Eduardo Prado Coelho – ***Vinte anos de cinema português***, 1962-1982, p. 7-59

**I /INTRODUÇÃO**

Este livro prossegue o trabalho iniciado por Alves Costa noutro volume desta mesma colecção, e que tem o título de *Breve História do cinema português — 1896-1962*. Aí mesmo se reconhece que 1962 foi um ano de ruptura. É dessa ruptura que procurámos retirar todas as consequências — ao abordarmos os vinte anos seguintes, de 1962 a 1982. Consequências que, como veremos, atingem a própria índole da exposição.

A época de 1962-1982 é extremamente complexa. As razões de tal complexidade são várias. A primeira, a mais óbvia, é a da própria proximidade que nos prende ao período considerado, e impede a sedimentação, aliás perigosa, de várias evidências e estabilizações de ordem crítica. Mas outras se podem indicar: o facto de ser uma fase marcada por mutações radicais de ordem política (25 de Abril, concepções de cinema como resistência antifascista ou como militância política, passagem de uma situação de censura para uma situação de liberdade, discussões em torno de uma política cultural); o facto de ser uma época em que o cinema português, mobilizado por projectos estéticos extremamente ambiciosos e arriscados, acabou por obter, nos circuitos internacionais, uma imagem de prestígio (que alguns julgarão excessiva…), que corresponde a certos aspectos insólitos da sua configuração cultural.

Tudo isto significa que os últimos vinte anos do cinema português constituem um período fortemente polémico. 1962 assinala uma data importante porque, em torno de uma iniciativa de Ernesto de Sousa, mas também de obras de Manoel de Oliveira, Artur Ramos, Paulo Rocha e outros, se iniciou um processo de *reabilitação do cinema português* depois de alguns anos daquilo que Alves Costa muito justamente caracteriza como «um cinema comercial, anódino, trôpego, com mais caspa do que miolos, parente próximo da fotonovela e da farsa trôpega». Mas este movimento de grande importância teve um preço: o de uma aura de *incomunicabilidade* que se veio a associar a um cinema que, para muitos, passou a ser demasiado literário, cerebral, experimentalista, intelectualizado ou politicizado. Daí que os anos mais recentes tenham visto o agitar de um novo mito cinematográfico: o da necessidade de uma *reconciliação* do público com o cinema português. Este processo, não isento de ambiguidades é de desastrosas recaídas, procura encontrar uma via intermédia entre a vanguarda, a ruptura, o arrojo, a não-contemporaneidade inerente a qualquer obra de arte e o empreendimento comercial, feito de reconhecimentos fáceis, de empatia, cumplicidade, aconchego de sentimentos e ideias. Retomam-se aqui alguns tópicos da antiquíssima discussão entre o cinema como arte e o cinema como indústria, entre o cinema como escrita e o cinema como espectáculo. Mas é possível que a própria deslocação dos cenários tecnológicos e culturais vá alterando, à revelia dos protagonistas, os termos do debate. De qualquer modo, os anos 80 constituíram indiscutivelmente *um ponto de euforia* que resultou, por um lado, da consagração internacional da obra de Manoel de Oliveira e do reconhecimento da existência de um «cinema português» culturalmente caracterizável e representativo (fenómeno que, justa ou injustamente, se não verifica em qualquer outra das nossas actividades artísticas, seja a literatura, as artes plásticas ou a música), e que, por outro lado, se apoiou no indesmentível sucesso comercial de algumas obras que vieram criar uma efectiva disponibilidade do público para um cinema nacional. É certo que esta euforia se fundamenta num nó de equívocos que os deslumbramentos do momento tenderam a escamotear. Mas a verdade é que algo se modificou no clima do cinema português — e, apesar de se ter passado por fases de gestão confusa e até funesta, ele ainda se não desvaneceu por inteiro.

Toda esta rede complexa de factores desaconselhava a adopção de uma síntese histórica à maneira tradicional — feita de uma concatenação de factos acompanhada de alguns juízos estéticos mais ou menos ligeiros ou levianos. Tentar a articulação das várias tarefas de estudo que é urgente levar à prática poderia muito facilmente conduzir ao fracasso de todas elas. Optou-se, portanto, por uma fórmula que, naturalmente, vem privilegiar, até por motivos de ordem subjectiva, *uma certa maneira de abordar o cinema português.* Ela não é de modo algum exclusiva, e surge na plena consciência das suas limitações e arbitrariedades. Mas julga-se complementar de outros trabalhos já realizados, ou em vias de elaboração, para os quais se remete o leitor: estão neste caso as sínteses de Luís de Pina, em particular *A Aventura do cinema português*, publicada pela editora Vega em 1977, e onde se faz um recenseamento de factos, obras e autores, de grande utilidade para o leitor menos informado; os trabalhos de índole filológica a que, com extrema atenção e minúcia, se tem dedicado José de Matos-Cruz (em especial *O cais do olhar — fonocinema português*, edição de Instituto Português de Cinema, 1981, e *Anos de Abril*, *Cinema português — 1974-1982*, igualmente edição do Instituto Português de Cinema; a segunda edição é de 1982); algumas publicações monográficas editadas pela Direcção- Geral de Acção Cultural; um volume recente dedicado a Manoel de Oliveira, numa iniciativa da Cinemateca; as fichas críticas que Jorge Leitão Ramos tem vindo a publicar no *Diário de Lisboa*; ou ainda a recolha de dados feita por Eduardo Geada em *O imperialismo e o fascismo no cinema*, Moraes Editores, 1977.

Em relação ao cinema português contemporâneo é imprescindível que se venha a realizar um estudo sobre *as suas estruturas e políticas enquanto indústria cultural*. É nesse âmbito que deverá ser considerado o papel dos cineclubes e das revistas, ou da pouca, e muitas vezes infecunda, crítica existente; a contribuição da Fundação Calouste Gulbenkian, quer no apoio directo a determinadas iniciativas, quer pela própria actividade cultural realizada; as peripécias múltiplas que têm tornado tão atribulada a vida do Instituto Português de Cinema; as discussões em torno da Lei do Cinema; as relações com a Radiotelevisão Portuguesa; o lugar da Cinemateca Portuguesa no desenvolvimento de uma cultura fílmica; a questão do ensino do cinema e a actividade conduzida no espaço do Conservatório Nacional; as relações com o mundo da indústria publicitária; o papel dos exibidores e distribuidores; a política de promoção do cinema português no estrangeiro; a questão das co-produções; a questão da legendagem e da dobragem; as formas de apoio e incentivo à exibição do cinema português, etc., etc. Um estudo deste tipo não cabe na índole deste livro — nem corresponde à vocação pessoal do seu autor.

Convém, portanto, que se torne liminarmente muito claro o tipo de trabalho que se propõe aqui: trata-se de tentar reunir elementos que possam contribuir para uma *história crítica do cinema português contemporâneo*. Ao contrário do que habitualmente se faz em volumes de orientação histórica, em que a qualidade e a interpretação das obras em si mesmas ficam entregues às flutuações de uma nebulosa memória, procurámos *ir (re)ver os filmes*, dedicando uma demorada atenção crítica àqueles que nos pareceram justificar uma tal atitude. De certo modo podemos dizer que nos colocamos aqui no espaço do que tradicionalmente é recalcado pela perspectiva histórica. E que se afigurou necessário fazer para já *uma leitura obra a obra* antes de tentar sínteses interpretativas de maior fôlego.

Os riscos de um tal procedimento estão à vista. A eles corresponde algum ganho, que não será, ao que suponho, de subestimar.

Considerámos, portanto, e com uma ou outra excepção, *apenas as longas metragens de ficção* (o que exclui todo o campo do documentário, a merecer um volume particular). E, entre essas, apenas analisámos aquelas que nos pareceram mais significativas. É natural que se ponham em causa *os critérios* que conduziram a uma tal selecção. Digamos apenas que, para além de questões de ordem subjectiva, que só por hipocrisia poderiam ser eliminadas, nos subordinámos a critérios de *importância estética* (tendo em conta certos consensos mais ou menos consolidados) e de *pertinência cultural* (levando em consideração que alguns filmes são particularmente sintomáticos de determinados aspectos ou feições da vida cultural portuguesa).

Mas o critério último, e talvez o único possível, é aquele que Nietzsche, ao abordar *O caso Wagner*, enunciava deste modo: «Bizet torna-me fecundo. Tudo o que tem valor me torna fecundo. Não tenho outra forma de gratidão, não tenho outra prova do valor de uma coisa». Estamos assim nesse ponto, polémico, conflitual, precário e decisivo, em que a subjectividade absoluta de uma escrita constitui, em última instância, *a única prova objectiva.* Apesar de tudo, mais objectiva enquanto prova do que a daqueles que, sem o recurso da escrita, se limitam a proclamar os seus dogmas de gosto suspensos de uma subjectividade praticamente afásica.

