

Uma aproximação à obra de José Pinheiro



<https://www.youtube.com/watch?v=gbT8l8YyORo>

Se o formato videomusical possui uma história que ainda está em grande parte por escrever, é, no entanto, possível traçar uma sinopse do formato em Portugal a partir da monumental obra de uma única e singular personagem: a de José Pinheiro.

O trabalho de José Pinheiro como realizador tem estado sempre ligado à música. Nos últimos 25 anos, concebeu e realizou cerca de duas centenas de vídeos musicais para um conjunto vastíssimo de artistas e bandas portuguesas, bem como diversos programas de música (*Popoff*, 1990-93; *Top 25 RFM/TVI*, 1994; *Made in Portugal*, 1994-96; e *Spray*, 1996-97), documentários (*Madredeus – O Paraíso*, 1997) e videoconcertos. Nas suas obras de longa duração, o destaque vai para dois títulos antagónicos. O primeiro é a vibrante **gravação** com uma única câmara do espectáculo que os Sonic Youth deram no Campo Pequeno em 1993 e cujo áudio (sacado directamente da mesa de mistura através de um cabo estéreo) viria a dar origem à edição, por parte da Moneyland Records de João Paulo Feliciano, dos 1500 exemplares de *Blastic Scene*, o mítico disco ao vivo apadrinhado pela banda. O segundo é *Brava Dança*, um filme documentário co-realizado com Jorge Pires, que, sob o pretexto de esboçar uma biografia dos Heróis do Mar, acaba por pintar um comovente retrato de uma geração e cuja estreia nos cinemas nacionais foi recebida com aclamação tanto pelo público como pela crítica especializada.

A retrospectiva da obra de José Pinheiro que o Vimus organizou em Setembro de 2007, na Póvoa de Varzim, representou uma rara oportunidade para o grande público não apenas conhecer, através de uma criteriosa selecção de 25 vídeos complementada por uma dezena de videodocumentários e videoconcertos, o trabalho do mais produtivo e veterano realizador português de videoclipes, como para ter acesso a uma narrativa relativamente concisa e inteligível da evolução do nosso panorama videomusical nas últimas três décadas (hoje em dia, felizmente, temos a **página pessoal** do realizador no

YouTube para aceder a uma parte considerável do seu trabalho). Cobrindo um vasto leque de suportes de gravação (VHS, Video 8 e Hi8, U-Matic, Betacam SP e Betacam Digital, 16 e 35 mm, DV, DVCam e HDV) e diversas gerações de músicos e artistas, a obra de José Pinheiro consegue a proeza de ser simultaneamente experimentalista, sem ser *arty*, e referencial, sem ser datada. Se tivermos em conta as características de um mercado audiovisual televisivo que sempre foi parco a disponibilizar espaço de antena onde os videoclipes nacionais pudessem ser, pelo menos em potência, difundidos de forma regular, a dimensão e a qualidade do trabalho de José Pinheiro não é apenas um exemplo de persistência, mas a prova de que o talento pode superar as maiores adversidades.

Perante a indiferença de uma indústria musical pouco atenta e displicente com a promoção videomusical, a sistematização do videoclipe como formato e linguagem ao alcance dos projectos musicais portugueses acabou por se concretizar num programa televisivo absolutamente inovador para a sua época e que, até hoje, não encontrou um sucedâneo que lhe fizesse justiça. Todas as semanas, ao longo dos três anos em que esteve no ar, e com um orçamento de apenas quarenta mil escudos (cerca de duzentos euros) por programa, José Pinheiro realizou, produziu ou esteve de alguma forma envolvido na criação de mais de uma centena de vídeos no *Popoff* em estreita colaboração com as bandas e os artistas, deixando um lastro cuja influência é inegável na definição do imaginário pop da música portuguesa. É este o período iconoclasta e subversivo de um jovem José Pinheiro ávido em experimentar com grande inventividade e imaginação os poucos recursos técnicos postos à disposição da sua equipa. Se o facto de um programa tão pouco ortodoxo e irreverente como o *Popoff* ter nascido no seio de uma instituição tão conservadora como a RTP continua, ainda hoje, a suscitar-nos alguma perplexidade, a sua longevidade pode ser explicada pela forma entusiasta como uma imensa minoria ávida de novos sons e imagens recebeu vídeos como o de “[És Cruel](#)”, dos Ena Pá 2000 (José Pinheiro, 1991), ou o de “[Budapeste](#)”, dos Mão Morta (Nuno Tudela, 1993).

