de música tocada por zés-pereiras. Fonte: sítio da Câmara Municipal de Viana do Castelo (<<http://www.cm-viana-castelo.pt/>>).

casal convive no mesmo plano com as caricaturas de si próprios; cenicamente, o real e a sua sombra estética coabitam no mesmo plano, cinematográfica e literalmente.

É uma cena interessante que contrasta a rigidez do plano fixo com a grande quantidade de movimento que cruza o ecrã. O casal desloca-se para a direita, a fila de festeiros para a esquerda, enquanto uma canoa cruza tranquilamente o rio, por baixo da ponte, explorando a profundidade de campo. Este mês de Agosto tem movimento em todas as direcções.

Para reforçar tal espírito de agitação, amores e movimento, segue-se mais uma actuação dos Estrelas do Alva, na localidade de Celavisa<sup>90</sup>, com o grande tema da música popular portuguesa que inspirou afinal o nome da obra: “Meu Querido Mês de Agosto”<sup>91</sup>.

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu querido mês de Agosto  
Porque sei que vou voltar

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu querido mês de Agosto  
E trago deus para me ajudar

Já passaram tantos dias  
Já passaram tantos meses  
E eu ando louco por regressar  
Já sinto a cada momento  
Que a saudade é um tormento  
E eu ando louco por regressar  
Já passaram tantas horas

---

<sup>90</sup> Celavisa é uma freguesia do concelho de Arganil, com 15,39 km<sup>2</sup> de área e 283 habitantes (2001). Densidade: 18,4 hab/km<sup>2</sup>. Tinha, em 1801, 691 habitantes. Foi Vila e sede de Concelho desde 1217 até 1836, altura em que passa a fazer parte do Concelho de Arganil. Em 1932 é inaugurada a escola primária. Só em 1936 é implementada a luz eléctrica na aldeia, permitindo melhores condições de vida aos seus habitantes. O topónimo julga-se provir da sua localização em lugar profundo, cercado de montanhas, e de onde só se pode ver o céu «coeli visus». (Cf. sítio da Câmara Municipal de Arganil <<http://www.cm-arganil.pt/concelho/localizacao/freguesiasconcelho/celavisa/Paginas/LrgDefault.aspx>>, acedido a 12/08/2009.)

<sup>91</sup> Autoria e composição: José Reza / Dino Meira.

De voltar eu bem preciso  
Deitar as saudades fora  
De cantar já vamos embora  
De regresso ao paraíso

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu Querido mês de Agosto  
Porque sei que vou voltar

Já passaram tantos dias  
E vivo assim sem alegria  
E eu ando louco por regressar  
De pôr os pés ao caminho  
Provar o gosto do vinho  
E eu ando louco por regressar  
Já passaram tantas horas  
De voltar eu bem preciso  
Deitar as saudades fora  
De cantar já vamos embora  
De regresso ao paraíso

Antes de analisar a cena, convém dedicar alguma atenção ao estudo desta música, mais concretamente à sua letra, dado que foi esta a escolhida para dar nome ao filme, cabendo-lhe a difícil tarefa de o representar. O facto de escolher para a obra o título de *Aquele Querido Mês de Agosto* – que difere apenas na palavra *aquele* do título da música – implica uma consciência prévia de que o filme poderá ser desde logo rotulado ou catalogado por público e crítica especializada, antes mesmo da sua exibição.

Este êxito da música popular portuguesa, indissociável da categoria de música “pimba” por defeito, embora não o seja<sup>92</sup>), está imediatamente conotado com o Verão, com as festas populares (mais especificamente aquelas que decorrem nas aldeias e lugares das regiões menos urbanizadas de Portugal) e com todo o universo social e cultural que lhe está associado, incluindo actividades lúdicas, religiosas, gastronómicas, para citar apenas algumas. Mais importante ainda é a conotação da canção com o tema

---

<sup>92</sup> V. nota de rodapé 19, p. 23.

da emigração, que é explícito e afinal o grande *leitmotiv*<sup>93</sup> da mesma (o resto também lá está, implícito, preenchido com o imaginário de quem a canta e de quem a ouve).

O mês de Agosto adquire na canção uma importância simbólica que ultrapassa o mero substantivo que designa um dos meses do calendário gregoriano. “Ele” torna-se num marco, num objectivo, revestindo-se de uma conotação mais abrangente e que tem que ver com o regresso do emigrante português à sua terra natal, ainda que seja por breves instantes, pelos instantes que dura o mês de Agosto. Este Agosto *querido* não se situa apenas entre os dias 1 e 31 do mês de Agosto, entre Julho e Setembro, no pico da época estival; ele existe precisamente fora desse período, compreendido entre 1 de Setembro e 31 de Julho, onze meses fora de si próprio, no espírito daqueles que estão fora e anseiam por voltar (“por ti levo o ano inteiro a sonhar”).

Não é, portanto, o mês de Agosto que é *querido*. É a janela temporal de escape, efémera, que ele representa. É a possibilidade de voltar a “provar o gosto do vinho”, de sorrir apenas porque essa janela existe e há-de voltar, mais tarde ou mais cedo, por força da lógica cíclica do calendário. E, claro, sempre com uma ajuda divina: “trago Deus para me ajudar”.

A música poder-se-ia chamar “Meu querido Portugal”, preservando esta intenção explícita de voltar (“de voltar eu bem preciso”), de regressar às origens para “deitar as saudades fora”, de descrever esse movimento inverso ao partir (“pôr os pés ao caminho”). Perder-se-ia, contudo, grande parte do universo simbólico pré-existente, associado a este mês que é simultaneamente representativo e icónico do acentuado movimento migratório dos portugueses de gerações muito específicas<sup>94</sup>.

Assim, e à partida, poderíamos pensar que escolher este título para o filme denota uma intenção do autor de importar todo um universo temático específico, correndo o risco de condicionar a leitura da obra. No entanto, facilmente percebemos, durante o visionamento da mesma, que esta opção, apesar de potencialmente perigosa, é

---

<sup>93</sup> Do alemão “tema/motivo condutor”, o termo aplica-se também à música, tendo sido introduzido por Richard Wagner nas suas óperas. Nesse contexto original e mais específico – que tão bem se aplica a este filme –, o *leitmotiv* consiste no uso de um ou vários temas que se repetem em várias cenas da obra, conectando-se com personagens e locais. Podemos dizer que, após a repetida visualização do filme a que este trabalho obrigou, a conotação das personagens e dos temas com as respectivas músicas tornou-se uma experiência associativa tão particular, que só ela constituiria um motivo válido para a elaboração de um trabalho independente, que tivesse o intuito de compreender os mecanismos que subjazem a estes processos associativos, e de que forma o condicionamento da memória afecta a percepção do espectador de cinema.

<sup>94</sup> Referimo-nos às gerações dos anos 60. Sobre este tema, consultar/visualizar António Barreto / Joana Pontes, “Mudar de Vida – o fim da sociedade rural” [episódio/livro 3], *Portugal, Um Retrato Social*, RTP – Rádio e Televisão de Portugal [prod.] e jornal *Público* [distribuição], 2007 [7 episódios], DVD.

claramente controlada e bem justificada, na medida em que existe um distanciamento meta-narrativo que impede que o filme seja conotado com a música (muito embora os dois objectos textuais se refiram a universos muito próximos).

Este distanciamento meta-narrativo, adiante-se, é o que confere ao filme uma contemporaneidade assinalável, desde logo porque permite uma leitura não datada da obra (pode ver-se *Aquele Querido Mês de Agosto* em qualquer altura do ano, enquanto a música de Dino Meira faz mais sentido se for ouvida no Verão), que manterá o seu interesse e impacto daqui a uma década ou duas – com o acréscimo do seu valor histórico. Dito de outro modo, podemos afirmar que o filme não cede à vulgaridade de se colar a um objecto temático pré-determinado, aproveitando a sua lógica para nele se construir ou estabelecer. É verdade que a realidade de Agosto – aquela de que fala a música e que é de domínio público, pertencente ao imaginário colectivo nacional – está patente do princípio ao fim, evidenciando-se sobretudo nas pessoas e locais do documentário. Aliás, poderíamos considerar essa primeira parte, do Portugal rural com tradições sociais e vivência própria, como uma filmagem da música de Dino Meira.

Porém, na ficção, as personagens libertam-se desse cárcere social que serve de molde para se afirmarem num universo próprio dominado por narrativas e temas mais universais. Por esse motivo, e embora seja um paradoxo, não existe espaço para um discurso fílmico meta-narrativo, que se debruce sobre si mesmo em dissecações acerca da sua natureza e propósitos. Se assim fosse, o filme chamar-se-ia “Este” ou “O Meu Querido Mês de Agosto”, o mês de Agosto de Miguel Gomes. Mas não é, é “aquele”, uma mistura de ambos que não é apenas a música. Apesar de as câmaras estarem sempre presentes, elas não interferem directamente com a acção e não condicionam os acontecimentos; coabitam pacificamente com os agentes de Agosto, “daquele” Agosto. (Essoutra meta-reflexão existe em espaço próprio, como terceiro filme – e por isso é analisada separadamente.)

De resto, o discurso meta-narrativo é uma constante da obra, na medida em que a reflexão está sempre presente sob a forma de misturas de géneros e experiências cinematográficas (filtros de imagem, planos e planos-sequência, sobreposições, recurso à voz *off*, *raccords*, experiências de som e de luz, entre outros).

Importando o conteúdo da letra da canção para a cena, e porque esta é a música principal, as personagens, artistas e público, rejubilam mais do que é costume. Depois da sua parte, Tânia desce do palco e vem dançar energicamente com Lena, juntando-se

às dezenas de foliões animados. Crianças dançam, luzes psicadélicas cruzam o ecrã. A dança é rápida, simples, ritmada, fazendo lembrar um verdadeiro ritual asceta.

A câmara está no meio das pessoas, a dançar com elas. No palco, à guitarra, Hélder coloca um capacete dinamizador do seu figurino, composto por uma *t-shirt* patrocinada pela multinacional Siemens, aludindo ao vestuário dos jogadores de futebol. Também Gomes enverga uma camisola amarela cavada, com uma bola de futebol e com a inscrição “Brazil”. Claramente, a iconologia futebolística está impregnada na cultura popular portuguesa (sendo esta análise extrínseca à obra de Miguel Gomes).

O fumo artificial ajuda a densificar o ambiente e anima o jogo de luzes. É então que a cena é alargada para um plano de conjunto, completamente desencaixado da linguagem de planos anterior, como se passássemos subitamente para um outro filme. É um ponto de vista bastante afastado, que mostra ao longe o palco iluminado e a multidão às escuras. Um *follow spot* percorre o espaço aos encontros, até se deter mais atrás, noutra plano/camada da cena, incidindo sobre um operador de câmara e sua assistente de realização, que largam a máquina e acabam por também se render à dança.

Subitamente, quebrou-se a ficção e surgiu novamente a ideia do documentário, de que o que estamos a ver está também a ser visto por mais alguém, que está a fazer um filme sobre aquilo. Trata-se de um choque que vem cortar abruptamente o “efeito de ficção” que já ia longo, ao ritmo da música, fazendo com que o espectador se esquecesse eventualmente de que aquilo que está a ver é um filme sobre aquilo e não aquilo propriamente dito. É um lembrete de que o nosso olhar está a ser condicionado. Contudo, este abandono dos equipamentos permite uma janela de despressurização momentânea, significando um momento em que o filme se suspende, para que também a equipa técnica, juntamente com o espectador, esqueça por momentos que isto é uma obra de ficção e possa aproveitar aquele momento de diversão animado pela banda Estrelas do Alva, tocando uma música amplamente conhecida numa quente e despreocupada noite de Verão. Apesar desta cedência, é importante reter um aspecto fundamental: não há uma mistura destas duas realidades, do objecto da ficção/documentário com os seus agentes criadores. Qualquer oportunidade de promiscuidade é imediatamente vedada, desde logo pela separação física; eles vão dançar mas permanecem à margem da acção, em espaço próprio.

A cena seguinte é um longo plano-sequência de Hélder e Tânia numa motorizada, fazendo lembrar o plano idêntico da parte documental, que mostrava o percurso dos *motards* até ao acampamento do encontro do Góis Moto Clube. Aliás, para assinalar

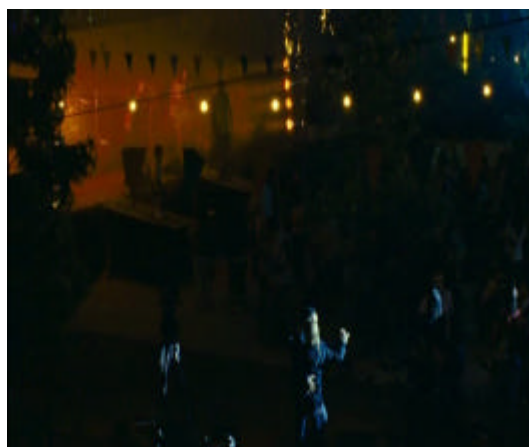


esta ligação (cinematográfica e estética), os dois cruzam-se com um grupo de *motards* que viaja (leia-se passeia) no sentido inverso.

Trata-se de um plano de longa duração que explora o campo visual com grande dinamismo, na medida em que a câmara (que viaja em veículo locomovido com apenas alguns metros de avanço) acompanha o percurso da motorizada ao longo da estrada ondulante. Para além de conferir realismo, esta cena em movimento aproveita as mudanças da luz ambiente, que oscila entre o sol directo e a sombra rendilhada que as árvores projectam nos troços mais cerrados, onde a floresta é mais densa.



**Hélder e Tânia passeiam numa motorizada.**



**Assistentes de realização e de imagem abandonam as filmagens para dançar.**

A cor predominante é o amarelo, filtro que realça o calor daquele ambiente, cortado apenas pelo vento seco que faz agitar um balão que Tânia leva preso a si. O balão tem a forma de um telemóvel e é também um símbolo inequívoco da cultura popular, automaticamente associado a feiras e festas de variedades (se a personagem levasse algodão doce nós não estranharíamos; contudo, perder-se-ia o efeito dramático que a oscilação do balão e o modo como este permite representar o vento e o movimento constituem).

A paisagem sonora deste plano idílico é a canção *Abraça-me*<sup>95</sup>, versão da famosa banda de música ligeira portuguesa Trio Odemira, a partir do clássico de Julio Iglesias:

Abraça-me  
E sem dizer-me nada  
Vem e abraça-me  
Pois basta o teu olhar

---

<sup>95</sup> Música original de Julio Iglesias, numa versão adaptada por Júlio Costa e interpretada pelo Trio Odemira.