**II/OS FILMES**

***1962***

***Principais filmes:***

*Dom Roberto,* de Ernesto de Sousa

*Retalhos da vida de um médico,* de Jorge Brum do Canto

*Acto da Primavera,* de Manoel de Oliveira

*As palavras e os fios,* de Fernando Lopes

*Verão Coincidente,* de António de Macedo

***Dom Roberto***

de Ernesto de Sousa

estreado em Lisboa, a 30 de Maio de 1962

*Dom Roberto* correspondeu a um acto de vontade: Ernesto de Sousa pensou que, se havia um determinado número de pessoas que, em redor dos cineclubes, lutavam pelo acesso e a divulgação de um cinema diferente, era possível, e desejável, mobilizar esse propósito no sentido de criar condições para produzir *um outro cinema português*. O filme é o que é: algo que hoje se vê com simpatia, mas que dificilmente se sustenta como objecto estético autónomo independentemente das circunstâncias que o rodearam. Mas o que nele mais nos comove é a forma como o seu modo de produção se reproduz na própria teia do filme. Por outras palavras, o que o filme conta, e a maneira como o faz, é algo que se repete no modo como as personagens actuam ou no próprio tipo de escrita fílmica que o autor adoptou. *Dom Roberto* é, por isso, em todas as acepções do termo, *um filme pobre.* Mas é nessa pobreza que encontra uma certa estética, uma determinada compostura, aquilo a que poderíamos chamar uma dignidade. E por isso se inscreve como *um nome onde se diz uma mudança* do cinema português.

Se Ernesto de Sousa fez um filme com o dinheiro que não havia, João Barbelas (Raul Solnado) vive uma história de amor num tempo, como diz a canção inicial, «sem amor nenhum». E consegue encontrar morada para ela, para a história e a mulher que nessa história vai (Maria — Glicínia Quartin), num velho prédio em ruínas, há muito abandonado, e que está para ser destruído. Mas Maria e João entram nessa casa de paredes escalavradas e tábuas carcomidas dispostos a inventarem a maravilha de um sonho. E, tal como o filme, a breve história de amor é uma lição de estética a partir do nada. Do neo-realismo retira Ernesto de Sousa este *humanismo da imaginação*: o homem imagina, e portanto existe, e portanto é capaz de se revoltar. Mas, ao acentuar *esta força do imaginário* capaz de instaurar um mundo a partir do vazio, Ernesto de Sousa desloca um pouco a questão da exploração e da luta de classes para o terreno mítico de uma certa *magia da vontade.* É por isso que o filme, apesar de nos contar situações de inqualificável miséria e desamparo, se desenvolve todo naquilo a que se poderá chamar *a poesia da relação com o povo*; ambiente humano de um pátio, com tradições no cinema português, aqui reposto como lugar onde a solidariedade é natural, donde o mal é afastado e onde a obstinação de um indivíduo que gosta de mecânica é capaz de conseguir fazer que um amontoado de peças velhas se transforme — pequena maravilha que dá esperança aos homens — num carro que anda. Como este filme, claro.

***1963***

***Principais filmes:***

*Pássaros de Asas Cortadas,* de Artur Ramos

*Os verdes anos,* de Paulo Rocha

*Nicotiana,* de António de Macedo

*A Caça,* de Manoel de Oliveira

***Os verdes anos***

de Paulo Rocha

estreado em Lisboa, a 29 de Novembro de 1963

No fundo, o título diz tudo: este filme é um filme de *ingenuidade.* Em vários planos: ingenuidade do protagonista ao confrontar-se com uma cidade matreira, cheia de truques e ardis, tendo ele apenas como armas a sua juventude e a habilidade das suas mãos; ingenuidade do próprio filme, que, a partir de um esquema narrativo extremamente simples, se desenvolve sobretudo como uma deambulação pelas ruas de uma Lisboa nova; ingenuidade do cinema português, que, com *Dom Roberto* e *Os verdes anos*, procurava recuperar, em reacção a um longo período de abastardamento, *um terreno de verdade*, mesmo que para tal fosse necessário um retorno ao mais elementar dos sentimentos e das formulações. Tudo isto fez da primeira obra de ficção de Paulo Rocha um filme frágil, mas fortemente tocante na fragilidade dos seus propósitos. E também é isto mesmo que o separa de uns *Pássaros de asas cortadas*, de Artur Ramos, estreado no mesmo ano, em que a estratégia é outra; aqui trata-se de tentar corromper as regras de um cinema instituído, sobretudo por uma rotação ideológica, mas sem pôr em prática este *gesto desamparado de ruptura* que confere uma importância histórica indesmentível aos trabalhos de Ernesto de Sousa e de Paulo Rocha.

Vinte anos depois, certas deficiências neutralizam esteticamente grande parte do filme para o espectador de hoje. Quase todos os diálogos de grupo são de um artificialismo insuportável devido sobretudo a erros no trabalho do som. A própria personagem de Afonso (Paulo Renato), o tio do protagonista, é consideravelmente inconsistente. As sequências no sapateiro são inteiramente destruídas por uma representação desastrosa. O mesmo sucede com os «quadros» da vida da família em que Ilda (Isabel Ruth) serve como criada. O final é de um melodramatismo bastante incomodativo — embora, neste ponto, se deva fazer ressaltar que a enorme desproporção entre a placidez em que todo o filme decorre e o gesto final, violento e desmesurado, de Júlio (Rui Gomes), constitui uma das molas dramáticas mais interessantes deste filme.

Mas o fundamental não está aqui. Reside sobretudo na transgressiva liberdade do olhar, na indisciplina narrativa, na insignificância dos gestos, na banalidade das personagens, no esquematismo das situações. O filme de Paulo Rocha é acima de tudo um filme *pobre dentro de si*, e não um filme *sobre* a pobreza, e faz dessa *pobreza interior* uma espécie de canto — que vai desembocar precisamente nessa música tão bela de Carlos Paredes que se tornou *a imagem mais forte* que nos fica do filme. E as sequências mais comovedoras são aquelas em que o percurso da câmara se faz segundo *uma razão de ser musical* (sobretudo na passagem da cena em que Ilda veste os fatos da patroa para um esplêndido *travelling* sobre um tecto, do qual se descerá para as imagens de um baile quase sonâmbulo recortado a contra-luz sobre o fundo da cidade).

*Os verdes anos* é um filme do campo contra a cidade (mas sobretudo contra *a parte nova* da cidade, contra essa cidade modelada por um novo-riquismo sem escrúpulos), mas em que o campo persiste apenas como uma sabedoria inútil (como se vê nas batatas trabalhadas pelas mãos de Júlio). Mas é sobretudo um filme contra *as paredes de vidro.* Na sua primeira deambulação por Lisboa, Júlio entra no *hall* de um prédio entre plantas — é a entrada da casa onde Ilda habita. O pássaro é Júlio, como é óbvio, e as paredes de vidro que o limitam vão funcionar como a primeira ratoeira em que Júlio cai. Todo o filme desenvolve este tema das *barreiras invisíveis —* são as montras, os espelhos dos restaurantes, as imagens nos *ecrãs* de televisão. A cidade é perversa porque propõe os objectos como objectos *desejáveis* ao mesmo tempo que institui entre nós e esses objectos uma *distância* intransponível. E toda a narrativa, todo o enredo que se trava entre Ilda e Júlio, até à recusa final de Ilda em casar com Júlio, é apenas a modulação deste tópico: há um desejo que se incentiva e se interdita, e esse *double bind* só pode resolver-se num gesto demente de violência. O último plano (o confronto entre Júlio e os carros de faróis acesos, visto do alto de um desses grandes prédios da cidade) é sobretudo a imagem de um animal acossado e perdido no labirinto de uma experiência absurda.

***1964***

***Principais filmes:***

*Fado Corrido,* de Jorge Brum do Canto

*Belarmino,* de Fernando Lopes

*O crime de Aldeia Velha,* de Manuel Guimarães

*Catembe,* de Faria de Almeida

***Belarmino***

de Fernando Lopes

estreado em Lisboa, a 18 de Novembro de 1964

A primeira longa-metragem de Fernando Lopes, *Belarmino*, tem muito a ver com um dos seus filmes posteriores, *Nós por cá todos bem.* Nos dois casos, o realizador escolhe uma personagem e rodeia-a de cinema por todos os lados: uma vez é Belarmino, um *boxeur* que poderia ter sido um nome grande no desporto português, mas que está em plena decadência (da qual não tem inteira consciência), outra vez é a própria mãe do realizador, camponesa idosa, proprietária de pequenas terras numa aldeia portuguesa quase esquecida.

O que impressiona no trabalho de Fernando Lopes é a complexidade de meios que utiliza para *expor a personagem escolhida* em termos de cinema. Não é apenas a entrevista, não é apenas o contraponto das falas (no caso de Belarmino, há uma constante dialéctica entre o entrevistador, que se situa no lugar de *quem sabe*, o *manager*, Albano Martins, e o próprio Belarmino, que é sempre *o que não sabe o que está a fazer*, inclusivamente no próprio filme), não são as várias modalidades de relacionação com o meio ambiente, mas algo que se propõe sempre como mais complexo e profundo, e que passa por uma espécie de arte de Fernando Lopes para captar os seres humanos *recortados à luz do seu próprio destino*, e isto passa por *um trabalho de escrita* (relação imagem-som, sempre muito elaborada, nunca linear; relação entre formas e volumes: relação entre luz e sombra) que, se se torna explícito nesse filme extraordinário que é *Uma abelha na chuva*, está sempre presente nas obras do autor. E há algo ainda que merece particular referência: Fernando Lopes consegue, nestes seus filmes feitos à volta de pessoas, introduzir, sem quebrar a distância e o pudor que lhes é inerente, uma dimensão erótica que atravessa as imagens aparentemente mais documentais ou sociológicas.