Devido à posição ímpar que ocupou na história da cultura popular e na intersecção de diversas formas de produção artística nacionais, os 118 videoclipes produzidos pelo *Popoff* constituem não apenas o produto de um caso único de laboratório criativo na história da televisão portuguesa, como um objecto de estudo indispensável para compreender o contexto político-cultural e tecnológico que possibilitou a expansão das indústrias musicais no início da década de 90 em Portugal e das peculiares estratégias estético-políticas que permitiram que o programa se libertasse dos ditames comerciais da indústria musical para cumprir de forma inovadora a missão contratualmente consagrada no serviço público da televisão portuguesa. O manifesto e paradoxal desinteresse da comunidade académica pelo *Popoff* é tanto mais crítico se for tida em conta que as suas peculiares características editoriais (independente, empenhado e *low-fi*) e o seu modo de produção (descentralizado e de baixo-custo) o promovem a um caso de estudo único para o que pode ser um serviço de televisão pública de qualidade e um conteúdo cultural intermediático vernacular apto a incorporar as inovações tecnológicas, os usos emergentes típicos e o horizonte de expectativas de uma sociedade de ecrãs. Nunca um programa da televisão portuguesa foi, ou voltaria a ser, tão influente na formação dos gostos estéticos dos seus telespectadores.

Apesar das marcas que a fase *Popoff* deixou na sua obra, e que são facilmente detectadas em vídeos como os de “[Chuva Dissolvente](#)”, dos Xutos e Pontapés (1992), ou de “[Vox Prophetica](#)”, dos Golpe de Estado (1993), seria depois do mítico programa de televisão que a obra de José Pinheiro atingiria a sua maioridade. Basta comparar os seus primeiros vídeos ao rigor cromático de “[Diabo à Solta](#)” (Armarguinhas, 1996) ou à forma como reinventa o lugar-comum do supermercado no vídeo pop-art de “[Mamapapa](#)” (Repórter Estrábico, 1999) para nos apercebermos da sua manifesta

evolução técnica e artística e começarmos a detectar a característica mais notável, porque rara, do realizador: a sua enorme versatilidade. Esse ecletismo não seria tão admirável se não estivesse constantemente ao serviço da música que está na base da criação dos seus videoclipes. Apesar de ser perfeitamente legítimo um vídeo musical divergir estética e tematicamente da canção que lhe serve de ponto de partida, a obra de José Pinheiro ignora deliberadamente essa possibilidade e opta por seguir aquela que é, provavelmente, a sua única regra de ouro: a de jamais trair uma canção. Na maioria dos seus videoclipes, esse compromisso tende mesmo a dar um salto significativo da canção para o artista, isto é, as imagens contribuem de forma decisiva para a definição estética e tribal dos projectos musicais. Tal é particularmente evidente no caso dos Madredeus e de Rodrigo Leão, mas não só. Creio que não existe um vídeo dos Três Tristes Tigres que represente de forma tão inequívoca o lirismo e a musicalidade da banda como o de [“O Mundo a meus pés”](#) (1993), nem outro vídeo dos Ornatos Violeta que seja tão Ornatos Violeta do que o de [“Ouvi Dizer”](#) (1999), ou sequer um vídeo dos GNR que seja mais GNR do que essa absoluta obra-prima que é o vídeo de [“Tirana”](#) (1998). Não é por isso de estranhar que, quando os Supernova (que foram aquilo que de mais próximo o nosso país teve de uma banda indie) vieram parar às mãos de José Pinheiro, este os tenha brindado, num gesto em tudo comparável ao de Spike Jonze quando co-realizou [“Cannonball”](#), das Breeders, com o vídeo de [“Scan My Mind”](#) (1997), autêntico arquétipo de um género bissexto: o vídeo performativo genuinamente alternativo do rock português. A qualidade sinestésica da sua obra atinge o seu auge nos seus dois vídeos premiados: [“A Casa”](#) (2000), de Rodrigo Leão, e, sobretudo, em [“O Navio de Espelhos”](#) (1997), de Os Poetas, onde a fusão num único objecto artístico da palavra, da música e da imagem são uma demonstração cabal de que, num vídeo musical, o todo pode ser imensamente superior à soma das partes.

Por fim, vídeos mais recentes de José Pinheiro vieram confirmar duas tendências da sua obra que, convenhamos, não abundam no universo predominantemente onírico dos videoclipes: o seu carácter cada vez mais mimético e referencial – que atinge uma sofisticação verdadeiramente assombrosa no vídeo para os No Data ([“Hino Ao Vento”](#), 2005) –, e o seu pendor etnográfico ou antropológico. Estes dois denominadores comuns não apenas possuem o mesmo intento (a definição cultural de uma certa portugalidade), como possuem a mesma génese: o seu fascínio pelos corpos, gestos, rostos e expressões das pessoas que, de alguma forma, representam ou reflectem o nosso país. Seja no porte esfíngico de Teresa Salgueiro ([“Ao longe o mar \(astro's reflect and chill mix\)”](#), 2004), na quase insuportável expressividade de um rosto como o de Mário Cesariny ([“O Navio de Espelhos”](#), 1997), na melancolia mal dissimulada de Margarida Pinto ([“Apontamento”](#), 2005) ou na galeria de *talking heads* que povoam *Brava Dança* (2006), José Pinheiro consegue sempre convocar os enquadramentos e as técnicas de filmagem apropriadas para, em cada caso, transformar o rosto humano numa paisagem que sugerirá ao espectador mais atento o que a música e as palavras querem, mas não conseguem dizer.

João Pedro da Costa
Investigador do Grupo Intermedialidades do ILCML
Membro da equipa editorial da [ESC:ALA](#)