Para compreender  
Que partirás

Abraça-me  
Como se fosse agora  
A primeira vez  
Como dois namorados  
Que se adormeceram  
Abraça-me

Se tu te vais  
Não esquecerás que um dia  
Há algum tempo atrás  
Quando éramos meninos  
Nascidos para amar  
Eu dei-te a minha vida  
Sem pensar

Se tu te vais  
Não entenderei amor  
Porque me levarás  
E em tão belo momento  
Uma eternidade  
Só ficará o silêncio se te vais

Se tu te vais  
A sombra do teu corpo  
Me perseguirá  
Na espera do momento  
Que jamais virá  
E tristeza e saudade  
Deixarás

Se tu te vais  
Irá chegar o dia  
Em que saberás  
Que o meu amor por ti  
É cada dia mais  
Te espero toda a vida  
Se te vais

Como habitualmente, a música encaixa-se na perfeição, quer pela sua melodia, quer pela letra. Tânia segue abraçada a Hélder, *sem dizer nada*. Os jovens primos têm, no nosso entender, duas cenas amorosas em todo o filme. Esta é uma delas, sendo que, na outra, mais adiante, se envolvem fisicamente. Aqui, o amor é platónico, não deixando de se concretizar tão profundamente quanto a relação sexual que se seguirá (*como se fosse agora a primeira vez*). É evidente que esta cena não pretende ter uma carga sexual explícita (não obstante a proximidade física dos dois), mas sim implícita. Ademais, a presença constante do balão, elemento que apela à puerilidade e à fantasia, não permite uma concretização nem remotamente erótica da cena.

Por outro lado, a música sela um pacto de amor entre ambos que ultrapassa toda a inocência da imagem (*eu dei-te a minha vida / sem pensar*), para além do balão e dos restantes transeuntes da via. Simbolicamente, a estrada é toda deles, existe apenas para que eles a possam percorrer e nela fazer fluir uma emoção incomensurável (*o meu amor por ti / é cada dia mais*), tal como num *road movie* americano em que o asfalto encurta a distância entre sonhos e convida a viagens que vão para além da sua dimensão literal.

Para simbolizar esta dualidade – em que a cena ora se afigura despreziosa do ponto de vista do envolvimento dos dois, ora fortemente impregnada de erotismo – o realizador recorre ao jogo de luzes acima descrito, que alterna entre a luz solar, que tudo ilumina, incluindo a paisagem serrana e bucólica que engrinalda o caminho, e a sombra (*a sombra do teu corpo / me perseguirá*) que, a espaços, oculta esta relação proibida em andamento, lembrando o seu carácter obscuro do ponto de vista da moralidade vigente entre as restantes personagens (*«Ils sont pas comme les autres»*).

A música tem um papel activo na narrativa, não se limitando a sublinhar a imagem ou a contradizê-la (como no caso do *Som de Cristal*, que se antagoniza com a imagem do javali a ser esfolado). Ela preconiza os acontecimentos futuros, concretamente no que diz respeito à situação amorosa que ilustra: *pois basta o teu olhar / para compreender / que partirás*. É mais um indício – para além daquele mais óbvio, que é tratar-se de uma relação incestuosa – de que o futuro desta relação, ainda não concretizada fisicamente, tem já os dias contados. É um sintoma de tragédia.

E a tragédia está já ao virar da esquina (neste caso numa recta); uma vez mais, a pequenez do espaço (*conhecem-se da missa*) volta a constranger as personagens e a limitar as suas movimentações. A estrada que momentos antes parecia infinita, só deles, está afinal armadilhada. Gomes teve um problema com o táxi (no guião era Domingos

que deveria ter o táxi) e está na berma, auxiliado por *motards* que passavam. Sem que Tânia e Hélder se apercebam, são vistos pelo amigo, que se encarregará de descrever ao pai de Tânia a felicidade com que esta se agarrava ao primo, num alegre passeio de motorizada.

Na cena seguinte Tânia pede autorização ao pai para sair. Estão numa garagem, espécie de adega, com a mesa composta com comidas e bebidas. Gomes está à porta, à espera dos foliões, depois de ter delatado a cena anterior. Tânia diz que vai ter com os amigos: Lena, Hélder e uns belgas que conheceram lá no parque de campismo. Domingos proíbe-a de sair e grita com ela. «Não é por causa dos belgas, pois não?», pergunta a filha, sempre muito calma. «Ficas em casa e calas a boca!», reage Domingos, tempestivamente. Tânia sai de cena, filmada em plano fixo, para dar lugar à entrada de um grupo de homens que já conhecíamos da parte do documentário, que cantavam “à desgarrada”:

À luz daquele candeeiro  
Ai tratei o meu casamento  
Não te apagues candeeiro  
Que há-de ser um juramento

Enquanto se cantam as primeiras estrofes, as pessoas vão entrando e compondo a cena, sentando-se à mesa e comendo. Dois acordeonistas, um homem com um pequeno instrumento de cordas. Figuram já várias dezenas de pessoas neste plano altamente encenado, que volta a lembrar os preceitos do documentário. A presença da câmara não pretende ocultar-se, já que os intervenientes fazem a sua actuação tendo em conta que estão a ser filmados. Apesar de estar implícita uma certa instrução de espontaneidade, há pessoas que olham a câmara de frente, dando a ideia de que se estão a posicionar para um retrato de família, sendo o espectador o fotógrafo encarregue de registar tão rara efeméride.

Tratando-se de uma ocasião festiva, que apela ao espírito de fraternidade (patente na partilha da comida, na música e no álcool), a cena reúne no mesmo local a ficção e o documentário, pela primeira vez coexistindo de modo declarado, tendo até aqui decorrido de forma alternada e faseada. Para além dos músicos estão presentes pessoas que ainda não conhecemos, Lena e os amigos belgas que conheceu, bem como praticamente todas as personagens centrais da ficção (à excepção de Celestino).

Enquanto se ouve cantar ao despique, os primos encontram-se numa pequena área contígua. Hélder convida Tânia para sair após aquela celebração, mas esta recusa, alegando que tem de arrumar tudo. Hélder insiste, prontificando-se para ajudar, mas esta recusa novamente. «É o teu pai? Quer-te só para ele, é?», reage Hélder, apercebendo-se do castigo que fora aplicado à prima.



**Cena na adega com cantares “à desgarrada”.**

As festividades prosseguem, com a realidade a intrometer-se irreversivelmente na ficção, adensado a narrativa de modo inextrincável. Esta promiscuidade é iniciada por força da música (como não podia deixar de ser), em que um dos cantores começa assim:

Nesta casa há tudo bom  
Nesta casa há gente fina  
Só cá falta a mulher  
Para criar a menina

Trata-se de uma referência óbvia à família de Domingos, concretamente à figura desaparecida de Maria Rosa e à filha, Tânia. A plateia assobia, desaprovando esta intromissão (prova derradeira de que toda a comunidade está ciente das questões familiares dos vizinhos e facto que comprova uma vez mais a realidade rural e o espaço confrangedor da narrativa). Gomes, amigo da família, corre em seu auxílio, contra-atacando (leia-se contra-cantando) assim:

Falar mal da vida dos outros  
É um acto mesquinho e pequeno  
Gostavas que aqui se cantasse

Desta vez a plateia aplaude, reafirmando a sua posição de defesa da família de Domingos. Paradoxalmente, Gomes adverte para a imoralidade que é “falar mal da vida dos outros”, enquanto aproveita a deixa para trazer a público um tema tabu que diz respeito à vida pessoal do outro homem. Claro que esta vida *pessoal* é na verdade uma vida pública, na medida em que é compartilhada pela comunidade. Neste contexto, a esfera privada confunde-se com o domínio público; a comprová-lo estão os aplausos da verdadeira audiência ali reunida, de todas as idades, que reage positivamente às informações que se vão digladiando entre cantadores.

O atacante insiste:

Eu já bebi uns copinhos  
Mas diga-me quem souber  
Se aqueles dois é pai ou filho  
Ou marido e mulher

Apesar da fraca construção frásica – decalcada em conformidade com o original –, eventualmente em consonância com o excesso de vinho ingerido (que, de resto, é característica normalmente indissociável da desgarrada e dos seus participantes, como tem sido mostrado), todos percebemos perfeitamente o alcance desta piada de mau gosto, que eleva a um nível sem precedentes o sarcasmo da actuação. O homem sugere, sem rodeios e diante de todos, que Domingos mantém uma relação *conjugal* com a filha. Esta afirmação, lançada em tom interrogativo, introduzida sob o pretexto do álcool (*eu já bebi uns copinhos*) e a apelar ao público (*diga-me quem souber*), baseia-se, obviamente, nas semelhanças físicas (“arrepiantes”, como as classificou Fátima na cena da masturbação) entre Maria Rosa e filha. Para além disso, reforça a faceta maldosa da desgarrada, que até então conhecíamos como expressão tétrica que exaltava um saudosismo trágico e uma fixação com a figura materna. Depois desta actuação, o homem é expulso pelos populares. Domingos e Tânia permanecem imóveis, com os semblantes carregados. Tânia abandona o local. Para eles, a festa terminou.

A câmara acompanha esta guerra de palavras como num jogo de ténis, apontando para os intervenientes à medida que cantam: primeiro para um lado, depois para o outro, lentamente. É sem dúvida uma cena bastante encenada, indiciadora de grande preparação prévia. Desde logo, pelo elevado número de intervenientes. Além disso,

trata-se de um plano-sequência de assinalável duração e com muito movimento. Aquilo que começou por ser um retrato social transformou-se numa troca de insultos musicada, com a entrada e saída de personagens.

É ainda importante assinalar a opção de Miguel Gomes de não ter procurado disfarçar a representação pouco cuidada dos intervenientes, perseguindo a lógica de amadorismo que é uma das características basilares da obra, responsável pela sua estética muito particular. Na verdade, esta opção serve para nos lembrar que aquelas são pessoas *reais*, ainda que, num dado momento, sejam convidadas a encenar conjuntamente uma cena, no contexto de um exercício cinematográfico, demonstrando que a ficção é possível sem recorrer exclusivamente a actores profissionais (do mesmo modo que é possível construir uma narrativa sem depender exclusivamente de um guião original inicial, como sugere a cena da discussão entre realizador e produtor). Ou seja, esta realidade existe; somente foi posta a trabalhar, por alguns instantes, para uma causa ficcional para a qual foi previamente orientada.

À contra-luz, com a constelação luminosa que caracteriza o quarto de Tânia, Domingos pede desculpa à filha por ter sido bruto com ela. Tem medo de perdê-la, tal como perdeu a mulher. Tem medo que ela deixe de gostar dele. Tânia abraça-o e, durante algum tempo, a sombra de ambos permanece próxima, sugerindo um abraço. A falta de luz é uma constante, mantendo-se as personagens na escuridão. Ouve-se a música *A Mãe*<sup>96</sup>, que acompanha toda esta cena em plano fixo:

Mamãe  
Tu estás tão longe de mim  
Mamãe  
Sinto que estás a chorar  
Não chores  
A minha ausência  
Que um dia hei-de voltar

---

<sup>96</sup> Autoria e composição: António Policarpo. Interpretado pelo conjunto Oliveira Muge, este tema original foi gravado em 1966 para a EMI/Parlophone da África do Sul. Quase 50 anos depois, Miguel Gomes recupera este tema de sucesso, que teve grande impacto na época e levou o grupo ao top de vendas em Moçambique, onde se manteve durante várias semanas. É uma música associada à Guerra Colonial e constitui mais um exemplo de um grupo oriundo de uma pequena localidade portuguesa (Ovar) que teve sucesso internacional. A letra da canção é sentimental e saudosista, tendo surgido num contexto em que milhares de mães ansiavam pelo regresso são e salvo dos seus filhos, que partiam em paquetes para as ex-colónias, donde muitas vezes não voltavam. De certo modo, *A Mãe* capta a essência das cartas que eram trocadas entre os soldados e as suas famílias, cristalizando um estado de espírito generalizado que contribuiu para o sucesso imediato e duradouro da música. Cf. “Uma noite de nostalgia com o Conjunto Oliveira Muge no café Progresso”, in *Ovar News* (11/12/2008). Fonte: <<http://www.ovarnews.com>>.

Não chores  
E pensa agora  
Que o tempo passa depressa  
Pede a Deus  
Que te tire esse tormento  
Que te apague o sofrimento  
Desse teu formoso rosto

Mamãe  
Não chores  
Eu volto

De súbito, Tânia solta um pequeno grito abafado e empurra o pai bruscamente. Aqui, o incesto ganhou forma pela primeira vez, concretizando-se entre pai e filha. Como tem sido hábito, não vemos directamente este gesto; ele é apenas sugerido pelo contexto de intimidade e proximidade física que se gerou naquele instante, patrocinado pela falta de luz e pela comoção. Os vultos retiram-se e só a constelação luminosa permanece, ao ritmo lento e sofrido do conjunto Oliveira Muge com a invocação da mãe.

Sabemos que Domingos tenta beijar a filha na boca através da reacção desta, e também porque nesta altura já somos capazes de compreender o quadro psicológico deste homem destroçado. Uma vez mais, as semelhanças físicas entre Tânia e Maria Rosa funcionam como “atenuante” de culpa, quase que justificando o acto. É que, juntando a este facto perturbador uma estrutura emocional destruída, quase que prevíamos este acontecimento.

A presença desta música em particular nesta cena confere-lhe um destaque maior em termos dramáticos, ao isolar um momento muito importante da narrativa que tem que ver com o estado emocional da personagem masculina, totalmente devastado (*pede a Deus / que te tire esse tormento / que te apague o sofrimento*). Neste instante, Domingos baixa as suas defesas e deixa a descoberto a sua enorme fragilidade, a *ferida* aberta deixada por Maria Rosa. É uma cena protagonizada pela *mãe*, pelo seu fantasma inquieto, convocado por via do painel luminoso com os astros, manifestado no corpo da filha e que se prolonga, sob a forma de assombração, através da música. A sua actuação leva o homem a perder a capacidade de discernimento.



E porque se tratou de um pequeno deslize, que possivelmente nem aconteceu exactamente como podemos supor – e é com o objectivo de dar primazia à dúvida que a luz do plano é insuficiente –, esta é uma cena de curta duração. De imediato passamos para a seguinte, uma actuação dos Estrelas do Alva, desta feita no lugar de Luadas<sup>97</sup>, numa interpretação do clássico de José Cid, *Morrer de Amor*<sup>98</sup>:

Quando eu te conheci eras criança  
Vivias no teu mundo de ilusão  
E nem sequer sonhavas que poderias ser  
A causa principal desta canção

Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver a vida sem te ter  
Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver sem ti

E o tempo foi passando lentamente  
Mas não morri de amor, sobrevivi  
Foi-me invadindo a alma uma tristeza imensa  
Que ditou a canção que te escrevi

Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver a vida sem te ter  
Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver sem ti

Esta música é, sem dúvida, a música de Tânia. Se tivéssemos que associar cada uma das canções a uma personagem, colando-lhas como uma espécie de alter-ego musical – que as explica, as desenvolve e as contém –, *Morrer de Amor* seria a personalidade musical desta jovem, que se transforma literalmente na *causa principal desta canção*. Ela é igualmente a figura principal da câmara e da luz, que incide sobre si

---

<sup>97</sup> Luadas é um lugar da freguesia de Benfeita, concelho de Arganil. Sobre a aldeia de Benfeita, lê-se: «Aqui residem, habitualmente, cerca de 100 pessoas, sendo a sua principal ocupação a agricultura minifundiária. Esta povoação, outrora activa e laboriosa, encontra-se numa situação de luta pela sobrevivência. A maioria dos seus habitantes, de idade já avançada, sobrevive com o apoio das suas reformas e pensões sociais, ocupando o seu tempo com o trabalho na agricultura, trabalhos domésticos, conversando, indo ao café, jogando às cartas, indo à missa ou vendo televisão. Ocasionalmente, organizam-se bailaricos para quebrar a rotina e relembrar os arraiais do passado.» Fonte: sítio da Junta de Freguesia de Benfeita <<http://benfeita.planetaclix.pt/>>, acedido a 23/09/2009.