*Belarmino* é o caso de um homem que luta às cegas, com uma espécie de ingenuidade matreira que lhe não permite triunfar numa pequena selva portuguesa de interesses mesquinhos e frustrações medíocres. Mas Fernando Lopes não dá excessiva importância à carreira de *boxeur* de Belarmino. Na vida de Belarmino, o *boxe* é algo *que ficou para trás.* Para Fernando Lopes, importa sobretudo apanhar por dentro um olhar desencantado e batido que inventa *pequenas alegrias físicas* nas ruas diurnas e nocturnas: ruas, cafés, bares, estádios, breves arenas de uma irredutível e portuguesa solidão, que Belarmino tenta, como sempre fez na vida, *enganar.* Ele que é sempre, até no próprio jogo cruel deste filme, o resignadamente enganado.

***1965***

***Principais filmes:***

*As ilhas encantadas,* de Carlos Vilardebó

*O trigo e o joio,* de Manuel Guimarães

*Domingo à tarde,* de António de Macedo

***Domingo à tarde***

de António de Macedo

estreado em Lisboa, a 13 de Abril de 1966

De certo modo, este filme parte de *um equívoco* de leitura: onde Namora, autor do romance, pretendia fazer uma obra que constituísse, em última instância, e apesar de tudo, um apelo de vida, Macedo, o realizador, utilizou o argumento fornecido pelo texto de Namora para desenvolver algumas das suas mais insistentes obsessões (que reencontramos mais desinibidamente em obras posteriores): a problemática do sagrado e do sacrílego, a fascinação da morte, o comprazimento na decomposição dos corpos e na decrepitude. Daí que seja difícil rever esta obra sem sentir o mal-estar que a envolve: por um lado, é a expressão de um desentendimento profundo (conduzindo a bloqueios, pouco produtivos esteticamente) entre dois autores que, por instantes, se cruzaram; por outro lado, trata-se de um filme que se sustenta do pânico produzido no mundo contemporâneo pelo imaginário da «doença incurável», e que retira grande parte do seu rendimento da propagação desse pânico.

A história é simples, apesar de algumas complicações de teor narrativo (utilização de *flash-back*, uso da voz *off*, recurso a planos fixos, utilização inesperada e primariamente justificável da cor, etc.) que apenas visam ganhar uma modernidade que obviamente lhe escapa. Jorge é médico e dirige um departamento hospitalar cuja especialidade o leva a acolher quase sempre casos de doentes condenados. Trabalha com uma assistente, Lúcia (Isabel Ruth), com quem se estabelece uma cumplicidade face à realidade quotidiana da morte que propicia uma atracção afectiva que as próprias circunstâncias suspendem e adiam. Um dia, surge na consulta uma doente, Clarisse (Isabel Ruth), atacada de leucemia. Os atritos dos primeiros encontros transformam-se inevitavelmente numa desesperada história de amor. No final, Clarisse morre. Jorge promete-lhe que, na tarde do domingo seguinte, irão passear — talvez a um moinho que não tinham chegado a conhecer.

Uma tal narrativa articula-se claramente em dois grandes blocos: a parte inicial situa-se antes do momento em que se inicia a história sentimental entre Clarisse e Jorge. Os principais ingredientes são de dois tipos: temos, em primeiro lugar, uma exploração acentuadamente mórbida do ambiente do hospital, da indiferença dita técnica face à incessante experiência da degradação dos corpos, o lado agressivo dos aparelhos utilizados, a frieza do acolhimento formal reservado a cada caso humano, o modo como cada doente fica desarmado perante uma lógica que o excede; e temos, em segundo lugar, e talvez como contraponto à angústia que um tal ambiente recalca, a intromissão de uma estranha história filmada por Macedo, e que é atribuída a um filme estrangeiro que Jorge e Lúcia iriam ver: aqui irrompe aquela confusa metafísica do sagrado e da transgressão que constitui o eixo da obra de Macedo (como se pode ver em *Nojo aos Cães*, 1970, apesar dos propósitos de documento que movem este filme, ou em *As horas de Maria*, 1976), e que se vai desfiando em torno de um eixo primordial, o da relação sofrimento/ fé (daí que Macedo seja o autor de uma *Fátima Story*, 1974).

É ainda em torno dos mesmos esquemas imaginários que podemos encontrar a chave para a segunda parte do filme. Em certa medida, Jorge, enquanto médico, não pode salvar Clarisse: não há recursos da ciência que possam resultar. Mas, uma vez que a doença conduz Clarisse para nocturnos «antros» de perdição moral — nessa ânsia de «imundície» que, diz-se, se apossa daqueles que se sabem condenados a morrer —, Jorge irá descer a esses infernos para redimir Clarisse através de uma história de amor que a retraída representação de Rui de Carvalho deixa sempre no indeciso estatuto entre o dever profissional e a simpatia humana. Daí, talvez, o puritanismo óbvio de toda a relação, e o modo como Macedo, somando o seu masoquismo ao masoquismo do protagonista, faz intervir planos de um castrador aparelho médico no desenlace da única cena sexual do filme.

Mas o mais difícil de suportar em relação à obra é, sem dúvida, todo o desenvolvimento, suposto patético, desta história de amor. Exemplo disso é a cena, que deveria ser «forte», do passeio de automóvel, em que Clarisse leva Jorge a acelerar insensatamente para que este compartilhe *o risco de morte* em que ela está envolvida. Aí todo o diálogo («avançar até ao horizonte», «o meu horizonte és tu») é de tal modo frouxo e inconvincente que a cena passa completamente ao lado da emoção do espectador.

Digamos, para concluir, que o filme vive de *efeitos artificialmente sobrepostos* a um enredo demasiado esquemático para ser por si só produtor de efeitos. Temos assim uma volúpia da doença e do ambiente de hospital que pretende compensar a fragilidade das relações humanas. E temos ainda um halo de metafísica que paira de um modo que só por distracção se pode considerar «bergmaniano», e que pretende ressarcir a película do nível desconsoladoramente melodramático onde ela se enreda.

***1966***

***Principais* *filmes:***

*Mudar de Vida,* de Paulo Rocha

*Arte e ofício de ourives,* de Seixas Santos

***Mudar de Vida***

de Paulo Rocha

estreado em Lisboa, a 20 de Abril de 1967

A estranha ambiguidade deste filme resulta talvez de uma transparência fingida. A um primeiro olhar tudo é claro: estão colocadas as estruturas de um possível melodrama, existe uma perspectiva documental sobre a vida dos pescadores do Furadouro, é legível a presença de um bem estruturado enquadramento social. O filme, de certo modo, é isto tudo. Mas é também outra coisa. E a sua beleza resulta fundamentalmente do *deslizar dessa coisa outra* sob a transparência das imagens, a serenidade da paisagem, a nitidez das figuras, a placidez dos acontecimentos. Se o filme se ocupa de um certo processo que leva o protagonista a *mudar de vida —* processo com dupla face: afectivo e social —, e nisso encontra justificação a fractura sensível em que a obra se articula em torno de duas figuras de mulher (Júlia, interpretada por Maria Barroso, e Albertina, interpretada por Isabel Ruth), o essencial está no modo como Paulo Rocha soube *mudar de objecto* ao longo do seu filme.

Digamos que a construção, extremamente hábil, da narrativa se faz a partir de determinados *jogos formais* na relação entre as personagens: temos a simetria de dois irmãos, Adelino e Raimundo, que organizam a sua vida em torno de uma mulher, Júlia (Raimundo casa com ela na ausência de Adelino), de quem a dada altura se diz que «quer servir a dois senhores»; temos, por outro lado, a relação entre Albertina e Inácio (João Guedes), irmãos também, e também eles enredados numa teia afectiva muito carregada; temos ainda a passagem que Adelino faz do espaço de Júlia para o espaço de Albertina, em que a assimetria se torna evidente (Júlia é o peso do passado, Albertina é a ligeireza do futuro possível): «Também gostava do mar, e agora gosto do rio»; temos, por fim, a própria relação presença/ausência, condensada numa fala de Júlia: «lembraste-te longe, esqueceste-me perto». A trama destas várias relações contém múltiplas virtualidades trágicas. E todo o diálogo (admiravelmente escrito por António Reis) incentiva este clima de temores e pressentimentos que atravessam os corpos para os adoecer (há um *lado físico* da tragédia que Paulo Rocha capta com invulgar justeza). Mas o filme é sobretudo a história de uma *tragédia evitada —* e disso nos dá conta uma das últimas sequências, em que os tiros que se julgam poder ser de Inácio, o irmão de Albertina, disparando sobre a irmã em fuga, têm afinal origem em caçadores que passam ao longe, e por isso provocam um saudável riso de libertação. Nesse riso está contido o movimento do filme: mudar de objecto, mudar de tom.

***1967***

***Principais filmes:***

*7 Balas para Selma,* de António de Macedo

*Tapeçaria, uma tradição que revive,* de António-Pedro Vasconcelos

***1968***

***Principais filmes:***

*A Cruz de Ferro,* de Jorge Brum do Canto

***1969***

***Principais filmes:***

*Vilarinho das Furnas,* de António Campos

*A grande roda,* de Manuel Costa e Silva

*Sophia de Mello Breyner Andresen,* de João César Monteiro

*23 minutos com Fernando Lopes Graça,* de António-Pedro Vasconcelos

***1970***

***Principais filmes:***

*Nojo aos Cães,* de António de Macedo

*Quem espera por sapatos de defunto morre descalço,* de João César Monteiro

*Cerco,* de António da Cunha Telles

*Bestiaire,* de Luís Galvão Telles (em colaboração com Bernard Jaculewicz)

***O Cerco***

de António da Cunha Telles

estreado em Lisboa, a 14 de Outubro de 1970

Embora com leveza e desenvoltura, o filme trata um tema conhecido: o percurso de experiências diversas que conduzem a uma tomada de consciência sobre a realidade social portuguesa. Os dois elementos fundamentais são o ambiente quase generalizado de corrupção e os mecanismos de pressão psicológica e repressão económica que definem um clima de opressão política. São estes os factores do *cerco.*

A vítima é Marta, jovem da alta burguesia que rompe com um casamento estereotipado (a personagem de Carlos, o marido, interpretada por Mário Jacques, não tem qualquer consistência), e tenta singrar pelos seus próprios meios, num equilíbrio de dinheiro e afectos sempre precário. Envolvida em jogos que visivelmente a excedem, e onde um pouco de tacto humano não é suficiente, Marta acaba por se culpabilizar por um incidente em que é envolvida a personagem mais positiva desta história: Vítor Lopes (Miguel Franco).

Mas se este é o cerco contado pelo enredo, o filme verdadeiro é a história de outro cerco. Talvez não seja injusto afirmar que Cunha Telles teve a felicidade de trabalhar com uma actriz excepcional, não pelas suas capacidades expressivas, mas pelo modo como funciona como *um foco de constante energia fílmica:* Maria Cabral; e, no entanto, todo o filme, no artificialismo e rebuscamento das suas peripécias, vai armando uma armadilha à intérprete, cercando-a de convencionalismos. O verdadeiro cerco, portanto, é aquele que o peso de uma linguagem cinematográfica e de um argumento pré-fabricado vão tecendo em torno de uma actriz que suporta, da melhor maneira possível, as cenas mais vivas do filme, e que são, fundamentalmente, aquelas onde o seu corpo atravessa a imagem, ou aquelas onde se instala a relação de uma certa violência corpo-a-corpo (cenas de luta com o marido e de agressão por parte do amante). Por outro lado, podemos dizer que Cunha Telles vai-se cercando a si próprio, na medida em que os momentos mais inventivos do seu filme são aqueles que existem como *puro desejo de cinema* sem qualquer funcionalidade na intriga — e são momentos desse tipo que vão sendo pouco a pouco sufocados pela acumulação dos lugares-comuns, das banalidades contra a sociedade de consumo, das personagens ridiculamente emblemáticas de determinadas posições sociais.

Mas a energia dos corpos e o desejo de cinema irão desembaraçar-se destes entraves na obra seguinte de Cunha Telles: *Meus Amigos.*

***1971***

***Principais filmes:***

*O Passado e o Presente,* de Manoel de Oliveira

*O Recado,* de José Fonseca e Costa

*Uma abelha na chuva,* de Fernando Lopes

*Grande, grande era* a *cidade,* de Rogério Ceitil

*A Pousada das Chagas,* de Paulo Rocha

***O passado e o presente***

de Manoel de Oliveira

estreado em Lisboa, a 26 de Fevereiro de 1972

Quem viu os filmes de Oliveira mais recentes compreende que a sua obra tende cada vez mais a desenrolar-se numa espécie de *curto-circuito* entre o insignificante (o anedótico, o fútil, o decorativo, o literal) e o sublime (a alma desalmada, o amor impossível, a morte absoluta). O que daqui se suprime é *esse corredor de mediania habitável* por onde passam os sentimentos vulgares dos homens comuns. Daí que a própria forma que estes filmes escolhem seja, em certa medida, a forma do *intratável*; numa palavra, a forma justa para o que neles se transmite.

Em *O Passado e o Presente*, a dimensão mais óbvia é a da facilidade. Para isso contribui uma música extremamente envolvente, por vezes tão dominante (é o caso do pré-genérico, mas não só) que produz uma nostalgia do cinema mudo, e que arrasta consigo os movimentos da câmara, provocando uma espécie de dança do olhar. Mas contribui também a própria leviandade dos acontecimentos, a geometria acentuada das situações, o paralelismo ou contraste dos sentimentos, o gosto deliberadamente chocante das simetrias. Digamos que o tempo real desaparece, absorvido por um tempo específico, que é o que resulta da sobreposição de três acontecimentos maiores: uma trasladação de um corpo num cemitério, uma morte, um casamento. E o que ressalta deste ritmo implacável é o registo das comédias ligeiras donde se desprende uma certa sageza de viver.

Mas é aqui que o autor nos finta. Porque esta faixa de inteligibilidade e pauta de reconhecimento estético é continuamente violada por incursões da farsa (estamos perante uma graça por vezes muito pesada) e do melodrama mais puro. O mérito cabe todo a Manoel de Oliveira, que soube ler, na peça de um autor quase desconhecido, Vicente Sanches, uma gama de virtualidades de humor e subversão das instituições (não apenas a igreja e o matrimónio, mas a medicina e o direito são aqui convocados) que tenderiam a passar despercebidos ao leitor mais desatento. E a grande virtude desta transposição cinematográfica reside fundamentalmente na criação dessa *linha de indecidibilidade* (em que registo estamos?, pergunta-se) que atravessa todo o filme. Mais que o humor que resulta, demasiado óbvio, das cenas que estão lá para fazer rir (as repetições da abertura do portão da casa, o caixão que não entra, as tentativas de suicídio), importa uma outra modalidade de humor que se insinua nessa constante indecisão a que somos forçados sobre a credibilidade do que vemos e ouvimos.

A história é muito claramente inverosímil: depois da morte do seu primeiro marido, Ricardo, num acidente em plena rua, Vanda casa com Firmino, mas todo o seu amor vai para o desaparecido, o que implica um tremendo desprezo em relação ao cônjuge actual. Tendo-se uma tal situação tornado intolerável, Firmino decide suicidar-se. Simultaneamente à morte de Firmino verifica-se uma revelação surpreendente: por uma incrível troca de fatos, quem havia morrido no acidente, não era afinal Ricardo, mas, sim, o irmão gémeo Daniel. Uma vez que Ricardo resolve confessar a troca de identidades a que havia procedido, Vanda encontra-se de novo casada com o seu primeiro marido. Mas, como entretanto, havia passado Firmino na sua vida, e este está agora morto, é de novo ao morto que Vanda vai dedicar o melhor do seu amor. Desta situação mirabolante, Manoel de Oliveira extrai duas conclusões: por um lado, no casamento, o amor vai sempre para aquele que ocupa o lugar do morto, isto é, *o outro ausente*; por outro lado, o casamento, celebrado institucionalmente como a fusão de duas almas numa só, ou a união de dois corpos num só corpo, é, no campo da realidade, fundamentalmente um jogo de desacertos, e, sobretudo, uma relação de forças (numa das cenas finais, Vanda e Ricardo contabilizam as «armas» de que dispõem um contra o outro).

Este lado «pedagógico» do filme é completado pela análise de três casos paradigmáticos. Temos, em primeiro lugar, a relação entre Angélica e Honório. Honório é o homem das certezas (não será nunca um marido ultrajado, nunca se suicidará) e o saber convicto que proclama é continuamente desfeiteado (uma subtil utilização da profundidade de campo desmente as suas afirmações *pela própria imagem*). Angélica, essa, engana o marido com Maurício, mas com regulares ciclos de seis meses de ódio e ruptura e seis meses de juras de paixão eterna. Estamos aqui perante a cegueira, não apenas do casamento como valor absoluto (em Honório), mas do adultério como complemento da instituição. Temos, em segundo lugar, a relação entre Fernando e Noémia: casaram-se, divorciaram-se, voltaram a viver juntos, e é nesse estatuto *livre* que encontram a felicidade e o apoio mútuo contra a morte (como se verifica na cena do quarto onde está Firmino moribundo). Parece que, nesta fase da sua obra, Manoel de Oliveira acredita no *casal enquanto união livre —* como se isto fosse suficiente garantia em relação aos riscos inerentes a qualquer estatuto de casal. Em terceiro lugar, surgem, numa espécie de contraponto libertino, as relações esquivas, mas vividas em prazer, do motorista com a criada.

O esquematismo destes enredos cria obviamente uma espécie de álgebra dos sentimentos, que, na sua frieza premeditada, segrega um inegável humor. Mas é evidente que estamos num domínio de leituras muito primárias de uma realidade proposta com intuitos demonstrativos. Uma certa inabilidade deliberada da realização, uma representação quase sempre artificiosa e enfatuada (apesar da diversidade de *aplicações* deste tom genérico), algum mau gosto no sublinhar das metáforas fílmicas (aqui expostas num jeito de insólito *kitsch* cinematográfico: o rato morto no canteiro como metáfora de Firmino, a flor e a abelha como metáfora da caducidade do amor, ou ainda as várias figuras fálicas que passam pelo filme: o punhal ou a mangueira) são apenas modos de acentuar até ao intolerável a simplificação deste universo melodramático.

Contudo, o filme recupera toda a riqueza e complexidade ao condensar *numa só linha de indefinível ambiguidade* estes diversos factores de desequilíbrio narrativo e estético. É assim que, através de múltiplas fraquezas, que seria absurdo negar, se torna visível um domínio e uma maturidade da linguagem fílmica que irão eclodir em pleno nos filmes posteriores de Oliveira.