<sup>98</sup> Autoria e composição: José Cid. Interpretado por Sónia Bandeira.

de modo a conferir protagonismo e centralidade. Apesar de os restantes elementos da banda estarem presentes, como nas demais actuações, esquecemo-nos facilmente da sua existência, uma vez que a luz é o elemento condutor de toda a cena.

Começamos com um *close-up* do rosto de Tânia, que é mostrada a rir-se. Nestes momentos que antecedem a execução da cena propriamente dita, ela é ainda Sónia Bandeira, preparando-se para a interpretação musical. Num filme convencional, esta cena seria obviamente cortada pela montagem ou relegada para aqueles momentos que compõem os “extras” dos formatos mais modernos e que acompanham o produto comercial final. Aqui, o autor optou por incluir este momento na cena, sublinhando o seu carácter amador. Contudo, esta opção não compromete o “profissionalismo” da actuação dos Estrelas do Alva nem o protagonismo da personagem feminina central. O plano abre-se para mostrar um coreto iluminado com várias luzes coloridas, em que Tânia permanece ao centro, conduzindo o olhar do espectador<sup>99</sup>.



**Tânia (Sónia Bandeira) dá voz ao clássico “Morrer de Amor” num plano aproximado.**



**Plano geral do coreto iluminado.**

Com esta música, clássico de um dos mais consagrados autores e compositores da música ligeira portuguesa, Tânia “morre de amor”. Compenetrada na sua actuação, de olhos fechados (em parte por imposição do holofote que a ilumina frontalmente), Tânia reinterpreta este tema intemporal de modo muito próprio, incorporando-o em pleno na sua personagem e no filme em si. A letra, hino à inocência, reforça a ideia de uma infância sonhada (*vivias no teu mundo de ilusão*) e, por momentos, faz a ligação com o menino que desenhava um carro de bombeiros, sonhando um dia conduzir num.

---

<sup>99</sup> Esta cena foi, juntamente com a imagem da constelação luminosa do quarto de Tânia, utilizada para a imagem de capa do DVD comercial do filme, editado em 2009 pela produtora *O Som e a Fúria*.

Para além disso, a letra permite um encaixe perfeito com várias personagens; o refrão não só se aplica a Tânia e à sua paixão latente pelo primo, como poderá referir-se à ausência da sua mãe, e ainda à ausência de Maria Rosa na vida de Domingos. Esta personagem fantasma está mais uma vez presente na cena, num registo simbólico que permite várias leituras em simultâneo (tão diversificadas quanto os graus de parentesco que unem os membros desta família entre si).

De certo modo esta música marca, também estilisticamente, um ponto de viragem na narrativa, funcionando como um dos já mencionados “momentos de charneira”. Ela assinala o fim de um capítulo na história, que tem que ver com a perda da inocência (fazendo menção à cena anterior) e desse *mundo de ilusão* que está associado às crianças e às promessas de amor inexcedíveis (*quando éramos meninos / nascidos para amar / eu dei-te a minha vida / sem pensar*, como na balada dos Trio Odemira). Nesse tempo, julgava-se que era possível morrer-se de amor (*e o tempo foi passando lentamente*).

Agora, o tempo foi desmistificando estas promessas, meras puerilidades, revelando que não passavam afinal de uma grande ilusão: *mas não morri de amor, sobrevivi*. Esta maturação, passagem para a fase adulta, prende-se com o conhecimento e aceitação da realidade. Daqui para a frente, o filme entra numa última fase, mais rápida, onde os acontecimentos se sucedem a um ritmo superior ao actual. O documentário extingue-se praticamente na totalidade, deixando espaço para a narrativa, que se aproxima do clímax. As promessas de amor ficam para trás e é tempo para viver a vida, ao invés de *morrer de amor*. Após as últimas palavras cantadas, *sem ti*, o holofote apaga-se novamente (tendo surgido só quando a rapariga começou a cantar), deixando a parte instrumental final menos iluminada, mantendo Tânia a sua pose até ao fim.

Breves momentos de escuridão fazem a transição para a cena seguinte. É noite. Ouve-se o rádio da carrinha da banda. Dentro dela, Domingos, Tânia e Hélder. A câmara explora campo e contra-campo.

Os três permanecem em silêncio, até que o condutor elogia o sobrinho pela sua actuação: «Tocaste muito bem, Hélder». Ao que este responde: «Vou-me embora amanhã e estou muito contente com isso». O ambiente está pesado. Hélder informa que não quer voltar a tocar com a banda, colocando-se à parte. «Aliás, não vos quero ver mais à frente». Nada indiciava esta ruptura, exceptuando-se o facto de a cena anterior marcar a transição acima descrita. Tânia está cabisbaixa mas olha para o primo quando

este afirma que não quer voltar a vê-los. «E tu não faças essa cara de virgem assustada. Tu de virgem deves ter muito pouco». Domingos insurge-se, mas Hélder continua: «O tio sabe muito bem. Já não tenho pena nenhuma de si. Talvez a tia Maria Rosa tenha tido muito boas razões para se pôr a andar. Domingos ordena-lhe que se cale mas ele remata: «Não tenho medo de ti. Gajos como vocês são sempre uns cobardes».



**Campo.**



**Contra-campo.**

Este diálogo assinala um momento puramente narrativo, em que Hélder, mercê de uma acusação directa, coloca a descoberto um tabu familiar que se prende com a alegada relação incestuosa entre pai e filha (*tu de virgem deves ter muito pouco*), insinuando a atitude criminosa do tio: *gajos como vocês*.

A carrinha pára no meio da estrada, num ambiente nocturno cheio de fumo, de grande aparato. O rádio emite o programa *Recordar*, numa simbiose perfeita da música com a cena; neste caso, “recordar” significa “chafurdar no passado”. Subitamente, dão por eles no meio de um incêndio de Verão.

A cena que se segue tem grande valor do ponto de vista estético e não poderia ser analisada sem ter em conta a música (e respectiva letra) que a sustém<sup>100</sup>:

Eu sei que não vou conseguir ter outro amor  
Eu sei alguém como tu não vou encontrar  
Eu quero dizer mais uma vez quanto te amo  
Nas noites que não durmo és por quem chamo  
Perdoa a minha falta de coragem  
Meu amor

Não posso

---

<sup>100</sup> *Tudo o que sinto por ti*, original dos Diapasão. Não creditada no filme.

Dizer tudo o que sinto num só dia  
Só tu poderás trazer-me a alegria  
Felicidade é tudo o que eu queria

Tudo o que sinto por ti  
Não posso dizer  
Tudo o que quero de ti  
Não posso esconder  
As lágrimas que chorei  
Foram tuas, sabes bem  
És tu o meu único amor  
E mais ninguém

Este tema vem, uma vez mais, sublinhar o estado de espírito das personagens, em cujo interior lavra um incêndio insustentável. Desta vez, o contexto musical cria um *raccord* permanente com a imagem, totalmente plástica<sup>101</sup> – porque encenada –, composta apenas por luzes e sombras. Um longo e lento *travelling* para a direita filma um cenário dantesco, guarnecido do apontamento lírico conferido pela balada, também ela lenta. Uma luz alaranjada forte domina o ecrã, bruxuleando através do fumo que se desprende das chamas (por opção ou por mero acaso, as chamas quase se tornam invisíveis, captando-se sobretudo os seus efeitos; podemos dizer que não é o incêndio que é filmado, mas sim as suas consequências).

Nos planos seguintes, um denso fumo negro escurece o ecrã, apoderando-se de tudo. Perde-se a noção do tempo; a música é a única acção. Ao fundo, em contra-luz, desenha-se o perfil de Tânia, com as chamas, agora bem visíveis, por detrás. Entretanto, conseguimos identificar duas sombras que se movimentam. É Helder a trazer o tio às costas, por entre as labaredas. Trata-se de um elemento de estranheza que não carece de justificação narrativa; de alguma maneira, Domingos saiu da carrinha para se colocar à mercê das chamas, num acto que se pode ler como tentativa de suicídio. Foi o sobrinho, que despoletou toda a situação que, ironicamente, o salvou.

---

<sup>101</sup> O termo *plástico*, que deriva do grego “modelar”, começou a utilizar-se no início do século XIX para qualificar as artes que buscam uma forma visual. Aplicado ao cinema, expressão visual (fotografia em movimento), aquilo que é plástico numa cena – ou de uma composição de vários segmentos – refere-se aos seus atributos de cor e de forma. Quando esses atributos são dominantes, mais do que o objecto que é mostrado (como nesta cena nocturna de incêndio), podemos caracterizar o plano quanto à sua *plasticidade*, ou seja, quanto à sua forma. (Cf. Jacques Aumont / Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], Papirus, Campinas (SP), 2003, p. 232.)



**Perfil de Tânia à contra-luz do incêndio.**



**Hélder resgatando o tio das chamas.**

A cena seguinte é já à porta das urgências, com o médico a informar que Domingos está bem, tendo sofrido apenas queimaduras superficiais – graças à intervenção do herói, qualidade entretanto atribuída a Hélder. Contudo, o sinistrado deverá pernoitar no hospital – o que representa uma oportunidade para a filha, que pede ao primo-herói que fique com ela essa noite.

Já no quarto, Tânia despe-se. Ele tira a roupa também. Deitam-se na cama, com o retrato de Maria Rosa bem visível, observando a cena a partir da sua moldura, na mesa-de-cabeceira. Beijam-se e o incesto finalmente materializa-se perante a câmara. Na eminência da concretização carnal do amor, Hélder diz «Não consigo», ao que Tânia responde «Eu amo-te».

Toda a cena é fria, escura e altamente silenciosa – o que contrasta com a presença musical quase constante. Observa-se aqui uma grande naturalidade neste momento de “cinema directo”<sup>102</sup>. Ficção ou não, é uma cena crua, em que o diálogo se estabelece numa troca de olhares.

O breve *insert* que se segue mostra uma série de bonecos de peluche enfileirados no parapeito da janela, que observam toda a cena com grande solenidade. Parecem representar aquela sociedade repressiva e controladora, simplesmente por ser pequena. Apesar disso, ela está sempre presente, fazendo lembrar a questão da vida pública e da vida privada que há pouco discutíamos.

Passados alguns instantes, agora com mais naturalidade, Tânia e Hélder começam a fazer amor. Consumaram-se, finalmente, todos os indícios e desejos, desde os

---

<sup>102</sup> Em que não há vestígios de qualquer pós-sincronização da imagem ou do som. A imagem e o som são captados tal como acontecem, respeitando a sua cronologia sem qualquer artifício ou quebra (mudança de planos).

primeiros momentos no rio, desde que eles repararam um no outro e perceberam que não podiam ficar sós. A cena dura menos de 30 segundos, preservando o erotismo e sublinhando a erudição do realizador (que poderia ter optado por prolongá-la, à boleia da “receita” fácil do sexo; nesse caso, estaríamos a falar de um outro filme que não este).

Amanhece e, como seria de esperar, tudo mudou. «Eu amo-te. Não vou para França. Ninguém me pode obrigar a ir embora. Nem os meus pais nem o teu». Curiosamente, neste plano filmado em contra-luz, a janela faz um efeito que faz lembrar as grades de uma prisão, simbolizando uma relação condenada à partida, que só existiu naquele espaço efémero criado por eles, espaço breve, que durou apenas trinta 30 segundos, 31 dias do mês de Agosto. Um espaço-tempo irreal, infável e impossível – compondo um quadro de Romantismo. Abraçam-se (e esse é o último contacto que terão).

Na casa de banho, Tânia tentar lavar as nódoas de sangue que mancharam o lençol (afinal, Hélder enganou-se quando disse que ela devia ter muito pouco de virgem. Também as hipotéticas suposições maliciosas do espectador são de certo modo abaladas, e Domingos deixa de ser visto como o monstro criminoso que talvez pudesse ter morrido no incêndio). Olha-se ao espelho, pensativa. Quiçá o espelho lhe devolva uma imagem de culpa, em que o sangue se transforma num vestígio de crime e não de amor.



**Hélder já não quer emigrar.**



**Plano de pormenor da nódoa de sangue de Tânia.**

É interessante notar também o cuidado com os adereços; mesmo tratando-se de uma cena curta, não deixou de ser tida em consideração a caracterização sócio-cultural

do espaço, figurando uma pequena garrafa com “Água de Fátima”<sup>103</sup> junto ao lavatório. Incurrendo numa observação que extrapola a análise fílmica e entra já no domínio da hermenêutica (admitindo que essa separação é possível), poderíamos dizer que nem essa água tirou a nódoa do lençol, a que é dedicado um plano de pormenor que a torna inesquecível.

E é com esse espírito revoltado do amor, que se incompatibiliza com a partida para a emigração, que Hélder regressa a casa pela manhã. O pai esperava-o num cadeirão, como se lá tivesse passado a noite inteira. Celestino pergunta-lhe com quem passou a noite. Repare-se na retórica que subjaz à sua pergunta; ele não perguntou *onde* passou a noite, perguntou-lhe *com quem* – temendo saber de antemão a resposta. A ausência de resposta por parte de Hélder não podia ser mais assertiva e igualmente retórica; responde que já não vai com eles para França. Nesse momento, Tino aplica-lhe uma bofetada e vira-o contra a parede: «O que é que andaste a fazer, meu cabrão?»

Estamos perto do grande final. O átrio em frente ao restaurante Dominó (que se liga simbolicamente à cena longínqua da queda de dominós) transformou-se num cais de embarque. Domingos, com o braço ao peito, está ao lado da filha. Tino e Gomes estão a jogar matraquilhos. Fátima, apartada de todos, jaz encostada a uma parede, ao pé das malas de viagem, com o chapéu na mão. Todos estão presentes neste quadro, juntos mas afastados entre si, com pensamentos diferentes na cabeça. A hora da partida aproxima-se. Tânia afasta-se enquanto um autocarro branco<sup>104</sup> se intromete pelo lado direito do ecrã, atravessando-se literalmente na cena. Vem buscá-lo e ela sabe que não pode impedi-lo. Neste momento, não sabemos ainda quem parte e que fica. O certo é que o mês de Agosto está a chegar ao fim. Tal como as peças do dominó, desmoronou-se, expirou, cedeu perante a sua própria natureza finita.