***O Recado***

de José Fonseca e Costa

estreado em Lisboa, a 24 de Março de 1972

É fácil detectar pontos comuns entre *O Recado* e *O Cerco* de Cunha Telles. Claro que, num plano demasiado óbvio, temos a presença de Maria Cabral — um caso praticamente único de vocação especificamente cinematográfica entre os actores portugueses. Mas, em aspectos mais profundos, as analogias saltam aos olhos: trata-se, por um lado, de filmes que tentam fintar um regime de censura, e pôr em cena os efeitos da intervenção das forças policiais especializadas na luta política — mas o *tema político* propriamente dito surge como que dissimulado em aventuras mais ou menos obscuras, cujo sentido se perde para qualquer espectador que não esteja preparado para esta chave conjuntural; trata-se, por outro lado, de obras que têm por objecto (ou, se preferirem, por fantasma) *as contradições da burguesia.* Daí a inevitável rábula em que se projecta a própria situação social dos cineastas portugueses: colocados num campo anti-fascista, utilizam a publicidade como forma de subsistência. Em festas ou clubes nocturnos, encontramos sempre nestes filmes um intelectual mais ou menos degradado que profere, com algum cinismo e uma suposta amargura, considerações filosofantes sobre a sociedade de consumo, a cultura de massas, a alienação dos trabalhadores e o papel dos artistas.

Em *O Recado*, Lúcia (Maria Cabral) incarna a figura de uma burguesa que um capitalista, seguramente bom rapaz (Luís Rocha, numa interpretação que fica aquém dos seus trabalhos de realizador), tenta seduzir, mas que continua a viver intermitentemente com a memória de uma aventura amorosa com um combatente (que supomos político, dada a *hexis* corporal de esquerda e a retórica das suas poses) de nome Francisco. Sucede que Francisco regressa a Portugal, após uma misteriosa ausência, e vai desembarcar para as bandas do Cabo Espichel, onde o acolhe primeiro um vagabundo (José Viana), em que se corporiza uma espécie de sageza revolucionária (irá dizer no fim, à laia de lição, que é preciso hibernar até que a raiva rebente), e depois um conjunto de meliantes particularmente agressivos que, pelos maus modos e alguns outros índices, podemos supor pertencerem aos serviços da PIDE. Estes últimos dão cabo de Francisco, depois de terem espezinhado um livro de poemas de Pavese — no que demonstram, como aliás era de esperar, um considerável desprezo pela cultura. Assim, quando Lúcia comparece ao encontro que Francisco lhe propusera em local carregado de valor afectivo, acaba por ficar apenas numa praia deserta. Este episódio, algo culpabilizante, tem no entanto certos efeitos insólitos: no regresso a casa, Lúcia queima e destrói livros e objectos que, de algum modo, simbolizam o seu passado (neste massacre vai mesmo *O nascimento da tragédia* de Nietzsche), enquanto ouve uma telenovela radiofónica, com o patrocínio de alguns produtos publicitários, onde se fala de uma tal duquesa e das suas deambulações (registe-se que os agentes supostos policiais haviam designado a própria Lúcia como «a duquesa»). Mas, no seguimento de este acto consideravelmente insensato, Lúcia faz a mala, telefona a António, o capitalista simpático (que anteriormente a havia convidado para um jantar no *Tavares rico*), e parte com ele.

O filme é, se quiséssemos utilizar uma terminologia retórica, um *quiasmo de contradições.* Por um lado, Lúcia sente-se atraída por um mundo de resistência aos valores da burguesia, mas reconhece-se incapaz de aderir a ele — e desta clivagem neurotizante resultam um certo número de sintomas, em particular um discurso agressivo contra a sua indefesa amiga Ana (Paula Bobone). Por outro lado, Francisco regressa sem que se perceba muito bem porquê — são, como diz Maldevivre (José Viana), algumas imagens vagas a que terá ficado preso. Ou, se quiserem, uma espécie de ruptura não cicatrizada. É esta relação de simetria que parece encerrar o quadro das opções burguesas. E o final do filme, mostrando-nos a confraternização entre o vagabundo filósofo e um velho bêbado, vem dizer-nos que existe *um outro mundo*, simples e concreto, em que a solidariedade se constrói sem culpas nem sacrifícios.

O problema central de *O Recado* é que nenhuma destas personagens tem qualquer existência própria. São apenas veículos de uma teia social encenada à partida — e têm por isso a consciência de manequins. É certo que o filme tenta combater esse estatuto, e, em longas sequências que visam «aprofundar» o «mundo interior», procura dar espessura a estes seres empalhados. Trata-se, afinal, de um caminhar na areia, que redunda sobretudo no esteticismo algo gratuito de certos efeitos. É talvez este aspecto oco das personagens que explica algo que surpreende aquele que conhece os filmes posteriores de Fonseca e Costa: em *O Recado*, a direcção de actores é quase sempre fraca, e, em certos casos, desastrosa (lembremos, por exemplo, as figuras de Polónio ou de Ana). As debilidades da representação e as negligências da trama narrativa fazem de *O Recado* uma mensagem perdida — que, sentindo-se perder em vários terrenos, joga na hiper-significação ideológica como forma de compensar o seu vazio estrutural.

***Uma abelha na chuva***

de Fernando Lopes

estreado em Lisboa, a 13 de Abril de 1972

O enredo não podia ser mais simples: de um lado, D. Maria dos Prazeres (Laura Soveral) e Álvaro Silvestre (João Guedes), os senhores da casa; do outro, Clara (Zita Duarte), a criada, e Jacinto (Adriano Reys), o cocheiro. O casamento de Álvaro e Maria dos Prazeres é uma troca desigual, corroída por momentos de força e de fraqueza, de arrogância e de submissão, marcada por um clima de frustração e culpa. A relação de Clara e Jacinto é feliz — mas será breve. Porque Álvaro, tomando consciência de que um movimento de desejo vinha ligar o olhar de Maria dos Prazeres ao corpo do cocheiro, e verificando que este fazia disso motivo de conversa com Clara, combina com Mestre António, e o seu discípulo Marcelo, a morte de Jacinto. No filme, a Guarda acabará por matar Clara com um tiro (no livro, ela lança-se a um poço). A noite cai de novo sobre a casa como uma culpa sem fim.

Para Carlos de Oliveira, autor deste belíssimo romance, o que importava acima de tudo era reconstituir uma atmosfera de decadência em que as relações estruturais entre as personagens tinham maior peso e significado do que os actos realizados (que funcionavam apenas como *sintomas* dessas relações). O desenlace da história aparecia sobretudo como *a impossibilidade de uma saída* que não passasse pela injustiça de um crime silenciado. E uma das figuras secundárias da obra, o dr. Neto, surgia como portadora de uma verdade fundamental: a de um sentido último de transformação do mundo que viria abolir as desigualdades geradoras de morte.

Mas o romance é acima de tudo *o cruzamento de duas histórias*. Ou melhor: o cruzamento de uma história imóvel, que apenas existe como *um universo de repetição* (o que Fernando Lopes capta admiravelmente através da insistência de determinados planos ou sequências e de jogos simultâneos de supressão ou de deslocação de fragmentos da banda sonora) com uma outra história, em que, de um instante para o outro, se passa da felicidade à tragédia (ou, se quiserem, e as imagens mostram, da água ao fogo). Este cruzamento é o eixo do drama. Porque, num plano estrutural, as personagens dominadas (Jacinto e Clara) definem-se pela posse das qualidades que as dominantes não revelam: Jacinto tem a energia que falta a Álvaro, Clara, essa, é capaz de se fazer desejar. Mas há um factor comum entre Maria dos Prazeres e o cocheiro, que é a energia — como se revela na extraordinária cena em que ela se ergue para chicotear os cavalos. Vemos assim (como notou Maria Alzira Seixo numa excelente análise do romance) que a opressão se manifesta aqui segundo dois vectores: o do desejo e o da exploração. Vamos assistir a uma intriga que nos mostra como o desejo frustrado de Álvaro, utilizando mecanismos de exploração (relação de Álvaro com mestre António e relação deste com António), acaba por destruir a harmonia de desejo entre Clara e Jacinto. Mas o pretexto é, obviamente, um falso argumento. O ódio de Álvaro em relação a Jacinto não vem do facto de ele insinuar coisas sobre Maria dos Prazeres — vem da insuportável raiva que o espectáculo de um desejo harmonioso provoca naquele que do desejo apenas conhece a frustração quotidiana de uma porta fechada. Donde se pode dizer que *Uma Abelha na Chuva* é sobretudo a história de *uma dupla transferência* entre o plano dos dominantes e o plano dos dominados (reproduzido no espaço da casa): o desejo, impossível no plano dominante mas realizável no plano dominado, provoca para Clara e Jacinto a tragédia que os senhores não têm coragem para viver. Mas as coisas são ainda mais complexas: por um lado, porque Álvaro não realiza directamente o seu crime, mas através da mediação de duas figuras dominadas e alienadas pela exploração a que estão submetidas (mestre António e Marcelo); por outro, porque, na relação aparentemente equilibrada do casamento Maria dos Prazeres-Álvaro, ela mostra-se como a fidalga socialmente dominante e sexualmente dominada, e ele como o cocheiro («os cocheiros estão fartos» é uma das suas frases obsessivas) socialmente dominado e sexualmente explorador.