À porta do autocarro, Celestino despede-se do cunhado com um abraço e com as palavras simbólicas que decalcamos: «Um dia destes a gente volta. Por muito mau que isto esteja, a gente volta sempre». Não é o mesmo homem que falava com entusiasmo dos condóminos franceses na visita às cascatas de Fraga da Pena. Também não é aquele homem traumatizado, obcecado com os costumes franceses e com as diferenças entre Portugal e o estrangeiro. É antes um emigrante resignado que se prepara para partir

---

<sup>103</sup> Água que os peregrinos levam como recordação ou para uso, abastecendo-se nas torneiras existentes em redor do monumento ao Coração de Jesus, no recinto do Santuário de Fátima. São atribuídas a esta água qualidades curativas e milagrosas.

<sup>104</sup> O autocarro tem dois autocolantes com as cores da bandeira nacional. Poderá tratar-se de mera coincidência, mas não somos alheios ao facto de o realizador ter escolhido mostrar esse pormenor.



novamente, para deixar a sua terra natal e voltar à vida real, após este curto interregno pelo qual se *passa o ano inteiro a sonhar*.

Na eminência da despedida, Domingos lembra que Hélder lhe salvou a vida. «Pois salvei», responde ele, secamente. O seu último olhar é dirigido a Tânia. O plano aproximado do rosto de Domingos, olhando o sobrinho, é palco de uma extensa troca de palavras que não chega a ter lugar. Domingos acaba por desviar o olhar. Quase ao mesmo tempo, muito discretamente, deixa cair o braço que envolvia os ombros de Tânia. É como se, já numa fase irreversível dos acontecimentos, libertasse a filha e a concedesse ao primo, num gesto que revela compreensão e aceitação (talvez por saber que ele está de partida). Entre os jovens, não houve tempo para despedidas.

Tânia volta-se para trás (para a câmara), com os olhos marejados. Não aguenta a imagem do primo a subir para o autocarro que o levará para longe. Afinal, ele sempre partiu (*partiste sem dizer uma palavra / deixaste o amor sem ter razão*). Neste momento, tem início uma cena altamente marcante de todo o filme (utilizada inclusive para fins comerciais e de divulgação da obra, nomeadamente *trailers* de apresentação<sup>105</sup>). Num desempenho dramático raro, mesmo entre actrizes profissionais, Tânia tem o seu momento de glória que há-de ficar para sempre associado à obra e ao seu impacto no imaginário do espectador: ela chora e ri ao mesmo tempo, lidando com várias emoções fortes em simultâneo. Apesar desta exteriorização altamente teatral, ela demonstra grande maturidade, fortalecendo a sua personagem e reconfigurando os limites da sua importância dentro da estrutura narrativa.

Com esta atitude, Tânia aproxima-se um pouco da “pessoa real” que é Sónia Bandeira. Enquanto assistimos a este momento, que é o clímax da acção, assinala o fim simbólico do mês de Agosto e o fim literal da trama, recordamos, na nossa cabeça, as músicas que ficaram para trás. Lembramo-nos de *Morrer de amor*, de *Adeus Amigo*, de *Sonhos de Menino*, do *Baile de Verão*, de *A Minha Guitarra*, de *Amor, Amor Antigo* e,

---

<sup>105</sup> Entendemos que a escolha desta cena para promover o filme trai em certa medida o espírito de comedimento demonstrado pelo autor-realizador ao longo da obra. Isto é, enquanto noutros momentos se evita mostrar declaradamente determinados contextos narrativos, deixando espaço para uma leitura subjectiva por parte do espectador, neste caso não foi preservada uma cena que, pela sua natureza sublime, deveria ter sido “guardada” para a obra. É que, subtraída do seu contexto primário, retirou-se-lhe expressividade, tendo-se comprometido a sua originalidade. Quem vir o *trailer* antes do filme não vai surpreender-se do mesmo modo que alguém que vê a cena pela primeira vez, integrada no contexto dramático de que é oriunda. Por outro lado, tendo em conta que, do ponto de vista narrativo, este é um filme que vive da soma de pequenos momentos como este, é justo que esta cena tenha sido “prostituída” em detrimento de uma causa maior, que é a de despertar interesse nos potenciais espectadores. A nota surge em rodapé, pois é uma apreciação externa à análise do filme, que é, na sua totalidade e exclusivamente, o objecto da nossa investigação.

claro, do *Meu querido mês de Agosto*. Até das *Variações de Goldberg*. Tudo passa por Tânia e por nós, num corrupio nostálgico, à velocidade das quedas de Paulo “Moleiro” em direcção às águas do Alva. O amor é um salto para o abismo que, tal como o mês de Agosto, tem uma duração limitada. Intensa, mas limitada. Esta cena representa a morte de todas as ilusões acumuladas durante os dias e noites quentes de Agosto, que se consumiram assim como um incêndio consome tudo à sua passagem.



**Os emigrantes aguardam a chega do transporte.**



**Tânia exterioriza a sua tristeza, motivada pela partida do primo para França.**

Não importa saber se esta cena foi inteiramente planeada e estudada, se resultou de várias tentativas ou se corresponde às expectativas da equipa de filmagens. O importante é o resultado final, que surpreende pelo impacto dramático. Até então, e não obstante todas as dificuldades, esta personagem feminina era equilibrada e contida. Aqui, ela exterioriza uma parte do seu sofrimento, a que nós assistimos, em silêncio, numa perspectiva *voyeurista* forçada pela proximidade da câmara. O silêncio é um pormenor notável, num filme que é maioritariamente musical, em que a presença da música é constante, seja em som directo ou indirectamente, em *off*.

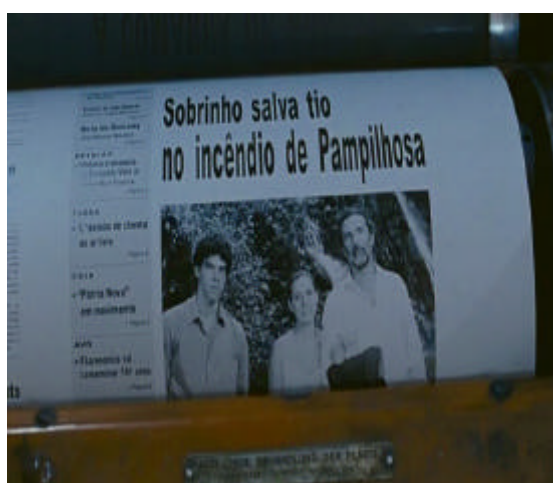
Esta noção de música contempla igualmente todas as restantes presenças sonoras, no sentido de ruído, sejam elas o rádio que toca, os ensaios da banda, os concertinas que acompanham a “desgarrada” ou os ecos que se ouvem ao longe, vindos das festas em lugares próximos, que se repercutem através da água do rio. Também o silêncio, como contraponto (e contrapeso) do ruído, é banda sonora *deste* “Querido Mês de Agosto”.

A manchete d’A *Comarca de Arganil* do dia seguinte traz Hélder, Tânia e Domingos na capa, numa fotografia a preto-e-branco (afinal a máquina de Celestino sempre tirou a tal fotografia na Fraga da Pena): “Sobrinho salva tio no incêndio de Pampilhosa”. Repare-se como a história que chegou ao fim se cristaliza nesta cena, com

o pormenor do preto-e-branco a relegar para o passado a sua existência, não sem antes a fixar no tempo, como fazem, em última instância, todas as fotografias.

É evidente que este título não revela absolutamente nada acerca da verdadeira natureza dos factos, bem mais profunda e complexa. Como dizia Tânia ao pai, “há coisas que devem morrer connosco”. Os leitores, vizinhos desta família, não podem imaginar o que está por detrás deste título e desta fotografia aparentemente feliz. Esta história é simplesmente a mais recente, acrescentada à lista interminável de tabus que fazem a história daquela gente e daquela região, composta por pessoas reais e personagens fictícias.

Depois de um longo período de ficção, aproxima-se novamente o registo documental. Neste momento, é impossível delimitar ou identificar os limites de um e de outro, uma vez que estão totalmente misturados e confundidos. Como pode aparecer uma fotografia referente à ficção no jornal da região de Arganil? Poderão os elementos da realidade ser convocados para participar da ficção, contribuindo para a sua legitimação, transformando um produto imaginário – com uma lógica textual própria e artificial –, num facto da realidade noticiada pela imprensa?



**Manchete d' *A Comarca de Arganil*.**

Tratando-se de um órgão de comunicação social que existe na realidade (ao contrário do *Daily Planet* dos filmes do *Super-Homem*), que conhecemos do contexto do filme documentário, como impedir que este confira um realismo absoluto aos factos inventados? Serão eles inventados? Será que, na realidade, um jovem salvou o tio num incêndio da Pampilhosa, independentemente dos nomes dos protagonistas da notícia? Não. Uma realidade nada tem que ver com a outra. Apesar da dificuldade em separá-las

– dificuldade que foi intencionalmente colocada pelo autor da obra –, é possível fazer uma leitura isolada dos acontecimentos.

A presença desta notícia de jornal neste ponto do filme serve unicamente uma função estética que se prende com uma reflexão acerca dos modelos da ficção (e, conseqüentemente, narrativos) e dos formatos cinematográficos, no caso presente acerca do género documental e das suas valências (leia-se possibilidades). Tal como o filme se foi transformando progressivamente numa narrativa inventada, a partir de um documentário sobre uma região, agora a metamorfose sucede no sentido inverso; a ficção está a regressar lentamente ao seu estado original, mundano, em que *A Comarca de Arganil* funciona como a âncora de resgate que restaura o formato inicial, quando o filme ainda era sobre um filme que se estaria a rodar algures na Beira Serra, antes de se ter convertido, por momentos, nesse próprio filme. Foi tudo uma invenção que agora chega ao fim.

As prensas gigantes começam a rodar e a notícia fica para trás. O destaque recai novamente sobre as oficinas tipográficas “caseiras” d’ *A Comarca*, enquanto a câmara, ao ombro, vai percorrendo a linha de montagem manual, revelando um intenso trabalho de emparelhamento das páginas e endereçamento com etiquetas. A primeira página recupera o anúncio das festas em honra da santa padroeira de Arganil, repetindo-se as imagens da fase inicial do documentário – são literalmente as mesmas, que surgem pela segunda vez. Esta ligação poderá sugerir que tudo o que se passou desde a primeira vez que apareceu este jornal até agora terá sido uma longa analepse. Mero devaneio do realizador, uma história que formou na sua cabeça enquanto filmava o jornal, inspirado pela sua história e pelas pessoas da região e seus modos de vida.

Esta interpretação constitui, aliás, uma hipótese muito viável para a descodificação narrativa do filme: uma espécie de analepse, história paralela ao único e verdadeiro filme, um documentário sobre o Interior e as suas festas de Verão características, com calor, incêndios, música, emigrantes e paixões passageiras, que duram tanto quanto dura o mês de Agosto, aquele mês de Agosto celebrizado na música de baile de Dino Meira, conhecida de todos.

Não será exactamente uma analepse, no sentido literal, uma vez que não se trata de uma história que é contada num tempo diferente do tempo da acção. Surge como espécie de alter-ego do documentário, afirmando-se como uma dimensão paralela que não poderia existir sozinha (precisaria sempre das pessoas e dos locais reais). Trata-se de um filme que surgiu dentro de um outro, e a propósito deste. Com a particularidade

de se tornar “real”, ou pelo menos plausível, graças à colagem com a matéria documental<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> “A primeira parte acrescenta à segunda – e desse modo a todo o filme – uma justeza cultural e sociológica que nenhum documentário ou obra de ficção, isoladamente, conseguiria almejar”. Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008, p. 219.

### 2.3. Filme dentro do filme

Um plano geral do céu mostra-nos que o tempo está a mudar. Este céu carregado já não é de Agosto. Durante todo o filme só vimos um céu azul e limpo, mesmo à noite (exceptuando-se os momentos em que o fumo dos incêndios o conspurcava). Podemos dizer que o filme termina aqui. Se terminasse, não acharíamos raro. Mas ainda nos está reservada uma curtíssima terceira e última parte, que não é documentário nem ficção, e que talvez não possa considerar-se com toda a propriedade parte integrante da narrativa.

Tal como o início formal do filme só começa decorridos quase dez minutos, a partir da cena dos dominós – denotando desde logo uma postura narrativa que se coloca à margem de convenções – o final também surge de modo pouco convencional.

Começa assim este final: planos fixos diversos mostram imagens da natureza. Trata-se de uma sequência “botânica” que capta a beleza natural envolvente (é a segunda vez que isto acontece, para além das cenas de exterior nas cascatas de Fraga da Pena). A câmara ora mostra as amplas copas das árvores, em *contre-plongée*, ora se detém rente ao solo, captando placas com a nomenclatura da flora em português, seguidas da designação da espécie em latim, como num jardim botânico: “Ulmeiro”, “Sabugueiro”, “Carvalho”, “Castanheiro”. Pelo meio, a carrinha da produção, com as portas traseiras abertas, exibindo parte da panóplia de equipamento técnico utilizado para fazer *Aquele Querido Mês de Agosto*.

O que significa esta presença da Natureza, mostrada com tamanha minúcia? Será ela também uma personagem do filme? É verdade que a esmagadora maioria das cenas são filmadas em exterior. E a paisagem natural ocupa, obviamente, um papel importantíssimo para a localização da história, para além da sua interferência directa com as personagens. Vimos que o espaço, graças à sua dimensão rural – e, portanto, mais pequena –, é um grande condicionador da acção, na medida em que interage diariamente com as pessoas desta região e, num segundo momento (leia-se paralelo), com o seu desdobramento em alter-egos (que aqui se interpretam como personalidades que não são mas podiam ter sido, remetendo para a tal plausibilidade da narrativa, mercê da sua prévia introdução pelo óculo documental).

Para reforçar o carácter omnipresente da Natureza, optou-se por terminar a obra com uma meta-reflexão sobre a mesma junto a este contexto tão importante e tão inspirador. Foram os incêndios, as estradas e relevos sinuosos, o marco geodésico no alto do Monte Culcurinho, o rio Alva, seus afluentes e as cascatas que conceberam a

narrativa. O mês de Agosto manifesta-se primeiro na Natureza, através do calor, das árvores e do céu, transformando-se no cenário primordial da história. Sem o mês de Agosto, que atrai os turistas e acolhe os emigrantes, não haveria bailes de Verão nem procissões para estas pessoas/personagens poderem *existir*. A maioria das filmagens decorre efectivamente na época estival, limitando-se o trabalho de estúdio a ultimar pormenores técnicos que o formato cinematográfico, pela sua própria natureza, exige.

Presta-se, portanto, a devida homenagem ao espaço da acção, que é único e insubstituível, não controlado pelo homem e dotado de personalidade própria. É um espaço que se permite explorar, estudar e desenvolver, e é isso que Miguel Gomes quis incluir no filme, mostrando sobretudo as possibilidades técnicas ao nível do som (como não podia deixar de ser numa obra com tão forte componente musical) e da imagem (no sentido de fotografia, que está na base da linguagem fílmica da obra<sup>107</sup>).

Um tripé de câmara jaz solitário entre a floresta. Um microfone surge no ar. Vasco Pimentel, director de som, está a captar as sonoridades ambientes. Miguel Gomes chama-o para conversarem: «Bom, esta conversa não sei se é muito agradável, porque há coisas que se estão a passar no som deste filme que não era suposto estarem a acontecer». Nesse momento, aparece no ecrã o nome de Miguel Gomes como Realizador do filme. É o início dos créditos finais, apresentados deste modo original (que, não sendo novo, não deixa mais uma vez de situar o filme quanto às suas intenções estéticas).

A partir de aqui, vão surgindo os restantes responsáveis pelo filme, os principais envolvidos na feitura da obra. Apresentados deste modo, é-lhes concedido o merecido crédito que os créditos finais (passe a redundância) não podem dar. E, claro, o trabalho destas pessoas não pode ser esquecido, e por isso somos “convidados” a conhecê-los um pouco melhor num contexto informal que já nada tem que ver com o filme, pelo menos no que à narrativa diz respeito. Esta terceira e última parte tem tudo que ver com o filme no que concerne aos seus processos de filmagem e produção, de montagem, de captação do som, dificuldades apresentadas e esforços envolvidos. É um exercício que combina a apresentação dos criativos com uma meta-reflexão acerca dos processos fílmicos envolvidos em *Aquele Querido Mês de Agosto*.

---

<sup>107</sup> Nem sempre a componente visual, no sentido fotográfico do termo, está na base da película, por mais paradoxal que isso possa parecer. Veja-se o exemplo de *Branca de Neve*, de J. César Monteiro, ou mesmo da curta-metragem de Sean Penn incluída no filme *11 Perspectivas*. Nestes casos, a ausência de imagem é a grande marca estilística das obras, forçando o espectador a concentrar-se antes no som, que passa a ser a linguagem principal.

Tal como a *Natureza*, filmada criteriosamente, num estilo documental, registando o nome das principais árvores da região, também o *staff* é apresentado individualmente, no seu contexto de trabalho, envolto nas suas áreas de especialidade, a falar na primeira pessoa. Esta opção faz com que olhemos para estas pessoas como também elas personagens, normalmente relegadas para os bastidores dos filmes, e não como meros nomes anónimos desfilando no interminável ecrã negro reservado aos créditos finais. Sublima-se, assim, o profissionalismo do cinema.



**Apresentação dos responsáveis pela Decoração e Guarda-roupa.**



**Apresentação do responsável pela Montagem e Anotação.**

Retomando a discussão sobre o som, Miguel Gomes refere a existência de sons no filme «que não estavam lá». Numa crítica aberta à sonorização artificial de muitas películas (no sentido figurado, já que actualmente nem toda a cinematografia é impressionada em película), potenciada pela evolução das tecnologias digitais, o realizador diz que sabe que se quiser ter outros sons, tem muitas pistas à disposição no computador, podendo pôr as que quiser. Em resumo, estão a aparecer sons que ninguém ouviu mas que o gravador de Vasco Pimentel registou (nesta altura aparece o seu nome creditado como Director de Som). Em sua defesa, o responsável pelo som alega que tecnicamente não é possível o aparelho registar sons que não existem; ele não *inventa* sons. O que acontece é que vai captar sons existentes, sons que possivelmente vão ter com ele e que não vão ter com outras pessoas. Que é o mesmo que dizer que as sensibilidades são diferentes, que a audição é subjectiva e que cada um ouve o que quer (ou o que pode). Mas Miguel Gomes preferia ter o som das coisas “que estão lá”, e não as que estão “na cabeça” do seu director de som.

É óbvio que este desentendimento é encenado, apenas para poder levantar e debater a questão do som. De qualquer modo, é possível que esta discussão tenha de



facto existindo, ou pelo menos surgido nesse momento, que foi depois aproveitado para esta espécie de genérico final com imagens. «Na serra não há canções», continua o realizador. Vasco Pimentel pergunta-lhe se naquele momento não está a ouvir nada. Ninguém está, excepto ele e nós. É a última música do filme (salvo a dos créditos finais), em *off*, e trata-se de *Adeus Amigo*<sup>108</sup>, de Tony Carreira:

Ah ah ah, ah ah ah, ah ah ah Adeus amigo  
Ah ah ah, ah ah ah, ah ah ah Adeus amigo

Tu cantaste o negro destino  
Nessa voz tanto coração  
Encantaste, meu amigo Dino  
Tanto amor em cada refrão

Não me esqueço dessa tua Helena  
E do homem vestido de branco  
Melodias sempre tão amenas  
Coisas simples que de nós diziam tanto

Esse jeito de cantar o povo  
As verdades que eu não esquecerei  
Adorava ouvir-te de novo  
A dizer "Eu voltei, voltei"

Eu chorei tanto a despedida  
Meu amigo não esqueço o teu rosto  
Foste mais do que uma vez na vida  
O nosso sol, o nosso querido mês de Agosto

Viverás sempre na memória  
De milhões de amigos como eu  
Tu para nós não te foste embora  
De certeza que estás a cantar no céu

Esta canção, reservada para o fim, é talvez a única que não se reporta (pelo menos directamente) aos factos do documentário e/ou da ficção. Este “amigo” é, justamente, Dino Meira, autor de *Meu querido mês de Agosto*, de quem Tony Carreira se despede

---

<sup>108</sup> Composição: Ricardo / Tony Carreira. Intérprete: Tony Carreira.

com emoção, através desta dedicatória póstuma. Estamos prestes a despedirmo-nos também do filme e desta música, que representa um tributo a essoutra e inspira o nome da obra.

Para Miguel Gomes, a discussão sobre o som está a atingir proporções assustadoras. É então que intervém Patrícia Almeida, Chefe de Produção, segurando um painel reflector fotográfico prateado (para tons frios). Refere que é precisamente pela sua capacidade de encontrar sons, de ser diferente dos outros, que Vasco Pimentel está aqui, porque «És esse tipo de director». Contudo, admite que há sons nas filmagens “que não estavam lá”, nas filmagens que ela se encarregará de fazer chegar de Lisboa (na qualidade de produtora), para que Vasco as oiça também. «Se tu as ouvisses [...] tu próprio saberias que aqueles sons não existem». A única hipótese seria – irónica – o microfone ter “um alcance de quilómetros e quilómetros” e pudesse captar Marante a tocar música na sua sala, lá ao longe.

Surgem Lisa Persson, Assistente de Imagem, e Rui Poças, Director de Fotografia, seguidos por Bruno Lourenço, Assistente de Realização. A discussão prossegue em fundo, enquanto outros protagonistas são apresentados. Aparece a Assistente de Produção, Joana Vaz da Silva, perguntando aos colegas se preferem Chanfana ou Polvo à Lagareiro (pratos típicos da região). Susana Moura, Assistente de Decoração e Guarda-Roupa, rodeada de alguns dos peluches que conhecemos do quarto de Tânia, troca impressões com Bruno Duarte, responsável pela Decoração e Guarda-Roupa. Este último está sentado num escadote, que é depois removido quando os dois abandonam o local, mostrando um pormenor muito interessante que é o de revelar Telmo Churro, que assina a Montagem e Anotação e que, literalmente, surge no ecrã quase como um efeito de *trucage* de Meliès (*quase*, porque o efeito não é artificial mas resulta da movimentação dos objectos em cena). Geralmente a figura responsável pela anotação é feminina e quase sempre passa despercebida. Contrariando essa convenção, Telmo Churro – responsável por uma das áreas mais importantes de toda a obra, que é a montagem – surge então como uma personagem que é desvendada no ecrã, depois de permanecer ocultada pelos colegas que estavam à sua frente.

Agora que todas as apresentações foram oficialmente feitas, a discussão sobre o som volta a ficar em primeiro plano. Se eles preferirem, Vasco Pimentel poderá limitar-se a captar “o que está lá”, passando a fazer parte do grupo dos “normais”, daqueles que não ouvem nada. Isto é, daqueles que «ouvem as coisas mais abomináveis [...] que passam o dia todo a ouvir as coisas mais abjectas que, repara, eu não estou lá». Refere-

se às séries de televisão de qualidade medíocre, ao barulho nos restaurantes por causa do futebol. Ele não ouve nenhuma dessas coisas, porque não lhe interessam. Não ouve, não “vai lá”, portanto não existem para ele.

De toda esta argumentação retira-se que o som, tal como a imagem – que tem forçosamente que escolher o(s) objecto(s) que quer filmar, e quando escolhe um não pode escolher o outro, havendo sempre vencedores e preteridos nessa selecção básica –, é um processo selectivo. Assim, se o director de som é acusado de transformar a realidade das imagens e dos sons, sobrepondo-lhe a sua própria, fundada na sua forma pessoal de ver e ouvir, ele devolve a acusação a essas pessoas que fazem barulho nos restaurantes, por causa de televisão e de jogos de futebol, admitindo que essas pessoas também estão a viciar a realidade dele, a ouvir coisas que ele não consegue e/ou não quer ouvir, e que, para ele, não existem.

É com esta discussão, que quase toma proporções burlescas, que o filme termina efectivamente, com o realizador a pedir encarecidamente ao seu director de som que se controle. Todos saem de cena, permanecendo a imagem da Natureza, sempre captada com pouca saturação de cores (dominando os verdes) e tons frios acentuados – o que representa um contraste com os tons amarelos e quentes do filme, agora que Agosto já chegou ao fim e tudo voltou ao seu estado calmo inicial.

O ecrã torna-se negro, ouvindo-se apenas os sons da floresta, com grilos, cigarras e corujas, que mais parecem a floresta à noite (estarão estes sons verdadeiramente lá?), acentuando o silêncio da imagem, à medida que os créditos convencionais deslizam lentamente ecrã acima. Ao longe, vai subindo de tom uma última presença sonora. É a música *Tudo Passará*, de Nelson Ned, interpretada por Armando Nunes no *karaoke*, que encerra os créditos finais, e que, no seguimento dos levantamentos anteriores, aqui transcrevemos, qual derradeira e redentora balada romântica:

Eu te dei meu amor  
Por um dia  
E depois sem querer te perdi  
Não pensei que o amor / Existia  
E também choraria por ti

Mas tudo passa tudo passará  
E nada fica / Nada ficará  
Só se encontra a felicidade

Quando se entrega o coração  
Voltarei a querer / Algum dia  
Hoje eu sei que não vou / Mais chorar  
Se em mim já não há alegria

A esperança me ensina a gritar  
Que tudo passa tudo passará

## Conclusão

A primeira conclusão que se extrai após a análise desta obra cinematográfica é que chegámos ao início de um caminho que está ainda por percorrer. A sua natureza polissémica e heterogénea – quer em termos temáticos quer no que respeita à sua linguagem – é potenciadora de outros estudos que poderiam seguir-se.

A natureza dos objectivos que nos propusemos – estudar a estrutura do filme e os vários temas da(s) narrativa(s) à luz da análise textual – incompatibiliza-se com uma análise teórica mais específica que visasse predominantemente um determinado tema ou aspecto. E *Aquele Querido Mês de Agosto* oferece vários: a música no cinema, o filme documentário, o filme etnográfico, o cinema dentro do cinema, o Cinema Português, a representação da cultura na cinematografia actual, o que é a cultura urbana e a cultura rural, o que é a música “pimba”, a relação e a representação do público no cinema, a representação da ruralidade no cinema português, o cinema português no estrangeiro, a emigração no cinema, apenas para referenciar os mais imediatos.

O levantamento destas questões torna-se agora mais claro e consistente. De que forma um filme articula documentário e ficção, que alternativas ao cinema académico, que barreiras entre géneros, que possibilidades narrativas e melodramáticas naturais oferece um local, um espaço, um tempo e o conjunto de pessoas “reais” que nele habitam? Que direito tem um som de se fazer ouvir num local onde ele previamente não existia? Podemos escolher ouvir? Podemos “ler” um filme apenas através das suas músicas? Podemos legitimar uma ficção que deliberadamente não o é? É a realidade mais melodramática que a ficção? O mês de Agosto é real ou ficção? Podemos industrializar e tornar público um universo fechado sobre si próprio?

De tal forma a obra convida à reflexão – não obstante o filme ser também uma reflexão sobre si próprio, uma meta-reflexão –, que quase contamos também uma história paralela, em rodapé: a história da realidade rural portuguesa, marcada pela emigração, pela falência da agricultura minifundiária e pela queda dramática da demografia.

*Aquele Querido Mês de Agosto* é um filme contemplativo, de grande dimensão pictórica. Ele oferece-se em toda a sua especificidade e esplendor – enquanto espaço-tempo inefável e fugaz, quente e alegre, mas também obscuro, prenhe de mitos, tabus,

celebrações perigosas e rituais pagãos<sup>109</sup> – perante a câmara, equipa de filmagens e espectador. A câmara é um espelho que devolve, límpido como o céu de Agosto, uma justeza cultural e social aos objectos que filma. Estando sempre presente, nunca interfere na delicada relação de equilíbrio que existe entre as paisagens naturais e as multidões de turistas e emigrantes que acorrem aos rios e aos montes, aos bailes e procissões, cantando, dançando, bebendo, apagando fogos, fazendo filhos para, no fim, desaparecerem tão depressa quanto surgiram. Regressarão no ano seguinte e darão continuidade a este ciclo que tem o nome de um mês, celebrado e perpetuado em músicas que ele próprio inspira e mantém.

Sendo um filme *fotográfico* e *musical*, torna-se imprescindível situar as suas imagens e músicas no mesmo plano de análise. Na impossibilidade de decalcar todas as cenas e sonoridades, relevaram-se, a título de exemplo, algumas das principais. No que diz respeito às imagens, recolhemos *stills* que corporizam os objectos que analisamos mais detalhadamente, por constituírem um suporte visual facilitador da leitura que, em certos momentos, se poderá assemelhar ao registo repetitivo e circular do filme.

Todavia, a aparente *repetição* com que nos deparamos tem forçosamente que ver com a natureza condicionadora do espaço, também ele delimitado e delimitador; ele orpime as pessoas e (suas) personagens, confinando-as ao espaço reduzido das aldeias em que habitam – quase todas muito próximas e no entanto inacessíveis entre si, devido ao relevo, à falta de acessos e aos *tabus* que obscurecem o meio rural. É natural, portanto, que a câmara passe várias vezes pelos mesmos locais e pelas mesmas histórias, e que as imagens da ponte sobre o rio Alva, dos palcos, das festas e das procissões sejam recorrentes. No entanto, também é preciso lembrar que, por vezes, os mesmos espaços contam histórias diferentes, tal como acontece com as notícias do jornal.

Por outro lado, as possibilidades de fuga superam em número os caminhos sinuosos que ligam as aldeias, montes e serras entre si. A música celebra justamente essa capacidade de superar o espaço e os limites do preconceito e da moral, nomeadamente através do amor. A capacidade de fugir ao estereótipo e ao espaço rural – por opção ou por falta de alternativas – consubstancia-se, por excelência, na figura do emigrante, que *Aquele Querido Mês de Agosto* acompanha nas suas várias etapas, ao partir e ao voltar, para voltar a partir.

---

<sup>109</sup> «Apesar dos esforços tenazes da Igreja Católica, a sociedade camponesa não se libertou das superstições e da bruxaria». Cf. *Actas do Encontro de Cultura Tradicional da Beira*, Viseu, 1994, p. 48.