A inteligência da adaptação de Fernando Lopes é evidente. Em primeiro lugar, condensou a intriga nas suas figuras nucleares; as personagens secundárias desaparecem ou perdem qualquer recorte. É neste processo que se elimina o referido dr. Neto e a mensagem ideológica de que ele era veículo. Neste ponto, Fernando Lopes situa-se na própria linha das várias fases de re-escrita a que Carlos de Oliveira submeteu as suas obras de ficção. Em segundo lugar, através de uma construção fílmica extremamente fragmentária, lacunar, elíptica, Fernando Lopes fez do seu filme uma espécie de arquitectura poética onde os efeitos de recorrência, as deslocações de sentido, os saltos narrativos, o jogo das proporções ou a nudez abstracta das paisagens constituem *um verdadeiro texto* de uma inesgotável densidade. Em terceiro lugar, Fernando Lopes teve no seu trabalho de adaptação do romance uma ideia notável: acrescentou uma terceira história.

Temos assim uma primeira história (Maria dos Prazeres/Álvaro), que é o nível de um real opressor em termos sociais e oprimido em termos sexuais, e uma segunda história (Clara/Jacinto) que corresponde a um real reprimido em termos sociais e libertado em termos sexuais. A *terceira história* (que é a representação da versão teatral de *Amor de perdição* numa das sequências do filme) introduz *a dimensão do imaginário* (em eco, ela persiste na cena final, através das leituras de romances de damas e cavaleiros). Este imaginário teatral (num belíssimo espaço de teatro que mais uma vez reproduz as hierarquias sociais: camarotes para os senhores e plateia para os criados, restituindo *através do olhar* o cruzamento dos dois planos) aparece no filme como a figuração de *um desejo de tragédia* (os grandes sentimentos que já não somos capazes de viver: «tudo se foi», dirá Maria dos Prazeres). Deste modo, e devido ao subtil acrescento de Fernando Lopes, *a tragédia impossível no real* (ou apenas possível no plano oprimido) aparece aqui em em todo o seu esplendor imaginário. O desejo para Maria dos Prazeres (que várias vezes parece abraçar-se a si própria e traça linhas de difusa sensualidade no manusear dos tecidos que veste e despe em longas cenas ao espelho) não é, como em Álvaro, o despeito mesquinho pela felicidade de Jacinto, mas a dor mais funda que vem da *nostalgia do que nunca aconteceu.*

A introdução da sequência teatral em *Uma Abelha na Chuva* é uma ideia de uma enorme força neste trabalho de adaptação ao cinema. De certo modo, ela faz do filme *uma história outra.* E constitui, numa linha discreta de envolvente intensidade, *uma espécie de orgasmo imaginário* (por isso interfere na cena de amor entre Clara e Jacinto) para Maria dos Prazeres. Daí a ritualização dos vestidos que se põem e tiram, daí esse subtil desfalecimento de Maria dos Prazeres na cena do teatro (de que apenas Clara parece dar-se conta), daí a veemência de certos planos fixos (como que figurando a impossível suspensão do êxtase), daí os reflexos fantasmáticos dos efeitos de eco, daí a lenta propagação dos elementos disseminados da peça até às sequências finais do filme.

Por todos estes motivos, *Uma Abelha na Chuva* é uma das mais belas obras do moderno cinema português.

***1972***

***Principais filmes:***

*Fragmentos de um filme-esmola — A Sagrada Família,* de João César Monteiro

*Lotação Esgotada,* de Manuel Guimarães

*Perdido por cem…,* de António-Pedro Vasconcelos

*A promessa,* de António de Macedo

*O mal amado,* de Fernando Matos Silva

*Índia,* de António Faria

*Profissão, português,* de Fernando Lopes

***Perdido por cem…***

de António-Pedro Vasconcelos

estreado em Lisboa, a 9 de Abril de 1973

O primeiro filme de ficção de António-Pedro Vasconcelos conta-nos uma história simples e quase absurda. Artur, o protagonista, personagem de vinte anos que a cada instante nos diz o que esses vinte anos pesam em termos de sabedoria da vida, vem de novo para Lisboa depois do suicídio do pai ocorrido durante as suas férias com a família. No caminho, apanha uma boleia de Rui (Nuno Martins) — e esse carro que surge agora numa curva da estrada vai aparecer como a configuração de um destino. Porque Artur (José Cunha) encontra num pequeno café à beira da estrada uma rapariga esquiva e insignificante, de nome Joana (Marta Leitão), e contudo a imagem dela vai-se-lhe tornar obsessiva (sobretudo porque reaparece *como imagem* fixada pelo desejo dos outros: há uma cena em que Artur descobre um projector de *slides* em casa de Rui e alguns dos *slides* são de Joana). Em Lisboa, Artur socorre-se da amizade do Rui para tentar sobreviver — e também de uma tradução de Musil, que é a sombra literária que atravessa este filme. Quando reencontra Joana, e tenta partir com ela para Roma, um antigo namorado de Joana, regressado do serviço militar em Angola, entra em cena e, com a obstinação desesperada de um *Deus sabe quanto amei* de Minelli, persegue-a pela cidade até a matar com um tiro no aeroporto quase vazio. Artur, esse, dirá à polícia que não sabe quem é Joana (aliás, esta é *a verdade*).

O filme começa com ruído de comboio e termina com ruídos de um avião que descola. Isto está certo — porque *Perdido por cem…* vive fundamentalmente dessa obsessão de partir/chegar. E não é por acaso que o Rui se ocupa de espectáculos para emigrantes (António-Pedro Vasconcelos filmará em 76 um documentário intitulado *Emigr/antes… E depois?*). Quando Rui encontra Joana num pequeno café da estrada Lisboa-Porto, esta pede-lhe para trazer uma carta para uma amiga porque deseja muito *vir para a cidade.* Quanto a Artur, viajando de casa em casa numa cidade em que, como diz o título de um filme, cada um deverá ser «herói por conta própria», imagina viagens (na agência pede os preços *só ida* para Paris, Roma, Nova Iorque). Na cena de ruptura de Artur com Luísa (Rosa Lobato Faria), Artur descobre o que irremediavelmente o separa de Luísa: para esta, os aeroportos são lugares de chegada (vai esperar o marido), para ele, são apenas lugares de partida.

Mas a dualidade partir/chegar tem, no filme, um valor mais profundo. *Perdido por cem*… é narrado na 1.ª pessoa, com a voz *off* que é do próprio realizador (e não a do intérprete da personagem de Artur). Daqui resulta um monólogo interior *que nos surge como exterior* ao que da personagem de Artur nos é visível. O discurso de Artur tem a característica de ser feito *depois* dos acontecimentos a que nós vamos assistindo *no presente.* Esta descoincidência é enunciada no próprio filme: o *eu* que lembra e o *eu* que é lembrado serão ainda a mesma pessoa? (pergunta-se). Mas este dispositivo narrativo vai mais longe: porque Artur-actor surge-nos como uma personagem *à deriva*, ao sabor dos acasos, em constante nomadismo (é a personagem *que parte*), e a voz-de-Artur aparece como a voz daquele que sabe o fim de tudo (é a voz crepuscular de quem vê Artur *chegar à* cena da história). Para Artur-actor, tudo é possível, é o espaço da *abertura* ilimitada. Para Artur-voz, tudo é impossível, ninguém diga que ter vinte anos é a mais bela idade da vida — o único espaço é o do círculo que se *fecha.* Estamos aqui no cerne da obra: porque, como se diz na reflexão de Artur quando sentado numa esplanada do Rossio a ver passar as pessoas, o que importa (o texto é de Musil) é ver *o acaso transformado em destino —* esse lance imprevisível e ilocalizável (onde começou o que desde sempre começou?) que leva as pessoas a serem o que são, e a ficarem presas do seu destino como moscas coladas ao papel que as atrai. Vemos assim que esta transformação do acaso em destino é *a passagem do movimento de abertura de Artur-actor para a invernosa clausura da voz de Artur* comentando o passado. De certo modo, este filme de António-Pedro é, como *Oxalá*!, *a história de uma iniciação*: de tudo o que acontece há uma lição a extrair, mas esta lição é *a lição do vazio*: o que acontece acontece porque tinha de acontecer, e «quanto mais o amor ensina / mais eu tenho que aprender», e por isso o amor é, apesar de tudo, a única solução para tanta desaprendizagem: a última loucura para não enlouquecer de verdade.

O que é interessante é que a própria realização do filme segue estas mesmas orientações. A filmagem de cada cena é *rigorosamente não-planificada*: a câmara parece derivar à procura de uma verdade que lhe escapa, é uma câmara inquieta, nervosa, excitável, vacilante, indecisa, sempre em demanda, sempre frustrada. Contudo, o que nós vemos (digamos que essa é *a arte* de António-Pedro Vasconcelos) aparece com a inevitabilidade de uma película de cinema que se desenrola perante os nossos olhos, e nós, fechando os olhos como quem os abre no escuro, somos apenas «espectadores sonâmbulos da própria vida». No cinema de António-Pedro Vasconcelos, *tudo é acaso e não há acaso*: todas as vozes que se cruzam, todos os olhares que se encontram, todos os objectos que se sobrepõem, todos os incidentes que inexplicavelmente coincidem, tudo obedece a uma lógica *que não é invisível porque é apenas o próprio mistério do visível.* No genérico, nas letras do título colocado em vertical estão as letras que irão entrar no nome dos intérpretes do filme quando compostos horizontalmente. Esta multiplicação de interferências explica que o universo de António-Pedro seja dominado pela *ideia de troca*: troco as tuas «ilusões perdidas» pela minha «educação sentimental», troco, num exame, «o crime do Padre eterno» com a «velhice do Padre Amaro», troco cento e cinquenta escudos com a prostituta que desiste dos outros cinquenta que me faltam porque «quem dá aos pobres empresta a Deus».