Este filme representa uma valência documental indiscutível no sentido de produzir um retrato actualizado da sociedade rural portuguesa, a partir de uma região e de um contexto muito específico – que tem, apesar disso, legitimidade para representar um universo mais generalizado. Sendo um filme português em todos os sentidos, também deixa a sua “pequena terra” para ir “lá fora”, onde tem sido recebido com grande interesse. É mais uma prova de que o Cinema Português está vivo e recomenda-se. Assim o comprova a extensa lista de prémios e menções honrosas que têm sido atribuídos ao “Nosso Querido Mês de Agosto”.

## BIBLIOGRAFIA

### Livros e teses

*Actas do Encontro de Cultura Tradicional da Beira*, Viseu, 1994.

ADORNO, Theodor W., *Sobre a Indústria da Cultura* [org. António Sousa Ribeiro], Angelus Novus, Coimbra, 2003.

AUMONT, Jacques *et al.*, *A Estética do Filme* [trad. Marina Appenzeller], Papyrus, Campinas (SP), 2002 [2ª ed.].

\_\_\_\_\_ / MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], Papyrus, Campinas (SP), 2003.

BAPTISTA, Tiago, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta-da-china, Lisboa, 2008.

BARRETO, António / PONTES, Joana, *Portugal, Um Retrato Social*, RTP – Rádio e Televisão de Portugal [prod.] e jornal *Público* [distribuição], sl., 2007 [7 episódios em livros e DVD].

BEYLIE, Claude, *Os Filmes-Chave do Cinema* [trad. José de Castro], Pergaminho, Lisboa, 1997.

CARMONA, Ramón, *Cómo se Comenta un Texto Fílmico*, Catedra, Madrid, 2002 [5ª ed.].

CUNHA, Paulo, *A Aldeia Mais Portuguesa do Cinema Português: o Cinema Português de Temática Rural nos Anos de António Ferro*, Seminário de Licenciatura em História – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2001.

DELEUZE, Gilles (1983), *A Imagem-Movimento* [trad. Rafael Godinho], Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

GAUTHIER, Guy, *Le Documentaire un Autre Cinéma*, Nathan, Paris, 1995.



GRAINGE, Paul [ed], *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

GRILO, João Mário, *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*, Edições Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

HAYWARD, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, London, New York, Routledge, 2000 [2nd ed.].

JOLY, Martine (1994), *Introdução à Análise da Imagem* [trad. José Eduardo Rodil], Edições 70, Lisboa, 2001.

LARSEN, Peter, *Film Music*, Reaktion Books, Great Britain, 2005.

MACHADO, António Lopes, *Crónicas Regionalistas: Região de Arganil*, compilação de crónicas, Lisboa, 1994-1998 [2 vols.].

MARQUES, José Alexandre Cardoso, *Images de Portugais en France: Immigration et cinéma*, L'Harmattan, Paris, Budapeste, Torino, 2002.

MATOS-CRUZ, José de, *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, s.d.

*Novo Documentário em Portugal*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / AporDOC – Associação pelo Documentário, Lisboa, 1999.

PENAFRIA, Manuela, *O Documentarismo do Cinema – Uma reflexão sobre o filme documentário*, Tese de Doutoramento – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005.

PERKINS, V. F. (1972), *Film as Film: understanding and judging movies* [nova introd. de Foster Hirsch], Da Capo Press, New York, 1993.

RAWLINGS, F., *Música Para Filmes – Como Escolher Música Para Filmes* [trad. Filipe Montenegro], Prelo, Lisboa, s.d.

RIBEIRO, M. Félix, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1983.

SADOUL, Georges, *Dicionário dos Cineastas* [trad. Ana Moura], Livros Horizonte, Lisboa, 1993 [2ª ed.].

SANTOS, A. Videira, *Para a História do Cinema em Portugal* [1], Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1991.

STAM, Robert, *Introdução à Teoria do Cinema* [trad. Fernando Mascarello], Papyrus, Campinas (SP), 2000.

TORGAL, Luís Reis [coord], *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2000.

TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema* [trad. Dulce Salvato de Meneses], Edições 70, Lisboa, 1985.

WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema* [col. Horizonte de Cinema], Horizonte, Lisboa, 1984.

### **Obras citadas**

CORNEILLE, Pierre, *A Ilusão Cômica* [trad. Nuno Júdice], Teatro Nacional S. João / Cotovia, Lisboa, 1999.

### **Artigos**

BRITES, Costa, “‘Aquele Querido Mês de Agosto’, presença de um povo e de paisagens que Portugal não conhece ou faz por esquecer”, in *Diário de Coimbra*, 30 de Setembro de 2008.

DUARTE, Susana, “‘Aquele Querido Mês de Agosto’ registou grande afluência”, in *A Comarca de Arganil*, edição *on-line*, <<http://www.acomarcadearganil.com>>, 13/08/2008.

OLIVEIRA, Luís Miguel (2008), “‘Aquele Querido Mês de Agosto’”, crítica ao filme publicada no jornal *Público*, 21/08/2008, versão *on-line* em <<http://cincartaz.publico.clix.pt>>, acedida a 25/05/2009.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, “‘Aquele Querido Mês de Agosto’”, *Os Livros Ardem Mal* [Blogue], 2008 [posts I-IX], <<http://olamtagv.wordpress.com/2008/09/01/aquele-querido-mes-de-agosto/>>. Acedido a 04/2009.

VILLAÇA, Pablo, “Aquele Querido Mês de Agosto”, *Cinema em Cena*, <<http://cinemaemcena.com.br>>, 31/10/2008. Acedido a 25/05/2009.

VILLARMEA, Iván, “Locating Documentary Film. New Fictions at the Limits of the Real”, paper in NECS, The Lund Conference, Locating Media, 2009.

### **Fontes electrónicas:**

#### **Institucionais**

A Comarca de Arganil <<http://www.acomarcadearganil.com>>.

Associação Nacional dos Municípios Portugueses, <<http://www.anmp.pt>>.

Câmara Municipal de Arganil, <<http://www.cm-arganil.pt>>.

Câmara Municipal de Coimbra, <<http://www.cm-coimbra.pt>>.

Câmara Municipal de Tábua, <<http://www.cm-tabua.pt>>.

Câmara Municipal de Viana do Castelo, <<http://www.cm-viana-castelo.pt/>>.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, <<http://www.cinemateca.pt>>.

Diário de Coimbra, <<http://www.diariocoimbra.pt/>>.

Instituto do Cinema e do Audiovisual, <<http://www.ica-ip.pt>>.

Instituto Nacional de Estatística, <<http://www.ine.pt>>.

Junta de Freguesia de Anseriz, <<http://www.anseriz.com>>.

Junta de Freguesia de Arganil, <<http://www.arganil.pt>>.

Junta de Freguesia de Coja, <<http://www.jf-coja.pt>>.

Junta de Freguesia de S. Paio de Gramaços, <<http://www.spaiogramacos.com>>.

Rádio Clube de Arganil, <<http://www.rcarganil.com>>.

#### **Outras**

<<http://www.ovarnews.com>>.

## FILMOGRAFIA e filmes citados

*11'09''01 – September 11* (“11 Perspectivas”), vários realizadores (2002).

*2046*, Wong Kar-Wai (2004).

*Aquele Querido Mês de Agosto*, Miguel Gomes (2008).

*A Cara que Mereces*, Miguel Gomes (2005).

*Branca de Neve*, João César Monteiro (2000).

*Lisboetas*, Sérgio Tréfaut (2004).

*Portugal, um Retrato Social*, António Barreto e Joana Pontes (documentário em 7 episódios) (2007).

*Rashomon* (“Às Portas do Inferno”), Akira Kurosawa (1950).

## Fontes cartográficas principais:

Google maps  
Portugal

# ANEXOS

**BIOFILMOGRAFIA DE MIGUEL GOMES**

Miguel Gomes nasceu em Lisboa em 1972.

Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema; entre 1996 e 2000 trabalhou como crítico de cinema na imprensa nacional.

Realizou as curtas-metragens ENTRETANTO (25min., 1999) INVENTÁRIO DE NATAL (23 min., 2000), KALKITOS (19 min., 2002), TRINTA E UM (19 min., 2003), PRE-EVOLUTION SOCCER'S ONE MINUTE AFTER A GOLDEN GOAL IN THE MASTER LEAGUE (1 min., 2004), CÂNTICO DAS CRIATURAS (24 min., 2006). Participou ainda na montagem da curta-metragem RAPACE (João Nicolau, 25 min., 2006). Alguns dos trabalhos referidos foram premiados em festivais como Oberhausen, Belfort e Vila do Conde, e exibidos em Buenos Aires, Locarno, Roterdão e Viena.

Em 2004 realizou a sua primeira longa-metragem, A CARA QUE MERECE (108 min.). Em 2008, estreia AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO (150 min), o seu filme mais recente, na Quinzena dos Realizadores em Cannes; terá sido, de permeio, exibido em mais de quarenta festivais internacionais, nos quais premiado por mais de dez vezes.

Foram efectuadas mostras integrais dos filmes do realizador em 2008 – na *Viennale*, na Áustria e no *Bafici*, na Argentina – e em 2009 – no Centro de Artes e Imaxes da Corunha, em Espanha.

Trabalha actualmente num novo projecto para produção cinematográfica de longa-metragem, AURORA.

**SINOPSES****ENTRETANTO (1999)**

Pais e professores ausentaram-se. Entretanto, dois rapazes e uma rapariga formam um trio amoroso. Rui, Nuno e Rita atravessam três espaços e tempos para poderem ficar a sós: jogo de futebol, festa com piscina, praia. Equilíbrio instável, o trio está demasiado próximo do triângulo. Entretanto é o tempo da suspensão. Dos gestos, da comunicação, da linguagem. A impotência resulta da falta de consciência para estruturar os

sentimentos e de uma linguagem que permita comunicá-los. Só se pode conjecturar: Rui ama Rita, Nuno ou o jogo? Nuno ama Rita e está dependente de Rui? Rita, passiva dona do jogo, amará alguém? Dela, figura axial do trio, só sabemos que fecha os olhos para se refugiar numa interioridade etérea – as nuvens são a realidade e ENTRETANTO é o intervalo que as suspende.

#### INVENTÁRIO DE NATAL (2000)

É dia 25 de Dezembro, em meados dos anos 80. A família reúne-se em casa dos avós por entre reposteiros vermelhos na janela que dá para a marquise, relógios de pêndulo, cadeiras com assentos em vime e um presépio enorme. Não há um destaque individual, interessa apenas o retrato de grupo constituído por quatro gerações e dois cães.

#### KALKITOS (2002)

Um rapaz que aparenta uns 20 anos pede para jogar à bola com miúdos pequenos. Os miúdos acham estranho e perguntam-lhe a idade. Quando responde, «tenho dez», é alvo de troça da pequenada. Afasta-se, só e condoído. Mas irá encontrar outros meninos diferentes, como ele...

#### TRINTA E UM (2003)

«Esta é a pega da pancada da direita. Para a executarmos, sabendo que a bola vem para a direita, vamos naturalmente levar a raquete atrás. Com o ombro esquerdo virado para mim, que é donde vem a bola... Naturalmente, avançam o vosso pé esquerdo e vão executar a pancada».

#### A CARA QUE MERECE (2004)

Francisco, comporta-te! Bem sei que hoje fazes 30 anos, que é Carnaval e que te vestes de cowboy na festa do colégio, cercado por miúdos que detestas.

Controla-te, rapaz...! Não vês que assim já não te aturam? E depois, como é que és? Partes a cabeça, vais para o hospital, ficas com sarampo e já não tens ninguém para tratar de ti... Como à Branca de Neve, davam-te jeito sete anões...

Francisco, repete comigo: “Até aos trinta anos tens a cara que Deus te deu, depois tens a cara que mereces”.

#### RAPACE (2006)

Cumpridas as obrigações académicas, Hugo (Hugo Leitão) passa os dias em casa descansando a cabeça de intermináveis leituras de autores pouco conhecidos. Dorme muito e a desoras. A sua única companhia doméstica é Luísa (Márcia Breia), a empregada, que alinha com ele em cúmplices jogos do gato e do rato.

Para afugentar o sono da razão Hugo exercita a veia lírica escrevendo, com o amigo Manuel (Manuel Mesquita), canções sobre o bairro onde ambos habitam.

O plácido diletantismo do protagonista é abalado por Catarina (Lia Ferreira), uma jovem e bonita tradutora que dá os primeiros passos na vida profissional em regime de *freelancer*.

Hugo está pelo beijo, fraqueja.

Lá em cima, o peneireiro peneira. Não é o único *rapace* capaz de fazê-lo.

#### AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO (2008)

No coração de Portugal, serrano, o mês de Agosto multiplica os populares e as actividades. Regressam à terra, lançam foguetes, controlam fogos, cantam karaoke, atiram-se da ponte, caçam javalis, bebem cerveja, fazem filhos. Se o realizador e a equipa do filme tivessem ido directamente ao assunto, resistindo aos bailaricos, reduzir-se-ia a sinopse: «Aquele Querido Mês de Agosto acompanha as relações sentimentais entre pai, filha e o primo desta, músicos numa banda de baile». Amor e música, portanto.