Relação entre o acaso e a necessidade, entre o nomadismo e a fixação, entre partir e chegar, entre a presença de Artur e a voz de Artur, entre a abertura e o fechamento, *Perdido por cem…* é, por isso mesmo, um filme que deixa em nós uma recordação ambivalente: é, por um lado, e com inegável convicção, a frescura do possível; é, por outro, e no reverso da mesma medalha, a insuportável asfixia de uma noite sem limites. Iniciação — trocar a inocência pela sageza, *e estarmos quites*: mas de quê?

***A Promessa***

de António de Macedo

estreado em Lisboa, a 21 de Janeiro de 1974

A escolha da peça de Bernardo Santareno foi indubitavelmente uma opção feliz de António de Macedo — porque lhe permitiu realizar aquele que é talvez o seu filme mais desenvolto e eficaz (e o mais desembaraçado de uma certa ganga especulativa para que o autor tem propensão). Em Santareno está, aliás, tudo o que Macedo desejaria encontrar numa obra que lhe servisse de ponto de partida para um filme: de um lado, um certo clima de tragédia, que no escritor ganha sempre um empolamento e uma desmesura especial; do outro, o ambiente religioso (a história desenrola-se durante uma festa da Páscoa), levado a um misticismo extremo e a um exacerbamento irracional; por fim, a presença de uma sexualidade simultaneamente recalcada e irradiante, rasurada e insistente (toda a tensão dramática do filme deriva de uma promessa realizada por José e Maria do Mar aquando de uma tempestade que pôs em risco a vida do pai do José: decidiram então que fariam um casamento branco). É certo que Macedo atenuou alguns dos aspectos excessivos que certos episódios assumem no texto de Santareno (em particular a castração de Labareda por José). Mas o que sobrou nesta transposição para o campo do cinema é já suficiente para reforçar a problemática de Macedo: estamos perante um autor que vive numa fascinação ambivalente em relação às formas mais violentas, e ao mesmo tempo alienatórias, de religiosidade, e que, por outro lado (talvez o mesmo, *mas a outra luz*) estabelece sempre uma relação culpabilizante com o corpo (daí a obsessão da doença ou da invalidez: em *A Promessa*, temos o pai com a perna esmagada, e levando uma vida dominada pela ideia do álcool, e o cego que, segundo a profecia, acabará por ver, mesmo o que não quer, e temos ainda uma minuciosa cena de violação). Sem falarmos nas imagens de corpos mutilados e torturados, que, juntamente com coros, rezas e gemidos de cantilenas religiosas, constituem uma verdadeira pontuação do clima do filme.

A ideia essencial da adaptação de Macedo consistiu em instalar no filme um espaço de energia que resulta de determinadas cenas de acção conduzidas com assinalável espectacularidade. Podemos dizer que estas terras de Mira, Tocha e Gaia se converteram em cenário de um *western* de ciganos, que, pelo requinte das poses, o sadismo das atitudes, a morosa contemplação da violência, evocam sobretudo a tradição italiana de um Sérgio Leone. Será talvez esta desenvoltura física que criou uma imagem favorável do filme junto do público.

A ela se poderá também associar algo que parece ser um traço dominante do cinema de Macedo: todo ele vive de uma espécie de *histerização da imagem.* Isto é, parece que o realizador acha sempre que a realidade filmada está *a menos* e que se torna necessário o cinema para a *intensificar* até ao ponto em que os fantasmas mais obstinados do cineasta a reconhecerão como *a mais* (e encontrarão neste reconhecimento um efeito gratificante). Assim, todo o trabalho sobre a imagem a que Macedo se entrega consiste em *distorcer* a relação do nosso olhar com as figuras ou objectos filmados: seja pela colocação insólita dos corpos na geometria da tela (veja-se, por exemplo, o plano da mãe chorando os filhos mortos depois da luta entre os ciganos), seja por uma espécie de arrastamento da própria sequência, criando uma lentidão mórbida em que se enredam as imagens e os sons (Macedo utiliza amplamente a câmara lenta), seja ainda pelo uso da grande angular (deformando os rostos, alucinando os olhares), ou pelo tipo de montagem abrupta e recorrente, seja pelo recurso a vozes *off* ou à voz ciciada de um dos ciganos (Fernando Loureiro). Este é um cinema que se debruça sempre sobre o *lado demoníaco* da realidade religiosa e que faz recair grande parte desse *peso diabólico* sobre os efeitos especificamente cinematográficos. Daí que filmar seja para Macedo *uma espécie de profanação —* o que, em obras posteriores, como *As Horas de Maria* (1976), se virá a tornar mais explícito (e, talvez por isso mesmo, mais ideologicamente *incomodativo —* no duplo sentido desta expressão: *incomodativo* pelos efeitos negativos de um ponto de vista de equilíbrio estético, mas também *incomodativo* pelo modo como estabelece um conflito entre a coragem de Macedo e as forças mais conservadoras da sociedade).

***O mal amado***

de Fernando Matos Silva

estreado em Lisboa, a 3 de Maio de 1974

Oito dias depois do 25 de Abril, Lisboa tinha a primeira estreia *em liberdade* do cinema português: coube a *O mal amado* esse simpático destino. De certo modo, ele exigia-o: o modo como afrontava o problema colonial levava demasiado longe a ruptura com os valores impostos pelo regime fascista. Mas não há dúvida de que o clima que rodeou o seu lançamento suscitava uma benevolência que, visto a distância, o filme dificilmente sustenta.

João (João Mota), o mal amado, é uma personagem imatura, hesitante e desajustada, procurando encontrar uma forma de expressão, mas limitando-se a imitar os modelos alheios, sem nunca os sentir como seus. Esta revolta incipiente, que passa por uma teatralidade frustre (João quase que se mata ao tentar fazer o nó da gravata ao espelho, João discursa para o aparelho de televisão de uma casa de electrodomésticos, João imagina um discurso no Alentejo, no meio das searas, para os camponeses ausentes), não é apenas a do protagonista, é sobretudo a do próprio filme. Porque «esta história portuguesa vista de Campo de Ourique» é uma espécie de ficção de sabor neo-realista revista por um cheirinho de Godard, mas o Godard que por aqui passa é muito portuguesmente um Godard de Campo de Ourique. O que é pena, porque algumas personagens e algumas intenções não deixam de suscitar a complacência do espectador. Mas não há neste filme *uma ideia de cinema* suficientemente consolidada e amadurecida que permita configurar, em termos fílmicos convincentes, algumas perspectivas desgarradas.

Partimos da alegoria do corvo que se assusta quando, numa manhã de nevoeiro, vê um homem que parece voar, isto é, um ser humano que parece ter *mudado de mundo.* É o grito do corvo (metáfora de tomada de consciência da tradição neo-realista) que o filme pretende encenar. E é nessa ambição que esbarra. Fica de tudo isto um protagonista sem força, personagem algo apática que parece simular a submissão para disfarçar o modo submisso como se entrega aos enredos do destino. O meio familiar é de uma superficialidade inquietante. O pai, com o busto de Salazar na secretária, aparece como a imagem do fascista de Campo de Ourique — isto é, como diria Aquilino, um fascismo «de barbeiro». Os seus discursos decalcam de tal modo a ideologia dominante que não chegam a ter a mínima existência *real*. A mãe, essa, é a figura da mulher sacrificada ao futuro dos filhos e à ordem familiar. Mas *o registo naturalista* em que grande parte do filme decorre (um naturalismo esgarçado por arrebatamentos imaginativos) não permite que se institua *um plano de rábula* onde o esquematismo das figuras do Pai e da Mãe tivessem a sua razão de ser. Poderemos aqui estabelecer o confronto com o que se passa nos *Brandos Costumes* de Seixas Santos: onde Seixas rompe inteiramente com o *nível referencial* da narrativa e opta por um tipo de *materialidade simbólica* (as personagens existem directamente como símbolos, mas a ambiguidade dos símbolos confere-lhes uma inequívoca densidade), Fernando Matos Silva fica por uma solução de meias tintas que não ganha em campo nenhum. Disto se ressente, por exemplo, toda a alusão (pouco mais é do que isso) à agitação estudantil, marcada por discursos contraditórios (textos revolucionários, manifestos estruturalistas) e evocações baladistas que não ultrapassam o plano de um folclore asséptico. E a sequência que pretendia ir mais longe na encenação simbólica de uma situação portuguesa (a de «O meu café») com revolucionários, estudantes, prostitutas e fadistas, é apenas um mau quadro de teatro de revista. Também aqui o filme não aguenta o confronto com a cena do café em *Brandos Costumes.* E o mesmo se poderá dizer dos desastrosos coros das empregadas de escritório, em que se corporizam as conhecidas ladainhas contra a sociedade de consumo.

*O mal amado* tem ainda uma intriga sentimental: João começa por ser seduzido por Inês (Maria do Céu Guerra) e acaba por abandonar esse terreno minado e escolher Leonor (Zita Duarte). Aqui as dificuldades surgem da inexistência das personagens: em princípio, Inês ama João porque vê nele o irmão desaparecido na guerra colonial — irmão com quem mantinha uma relação algo patológica; daí a exigência da farda no decurso das suas relações amorosas. E é desta situação psiquicamente nefasta que resulta a lição do filme: tal como o fascismo não suporta as deserções no combate colonial, também Inês não suporta que João a abandone, e por isso o mata («Nós não admitimos traições»). Quanto a Leonor, limita-se a ser, com notável falta de graça, o contraponto *saudável* de Inês.