#### **Festivais & Prémios**

#### **AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO (2008)**



- ? 40ª Quinzena dos Realizadores [Cannes – França, 2008]
- ? 15º Festival Internacional de Cinema de Valdivia [Chile, 2008]: **Melhor Filme Internacional e Prémio da Crítica**
- ? Viennale – Festival Internacional de Cinema de Viena, Retrospectiva Miguel Gomes [Áustria, 2008]: **Prémio FIPRESCI**
- ? 32º Festival Internacional de Cinema de São Paulo [Brasil, 2008]: **Prémio da Crítica para Melhor Filme**
- ? 12º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira [Portugal, 2008]: **Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica, Prémio do Público, Prémio dos Cineclubes**
- ? Festival Internacional de Cinema de Las Palmas [Gran Canaria – Espanha, 2009]: **Prémio Lady Harimaguada de Prata, Prémio José Rivero para Melhor Jovem Realizador**
- ? FICG 24 – Festival Internacional de Cinema de Guadalajara – Competição Ibero-Americana [México, 2009]: **Prémio Especial do Júri, Menção Especial para o Som**
- ? 11º BAFICI – Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires, Retrospectiva Miguel Gomes [Argentina, 2009]: **Melhor Filme** (Competição Oficial Internacional)
- ? 14ª Gala dos Globos de Ouro SIC/ Caras [Portugal, 2009]: **Melhor Filme**
- ? Filminho – Festa do Cinema Galego e Português [Portugal, Espanha, 2009]: **Grande Prémio Filminho**
- ? Doc’s Kingdom [Serpa – Portugal, 2008]
- ? 19º Festival International du Documentaire de Marseille, Competição Internacional [França, 2008]
- ? 16º Curtas Vila do Conde, Work In Progress [Portugal, 2008]
- ? 20º États Généraux du Film Documentaire de Lussas [França, 2008]
- ? 24º Rencontres Cinéma de Gindou [França, 2009]
- ? 2º Festival de Cinema de Chungmuro, Celebrating 40th Director’s Fortnight [Coreia, 2008]
- ? Reprise de la Quinzaine des Réalisateurs au Théâtre Poitiers [França, 2008]
- ? Corsica.Doc – Festival International du Documentaire [França, 2008]

- ? Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro [Brasil, 2008]
- ? 27º Festival Internacional de Cinema de Vancouver [Canadá, 2008]
- ? 11º Festival de Cinema Lusófono [Nantes – França, 2008]
- ? 3º Rencontres Cinématographiques de Carros – Cinéalma 2008 [França, 2008]
- ? 30º Festival du Cinéma Méditerranéen de Montpellier [França, 2008]
- ? CPH:DOX – Copenhagen International Documentary Film Festival [Dinamarca, 2008]
- ? 49º Festival dei Popoli [Itália, 2008]
- ? Filmer À Tout Prix [Bélgica, 2008]
- ? 21º Festival Transméditerranée [Grasse – França, 2008]
- ? 25º Festival de Bastia – Arte Maré [França, 2008]
- ? Bucharest French Film Festival – Director’s Fortnight [Roménia, 2008]
- ? 17º Festival du Film de Vendôme [França, 2008]
- ? 11º Istanbul International Meeting of Cinema & History [Turquia, 2008]
- ? 38º Festival Internacional de Cinema de Roterdão [Holanda, 2009]
- ? Festival Internacional de Cinema de Wisconsin [E.U.A., 2009]
- ? EuroCine 27: Bruxelas e Roma [Bélgica e Itália, 2009]
- ? 52º Festival Internacional de Cinema de São Francisco [E.U.A., Maio 2009]
- ? 35º Festival Internacional de Cinema de Seattle [E.U.A., Maio 2009]
- ? 11º Festival Internacional de Cinema de Provincetown [E.U.A., Junho 2009]
- ? European Film Promotion apresenta 4 Novos Filmes Europeus na edição de Verão no New York Industry Screenings [E.U.A., Junho 2009]
- ? 15º Festival Internacional de Cinema de Los Angeles [E.U.A., Junho 2009]
- ? 27º Filmfest München [Alemanha, Junho 2009]
- ? 7º Festival de Cinema de Quito “Cero Latitud” [Equador, Julho 2009]
- ? 41º Festival Internacional de Cinema de Auckland [Nova Zelândia, Julho 2009]
- ? 38º Festival Internacional de Cinema de Wellington [Nova Zelândia, Julho 2009]
- ? Retrospectiva Miguel Gomes CGAI [Corunha, Julho 2009]

- ? 57º Festival Internacional de Música e Filmes de Jecheon [Coreia do Sul, Agosto 2009]
- ? 4º Festival Internacional de Cinema Cinematik [Eslováquia, Setembro 2009]
- ? Princeton Documentary Film Festival [E.U.A., 2009]
- ? 19º Festival Internacional de Cinema de Ljubljana [Eslovénia, Novembro 2009]
- ? Instituto Francês de Londres – Programação Indielisboa [UK, 2009]
- ? 23º CINEUROPA – Festival de Cinema de Santiago de Compostela [Espanha, 2009]
- ? Tomorrow’s Cinema – SPOT Cinema [Taiwan, Janeiro 2010]
- ? 13º Punta Del Este [Uruguai, Abril 2010]

Fontes:

<<http://rapace-birdofprey.blogspot.com/2006/05/rapace-em-cannes.html>>.

<<http://www.osomeafuria.com/films/3/15/>>.

<<http://www.youtube.com/watch?v=6xAsymGQggs>>.

## ii

### BIOGRAFIA E DISCOGRAFIA DE DINO MEIRA

Armandino Marques Meira, artisticamente celebrado de Dino Meira, nasceu em Espinho a 11 de Setembro de 1945.

Pertencente a uma família alentejana que se mudara para o norte do país, cedo deixou Portugal com aquela: primeiro para o Brasil e, em seguida, para os Estados Unidos da América, onde permaneceu até aos catorze anos. Aí mesmo iniciara uma carreira musical que, pela especial receptividade por parte da comunidade lusófona, lhe valeu sucesso ao ponto de lograr apresentar um programa de televisão direccionado para tal comunidade de imigrantes. O cantor deslocava-se frequentemente a Portugal durante o Verão, realizando concertos em festas populares e romarias, de norte a sul.

Foi na década de 80 que conquistou um lugar de destaque no panorama musical nacional: tendo como principais referências artistas como Tristão da Silva, Rui de Mascarenhas e Maria Amélia Canossa, Dino Meira sagrou-se no mercado discográfico com êxitos como “Negro Destino”, “Zum Zum Zum” e “O Homem Vestido de Branco” – todos editados pela Polygram, editora com a qual celebrou contrato graças ao seu amigo e não menos famoso artista Francisco José.

Já na década de 90 – início do Verão de 1993, mais concretamente – e desta vez para a Sony Music, o cantor lançou o álbum “Voltei, Voltei”. O êxito da dita produção confirmou-se no mês de Agosto, altura em que recebeu o disco de ouro como resultado de um volume de vendas igual ou superior a 40 mil unidades. Satisfeito com a média de 150 concertos realizados anualmente, e perto de vinte LP's gravados, o cantor preparava-se para partir em direcção ao Brasil, para uma digressão que considerava de grande importância, até porque iria servir de pretexto ao teste do visual a utilizar na temporada de espectáculos seguinte. Mas foi justamente nesse ano que o artista faleceu: no dia 11 de Novembro foi vítima de um enfarte do miocárdio.

Dino Meira morreu desiludido com o mundo em que vivia. Com efeito, aquele que viria a ser também conhecido, para além do nome artístico, por “Rei da Cassete Pirata” – justificava-o a alta afectação do seu trabalho pelo fenómeno, recente e em crescendo, da circulação e distribuição ilegal de música – terá dito numa das suas últimas entrevistas: “o mundo está carente de valores morais. Sinto muita pena”.

## **DISCOGRAFIA**

### **- EM VIDA**

- ? Grandes Êxitos (1981)
- ? Êxitos de Verão (1984)
- ? Saudades (1986)
- ? Sucessos Populares (1987)
- ? Primeiro amor (1989)
- ? Amanhecer Junto a Ti (1991)
- ? Uma Vez na Vida (1992)
- ? O Melhor de Dino Meira (1992)
- ? Os Maiores Sucessos (1993)
- ? Voltei (1993)

### **- PÓSTUMA**

- ? O melhor de Dino Meira (1999)
- ? A arte e a música (2004)
- ? A arte de bem cavalgar na lezíria (Hits de Agosto) (2006)

iii

## LETRAS DAS MÚSICAS

### **Baile de Verão**

(Ricardo/Ricardo, José Malhoa)

Interpretação Sónia Bandeira

Bateria: Nuno Pessoa; Teclados: Manuel Mesquita; Baixo: Mariana Ricardo

Ainda te lembras amor  
Como tudo começou  
Se te esqueceste eu não  
Nosso primeiro beija-beija  
Foi atrás da Igreja  
Num bailarico de Verão

A lua estava a sorrir  
A tua boca a pedir  
E toda a aldeia também  
A querer nos ver acertar  
E para me encorajar  
Ainda me lembro meu bem

Toda malta gritou  
Até o padre ajudou  
Aperta aperta com ela  
A banda sempre a tocar  
O Povo todo a cantar  
Aperta aperta com ela  
Nós apertámos os dois  
Então aí é que foi  
Aperta aperta com ela  
Assim amor pois então  
Começou nossa paixão  
Nesse baile de verão

### **Um amor com outro amor**

(J. Galán / L. Galán)

(adaptação de Nelo Silva & Cristiana)

Interpretação Sónia Bandeira, Joaquim Carvalho

Bateria: Nuno Pessoa; Baixo: António Lopes; Guitarra e Teclados: Mariana Ricardo

Algum dia voltarei a ser feliz  
Sei que não será assim a minha vida  
Mas para sempre seguirás dentro de mim  
Tua imagem será minha companhia  
Me diziam vai em frente,  
Deixa já de lamentar-te

Que um amor com outro amor se esqueceria

É mentira, é mentira  
Há amores que não se esquecem na vida  
É mentira, é mentira  
Passa o tempo e fica sempre uma ferida

### **Tudo o que sinto por ti**

(Diapasão – Não creditada)

Eu sei que não vou conseguir ter outro amor  
Eu sei alguém como tu não vou encontrar  
Eu quero dizer mais uma vez quanto te amo  
Nas noites que não durmo és por quem chamo  
Perdoa a minha falta de coragem  
Meu amor

Não posso  
Dizer tudo o que sinto  
Num só dia  
Só tu poderás trazer-me a alegria  
Felicidade é tudo o que eu queria

Tudo o que sinto por ti  
Não posso dizer  
Tudo o que quero de ti  
Não posso esconder  
As lágrimas que chorei  
Foram tuas, sabes bem  
És tu o meu único amor  
E mais ninguém

### **A Minha Guitarra**

(Tony Carreira)

Interpretação Sónia Bandeira, Fábio Oliveira

Bateria: Nuno Pessoa; Guitarra, Baixo, Teclados: Mariana Ricardo

Com a minha guitarra percorri  
O mundo e com ela conheci  
Coisas tão bonitas mundo além que a vida tem

Que bonecas lindas namorei  
Por certas eu confesso que chorei  
Mas ficar muito nunca foi pra mim, eu sou assim

Adeus amor, mas tenho o mundo à minha espera  
E a Primavera pode acabar  
Adeus amor, eu ando à roda com o mundo

Sou vagabundo, não vou parar

Gosto delas loiras ou morenas  
Bonitas sejam grandes ou pequenas  
Que falem grego, russo ou irlandês, ou português

Seguindo sempre em frente outro caminho  
Só uma nunca me deixou sozinho  
Sempre andou comigo pela estrada, a minha guitarra

Adeus amor, mas tenho o mundo à minha espera  
E a Primavera pode acabar  
Adeus amor, eu ando à roda com o mundo  
Sou vagabundo, não vou parar

### **Meu Querido Mês de Agosto**

(José Reza, Dino Meira / José Reza)

Interpretação Sónia Bandeira, Armando Nunes

Bateria (MIDI): Nuno Pessoa; Teclados: Manuel Mesquita; Guitarra, Baixo:  
Mariana Ricardo

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu querido mês de Agosto  
Porque sei que vou voltar

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu querido mês de Agosto  
E trago deus para me ajudar

Já passaram tantos dias  
Já passaram tantos meses  
E eu ando louco por regressar  
Já sinto a cada momento  
Que a saudade é um tormento  
E eu ando louco por regressar  
Já passaram tantas horas  
De voltar eu bem preciso  
Deitar as saudades fora  
De cantar já vamos embora  
De regresso ao paraíso

Meu querido mês de Agosto  
Por ti levo o ano inteiro a sonhar  
Trago sorrisos no rosto  
Meu Querido mês de Agosto



Porque sei que vou voltar

Já passaram tantos dias  
E vivo assim sem alegria  
E eu ando louco por regressar  
De pôr os pés ao caminho  
Provar o gosto do vinho  
E eu ando louco por regressar  
Já passaram tantas horas  
De voltar eu bem preciso  
Deitar as saudades fora  
De cantar já vamos embora  
De regresso ao paraíso

### **Morrer de Amor**

(José Cid)

Interpretação Sónia Bandeira

Bateria: Nuno Pessoa; Guitarra, Baixo, Teclados: Mariana Ricardo

Quando eu te conheci eras criança  
Vivias no teu mundo de ilusão  
E nem sequer sonhavas que poderias ser  
A causa principal desta canção

Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver a vida sem te ter  
Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver sem ti

E o tempo foi passando lentamente  
Mas não morri de amor, sobrevivi  
Foi-me invadindo a alma uma tristeza imensa  
Que ditou a canção que te escrevi

Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver a vida sem te ter  
Ah! Morrer de amor  
É bem melhor do que viver sem ti

### **Escravo do teu encanto [excerto]**

(Emanuel, Tó Maria Vinhas / Emanuel)

Interpretação ao vivo: GOMAPE MUSIC

Esses teus lábios eu quero beijar  
A tua pele quero acariciar  
Quando sorris o sol nasce para mim  
E faz-me sonhar por um amor sem fim

### **Som de Cristal**

(Benedito Onofre Seviero / Aparecido Tomás de Oliveira)

Intérprete: Agrupamento Musical Diapasão

A casa nocturna  
Se mantém à noite  
Em clima de festa  
De longe se ouvem  
Vários instrumentos  
De cordas e metais  
Boémios bebendo  
Cantando e dançando  
Ao som da orquestra  
Um som estridente  
Que lhe deu o nome  
De Som de Cristal

A casa nocturna  
Boîte falada  
Lugar de má fama  
Com as portas abertas  
Durante a noite  
Entra quem quiser  
Porém nessa noite  
Sem que eu esperasse  
Entrou uma dama  
Fiquei abismado  
Porque se tratava  
Da minha mulher

Ela se cansou  
De dormir sozinha  
Esperando por mim  
E nessa noite  
Resolveu dar fim  
Na sua longa e maldita espera  
Ela não quis mais  
Levar a vida de mulher honrada  
Se na verdade  
Não adiantou nada  
Ser mulher direita  
Conforme ela era  
Ela decidiu  
Abandonar o papel de esposa  
Para viver entre as mariposas  
Que fazem ponto  
Naquele lugar  
A minha vida  
Muito mais errante  
Agora continua

Transformei a esposa  
Em mulher da rua  
Na mais nova dama  
Do Som de Cristal

### **Amor, amor antigo**

(Marante)

Agrupamento Musical Diapasão

Ai que saudade, ai que saudade  
Ai que saudade tenho de ti amor antigo

Partiste sem dizer uma palavra  
Deixaste o amor sem ter razão  
Triste do homem que te amava,  
Que por ti sempre esperava  
Com amor no coração

Agora que fiquei sem ti para sempre  
Ao meu coração não mentes  
Mesmo que digas que não

Por que fizeste tu tanta maldade  
Por que trocaste tu tanta paixão

Agora deves estar arrependida  
Tens a tua alma perdida  
Mas não te dou minha mão

Agora já não vou voltar atrás  
Porque já não sou capaz  
De te dar o meu perdão

### **Nossa Senhora**

(Roberto Carlos / Erasmo Carlos)

Intérprete em Karaoke: Armando Soares

Cubra-me com seu manto de amor  
Guarda-me na paz desse olhar  
Cura-me as feridas e a dor me faz suportar  
Que as pedras do meu caminho  
Meus pés suportem pisar  
Mesmo ferido de espinhos me ajude a passar  
Se ficaram mágoas em mim  
Mãe tira do meu coração  
E aqueles que eu fiz sofrer peço perdão  
Se eu curvar meu corpo na dor  
Me alivia o peso da cruz

Interceda por mim minha mãe junto a Jesus

Nossa Senhora me de a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Nossa Senhora me dê a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Do meu caminho  
Cuida de mim

Sempre que o meu pranto rolar  
Ponha sobre mim suas mãos  
Aumenta minha fé e acalma o meu coração  
Grande é a procissão a pedir  
A misericórdia o perdão  
A cura do corpo e pra alma a salvação  
Pobres pecadores oh mãe  
Tão necessitados de vós  
Santa Mãe de Deus tem piedade de nós  
De joelhos aos vossos pés  
Estendei a nós vossas mãos  
Rogai por todos nós vossos filhos meus irmãos

Nossa Senhora me de a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Do meu caminho  
Cuida de mim...

### **Sonhos de menino**

(Tony Carreira / Ricardo / Tony Carreira)

Intérprete: Tony Carreira

Lembro-me de uma aldeia perdida na beira,  
a terra que me viu nascer  
Lembro-me de um menino que andava sozinho,  
sonhava vir um dia a ser  
Sonhava ser cantor de cantigas de amor  
Com a força de Deus venceu  
Dessa pequena aldeia o menino era eu

E hoje a cantar  
Em cada canção trago esse lugar no meu coração  
Criança que fui e homem que sou, e nada mudou  
E hoje a cantar não posso esquecer  
aquele lugar que me viu nascer  
Tão bom recordar aquele cantinho  
e os sonhos de menino

Tenho a vida que eu quis  
Nem sempre feliz mas é a vida que eu escolhi  
Infeliz no amor, mas no fundo cantor  
A vida deu-me o que eu pedi  
Se eu pudesse a voltar de novo a sonhar,  
faria o mesmo podem crer  
E aquele menino eu voltaria a ser

### **Passear contigo**

(Maria José Gordal / L. Andreas Holten, Johny Halvey, M. Andreas Holten)

Intérprete: Broa de Mel

Hoje eu estou feliz por estar contigo  
Cedo o Sol começou a brilhar  
Hoje até o tempo é nosso amigo  
Mas que bom que está p' ra passear.

Passear contigo, amar e ser feliz  
O que mais quero da vida  
Ter amor e muito amor p' ra dar  
Ter amor e muito amor p' ra amar.

Passear contigo, amar e ser feliz  
Mas que importa que se diga  
Que amar assim é a brincar  
Vem Amor, vem passear.

Vem ver como a tarde está linda  
E como é tão bom ficarmos sós  
Se o dia acabar o amor não finda  
Porque há muito amor dentro de nós.

### **Eu quero-te a ti**

(Ricardo / Maria José Gorgal)

Intérprete: Broa de Mel

Podem-me oferecer tesouros  
Mares de prata, rios de ouro  
Em troca do teu amor  
Podem-me fazer rainha  
Ter a terra toda minha  
Que eu não quero, não senhor

Podem-me oferecer o mundo  
E até ser dono de tudo  
Em troca do teu amor  
Podem dar-me diamantes

E os reinos mais distantes  
Que eu não quero, não senhor

Quero-te a ti  
E sem ti nada me interessa  
De que serviria afinal  
Ter riquezas sem igual  
Sem as dividir contigo

Quero-te a ti  
E por mais que alguém me ofereça  
Eu a nada dou valor  
Se não tiver teu amor  
Se não te tiver comigo

Podem dar-me o firmamento  
E o dom de mandar no tempo  
Em troca do teu amor  
Podem-me chamar princesa  
Tratar-me por alteza  
Que eu não quero, não senhor

### **Abraça-me**

(Julio Iglesias) – Versão Júlio Costa  
Intérprete: Trio Odemira

Abraça-me  
E sem dizer-me nada  
Vem e abraça-me  
Pois basta o teu olhar  
Para compreender  
Que partirás

Abraça-me  
Como se fosse agora  
A primeira vez  
Como dois namorados  
Que se adormeceram  
Abraça-me

Se tu te vais  
Não esquecerás que um dia  
Há algum tempo atrás  
Quando éramos meninos  
Nascidos para amar  
Eu dei-te a minha vida  
Sem pensar

Se tu te vais

Não entenderei amor  
Porque me levarás  
E em tão belo momento  
Uma eternidade  
Só ficará o silêncio se te vais

Se tu te vais  
A sombra do teu corpo  
Me perseguirá  
Na espera do momento  
Que jamais virá  
E tristeza e saudade  
Deixarás

Se tu te vais  
Irá chegar o dia  
Em que saberás  
Que o meu amor por ti  
É cada dia mais  
Te espero toda a vida  
Se te vais

### **Tudo Passará**

(Nelson Ned)

Intérprete: Armando Nunes, Karaoke

Eu te dei meu amor  
Por um dia  
E depois sem querer te perdi  
Não pensei que o amor / Existia  
E também choraria por ti

Mas tudo passa tudo passará  
E nada fica / Nada ficará  
Só se encontra a felicidade  
Quando se entrega o coração  
Voltarei a querer / Algum dia  
Hoje eu sei que não vou / Mais chorar  
Se em mim já não há alegria

A esperança me ensina a gritar  
Que tudo passa tudo passará

### **A Mãe**

(A. Policarpo / A. Policarpo)

Intérprete: Conjunto Oliveira Muge

Mamãe

Tu estás tão longe de mim  
Mamãe  
Sinto que estás a chorar  
Não chores  
A minha ausência  
Que um dia hei-de voltar

Não chores  
E pensa agora  
Que o tempo passa depressa  
Pede a Deus  
Que te tire esse tormento  
Que te apague o sofrimento  
Desse teu formoso rosto

Mamãe  
Não chores  
Eu volto

### **Adeus Amigo**

(Ricardo / Tony Carreira)

Intérprete: Tony Carreira

Ah ah ah, ah ah ah, ah ah ah Adeus amigo  
Ah ah ah, ah ah ah, ah ah ah Adeus amigo

Tu cantaste o negro destino  
Nessa voz tanto coração  
Encantaste, meu amigo Dino  
Tanto amor em cada refrão

Não me esqueço dessa tua Helena  
E do homem vestido de branco  
Melodias sempre tão amenas  
Coisas simples que de nós diziam tanto

Esse jeito de cantar o povo  
As verdades que eu não esquecerei  
Adorava ouvir-te de novo  
A dizer "Eu voltei, voltei"

Eu chorei tanto a despedida  
Meu amigo não esqueço o teu rosto  
Foste mais do que uma vez na vida  
O nosso sol, o nosso querido mês de Agosto

Viverás sempre na memória  
De milhões de amigos como eu



Tu para nós não te foste embora  
De certeza que estás a cantar no céu

### **Minha Mãe**

(João de Deus 1830-1896)

(Narração de Andrade e Silva)

Quando a minha alma estende o olhar ansioso  
por esse mundo a que inda não pertenço,  
das vagas ondas desse mar imenso  
destaca-se-me um vulto mais formoso.

É minha santa mãe, berço mimoso  
donde na minha infância andei suspenso;  
é minha santa mãe, que vejo, e penso  
verei sempre, se Deus é piedoso.

Como línguas de fogo que se atraem,  
avidamente os braços despedimos  
um para o outro, mas os braços caem...

porque é então que olhamos e medimos  
a imensa distância donde saem  
os ais da saudade que sentimos!

### ***LETRAS DE OUTRAS MÚSICAS – não utilizadas no filme***

#### **Agosto Em Portugal**

(Roberto Carlos)

Agosto em Portugal,  
a gente fica contente!  
Agosto em Portugal,  
há lugar pra toda gente.  
Do Algarve até Bragança,  
é a mesma alegria.  
Agosto em Portugal,  
uma festa em cada dia!

De repente no horizonte.  
Como de um tempo o sinal.  
Descem imigrantes de terras distantes,  
e invadem Portugal.  
Como um bando de andorinhas.  
Quem os vê cruzar a serra.  
Trazem novidades, malas de saudade,  
mudam o céu da nossa terra!

Agosto em Portugal,  
a gente fica contente!  
Agosto em Portugal,  
há lugar pra toda gente.  
Do Algarve até Bragança,  
é a mesma alegria.  
Agosto em Portugal,  
uma festa em cada dia!

As igrejas enfeitadas.  
Procissões e romarias.  
Abrem-se os braços em longos abraços,  
de saudade e de alegria.  
Bandas andam pelas ruas.  
Brindam copos de aguardente.  
Estouram os fogos os rapazes novos,  
dão boas-vindas à gente!

Agosto em Portugal,  
a gente fica contente!  
Agosto em Portugal,  
há lugar pra toda gente.  
Do Algarve até Bragança,  
é a mesma alegria.  
Agosto em Portugal,  
uma festa em cada dia!

**Voltei voltei**  
(Dino Meira)

Voltei, voltei  
Voltei de lá  
Ainda ontem estava em França  
E agora já estou cá

Vale mais um mês aqui  
Do que um ano inteiro lá

Ainda ontem eu pensava  
E sonhava cá voltar  
Ai, eu já não suportava  
Ficar longe do meu lar

Agora já estou aqui  
Já me passou esta dor  
Tanto, tanto que eu pedi  
Este milagre ao Senhor

Ainda ontem eu sofria  
Mas hoje eu não sofro mais  
Meus amigos eu não via  
Que saudades dos meus pais

**Viva, Emigrante, Viva!**

(Dino Meira)

Somos milhões de corações a trabalhar  
Para conseguir melhor vida e ter um lar  
E lá longe, vamos sonhando  
Sempre pensando no dia de regressar  
Somos milhões, vamos cantar  
Com toda a coragem que ainda temos para dar

Viva viva o emigrante lá em França  
Na América, Suíça, Luxemburgo e Canadá  
Viva viva na Alemanha e no Brasil  
Na África, na Holanda, só Deus sabe onde ele anda  
E se um dia voltará  
Somos milhões de corações a reviver  
A nossa querida terra que nos viu nascer  
Vivendo longe, somos a imagem  
Do sangue português que anda sempre em viagem  
Somos milhões, vamos cantar  
Com toda a coragem que ainda temos para dar

Somos milhões de corações a recordar  
Tantas lembranças que às vezes fazem chorar  
E mesmo longe, não nos esquecemos  
De que ainda acreditamos no país onde nascemos  
Somos milhões, vamos cantar  
Com toda a coragem que ainda temos para dar

**A Bela Portuguesa**

(Diapasão)

Um homem trabalha uma vida inteira,  
Para um dia regressar,  
E no estrangeiro, é sempre um forasteiro,  
Com saudades de seu lar,  
No coração, trás a mulher que ama, e que sempre amará,  
Aquele cara bonita e aquele corpo divino que nunca esquecerá

Eu sei, eu sei, és a linda portuguesa  
Com quem eu quero casar,  
Já corri mundo e não encontro outra igual  
Com quem eu queira ficar,

A mais formosa, mais gostosa das mulheres  
Que Deus pode criar  
Ai a saudade e a esperança de um dia  
Voltar para te abraçar

É no Inverno, que no meu peito, é maior a solidão,  
E essa tormenta de ter que esperar, o Agosto em Portugal  
Na minha oração, eu peço ao Senhor, o milagre de voltar  
E olhar essa cara bonita, e esse corpo divino  
Que eu nunca esquecerei

Eu sei, eu sei, és a linda portuguesa  
Com quem eu quero casar,  
Já corri mundo e não encontro outra igual  
Com quem eu queira ficar,  
A mais formosa, mais gostosa das mulheres  
Que Deus pode criar  
Ai a saudade e a esperança de um dia  
Voltar para te abraçar

iv

## MAPA DOS LOCAIS DE FILMAGENS E LUGARES DA ACÇÃO

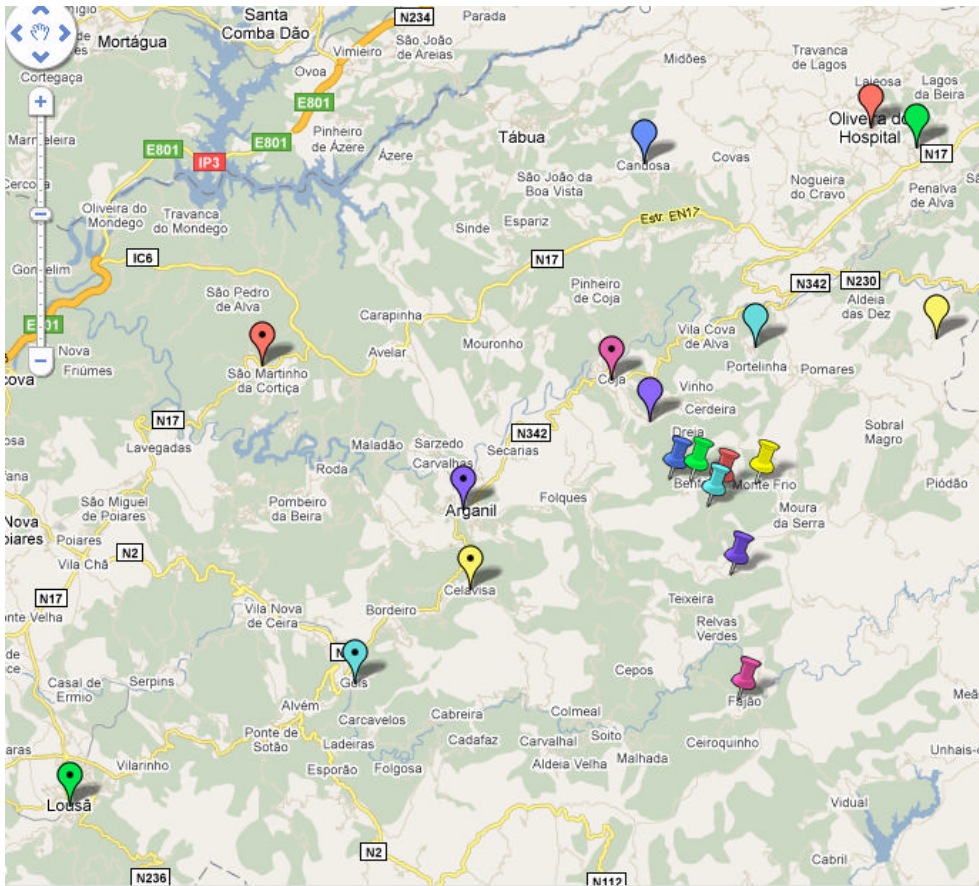
### Europa



### Portugal



# Arganil



Benfeita  
Banda GOMAPE



Pardieiros  
Agrupamento Musical Diapasão  
Brasílio e filho com a população de  
Pardieiros



Anseriz  
Banda ARYS



Coja



S. Paio de Gramaços  
Banda Torroselense Estrela d'Alva



Arganil



Fajão



Porto Castanheiro  
R. Comissão de Melhoramentos de  
Porto Castanheiro



Candosa



Casal de Esporão



Góis  
Góis Moto Clube



Restaurante Dominó: partida para  
França. Despedida.



Lousã  
Bombeiros



Pisão



Oliveira do Hospital



Monte Frio



Monte Culcurinho  
Serra do Açor. Marco Geodésico.



Celavisa  
"Meu Querido Mês de Agosto"



Luadas  
"Morrer de Amor"



Fraga da Pena  
Cascata (cena fotografia)



Pampilhosa