O filme recorre ainda a um outro artifício: o dos ensaios do *Auto da Alma*, em que Inês participa, e que são um material importante na composição da obra. Mas esta intromissão do teatro com uma *duração* específica na economia fílmica não parece também ser mais do que um efeito de moda. Porque nem as frases da peça vicentina interferem *produtivamente* na narrativa, nem os ensaios têm uma *função temporal* no desenvolvimento dramático. Daí que fiquemos entre a exploração algo fútil dos aspectos decorativos do cenário e o cruzamento, de gosto duvidoso, em que uma prudente insinuação de *fellatio* tem a cobertura irónica de algumas frases sobre os caminhos da salvação para uma alma.

***Fragmentos de um filme-esmola: A Sagrada Família***

de João César Monteiro

Na primeira fase da sua obra, João César Monteiro filma fundamentalmente o desespero de viver, e filma desesperadamente em sucessivos gestos de provocação. Que daí não resultem filmes apresentáveis nos circuitos adequados, é compreensível. Que este itinerário, como aquele de Garrel, em que este de certo modo se inspira (e algum Garrel ainda está presente no melhor de *Veredas*), não tivesse saída, era talvez bastante óbvio. Mas que filmes como *A Sagrada Família* ou *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* nos surgem como experiências únicas e irrepetíveis no cinema português — isto parece uma verdade incontestável. Talvez fosse natural que, entretanto, João César Monteiro se confrontasse com o universo de harmonia inadiável que é a poesia de Sophia de Mello Breyner. Mas também aí o que César Monteiro nos dá é a inadequação do seu cinema em relação à harmonia pressentida na pessoa de Sophia — e nisso reside o interesse desse aparente documentário.

*A Sagrada Família* é, num primeiro nível, uma acumulação de sequências em diversos registos que nunca chegam a formar um percurso narrativo. É certo que encontramos um casal, Maria (Manuela de Freitas) e João Lucas (João Perry), acompanhados por uma criança (Catarina Coelho), que é *a grande energia corporal*, *verbal e fílmica* que atravessa esta obra (a criança filma o que se passa à sua volta). O casal confronta-se com os pais de Maria (Dalila Rocha e Luso Soares), numa cena extremamente interessante, em que João Lucas se coloca em cima de uma mesa com uma máscara de um porco sobre a cara. Mas o casal confronta-se sobretudo com a nudez da sua própria impossibilidade em cenas de silencioso enredamento dos corpos. Algumas imagens, uma laranja, por exemplo, para introduzir um texto de Ponte sobre a fruição das coisas, e alguns textos, como essa admirável missiva de Breton à filha, que conclui com a frase que termina aqui o filme: «Desejo que sejas loucamente amada». *Follement*, claro: e o filme é acima de tudo um registo das marcas dessa loucura recolhidas num espaço de clausura: uma cama (um colchão), umas persianas de madeira, que vão pontuando pela luz o gráfico de afectividade do filme. Digamos que, todas estas cenas são acima de tudo *uma súplica — um apelo.* No mesmo emparedamento ritual de um Schroeter em *O dia dos idiotas.* Mas há também, e em suplemento, a memória/obsessão de um crime: um punhal, em sombra, erguido sobre a criança (e desta apenas vemos o boneco infantil colocado na parede), ou o tiro de pistola da última sequência. A destruição (do mundo, do amor, do cinema) é o pano de fundo deste filme. Há aqui, apesar da presença evidente de modelos, muito mais força e arrebatamento do que nas peregrinações delicodoces sobre a terra portuguesa a que o autor posteriormente se dedicou.

***1973***

***Principais filmes:***

*Malteses, burgueses e às vezes…,* de Artur Semedo

*Sofia e a educação sexual,* de Eduardo Geada

*Cartas na mesa,* de Rogério Ceitil

*Festa, trabalho e pão em Grijó de Parada,* de Manuel Costa e Silva

***1974***

***Principais filmes:***

*Brandos Costumes,* de Alberto Seixas Santos

*Falamos de Rio de Onor,* de António Campos

*Meus Amigos,* de António da Cunha Telles

*Adeus, até ao meu regresso,* de António-Pedro Vasconcelos

*Lisboa, o direito à cidade,* de Eduardo Geada

*Benilde ou a Virgem-Mãe,* de Manoel de Oliveira

*Jaime,* de António Reis

*Júlio de Matos… Hospital?,* de José Carlos Marques

*Vamos ao Nimas,* de Lauro António

***Meus Amigos***

de António Cunha Telles

estreado em Lisboa, a 11 de Março de 1974

Título estranho, este: *Meus Amigos.* Primeira ambiguidade: a supressão do pronome «os» permite que hesitemos entre duas hipóteses (será que se trata de um filme *sobre* os meus amigos ou de um discurso dirigido *aos* meus amigos?). Segunda ambiguidade: onde está o sujeito de enunciação titular deste discurso? Ou, por outras palavras, quem é o *eu* a quem este *meus* se vincula? Este estatuto insólito da expressão que Cunha Telles escolheu para designar o seu filme introduz-nos no clima do próprio filme. Nele o autor não está presente senão *através dos outros.* Isto é, da sua subjectividade tudo fica rasurado. Mas *o mundo real onde o autor vive*, esse, interfere a cada passo no filme, e de várias maneiras. Por um lado, porque os actores não representam, mas *apresentam*, não direi as suas personalidades, mas pelo menos *certos aspectos* das suas personalidades. Eis um ponto importante que permite que, neste filme, os actores *tomem a iniciativa* e como que se antecipem em relação ao autor. Daí que os diálogos sejam (ou pareçam, nunca se sabe…) quase sempre improvisados. Se é certo que isto produz na obra um *tempo de recepção* que contraria os hábitos do espectador, na medida em que assistimos ao *discurso a fazer-se*, e não à reprodução do *discurso feito*, também é verdade que é neste ponto que o filme de Cunha Telles adquire uma surpreendente modernidade, resistindo muito mais ao correr dos anos do que obras aparentemente mais conseguidas da mesma época. Por outro lado, o filme intervém na própria teia de relações entre os actores, sente-se nele um halo de psicodrama, não simulado, mas vivido, e é isso que precisamente irrompe na admirável sequência final, em que Catarina (Maria Otília) grita para José Manuel (Manuel Madeira): «Mas isto ainda é do filme!?». E se o filme acaba aqui, a razão não se prende com qualquer motivo de ordem ficcional, mas, sim, com o facto de se ter atingido uma espécie de *ponto de ruptura* nas relações entre aqueles que nele participaram — como se a tensão que o filme produziu rebentasse na realidade.

Penso que, sem a ingenuidade, no fundo pré-fabricada, de *O Cerco* e sem o enfoque deliberadamente sociológico de *Continuar a viver* ou *Os índios da Meia-Praia* (1976), *Meus Amigos* constitui o momento mais alto do cinema de Cunha Telles, e, sem dúvida, um dos casos mais interessantes, e menos valorizados, do moderno cinema português.

*Meus Amigos* começa por ser o confronto entre dois retratos de revolta. De um lado, José Manuel (Manuel Madeira), exilado de regresso à pátria, permanentemente exilado de si mesmo («há muito tempo que não tenho uma conversa séria»), marginal por convicção irredutível, profissional apenas da auto-demolição impiedosa, e, contudo, homem de ternura convertida em agressividade, tocado a cada instante por uma generosidade infantil. É certo que toda a sua atitude é inteiramente improdutiva, sobretudo no campo político: o único gesto que propõe é o de fazer ir tudo pelos ares, «mijar para cima disto». E daí que a impotência, amplamente sentida, se transforme em exibicionismo. Poderá ser que José Manuel tenha um passaporte de turista ideológico, mas há nele aquela abertura para a vida que constitui como que uma caução revolucionária sem limites. Do outro lado, quem encontramos? Eduardo (António Modesto Navarro), definido admiravelmente, no diálogo entre a ex-mulher e a actual, como o homem que gosta de etiquetar tudo, no fundo um egoísta incapaz de compreender as mulheres, defensor da criatividade controlada, da acção disciplinada, talvez porque sofra de pouca fantasia e imaginação. O seu discurso é, com alguma desenvoltura, o discurso do militante típico, compartimentado e abstracto.

Depois, as mulheres. Do lado de José Manuel, uma relação acima de tudo silenciosa (e daí o modo como irrompem como desesperados clarões de fala os momentos de violenta intimidade sexual) com Catarina (Maria Otília). Do lado de Eduardo, uma história lassa, pouco convicta, com Helena (Teresa Mota). Mas Helena é um dos focos de luz deste filme — e talvez daí a fascinação que parece sentir pela zona negra configurada por José Manuel. Há nela uma indomável força para desordenar tudo. Mas este ímpeto de destruição é feito sem a mais leve sombra de ressentimento: é uma destruição feliz, pacificada, brincada. Por isso dela pode dizer Eduardo que passa pelas coisas suavemente, sem agressividade, vai quando os outros vão, mas por si só nunca iria. Entre Helena e José Manuel, vértices de um triângulo balbuciado, mas impossível, cria-se um espaço precário de pureza primordial, uma cumplicidade tácita, envolvente, uma subtil aprendizagem de «sujar estrelas» em que um traz a amarga experiência do sujo e o outro o deslumbramento dos astros. Conversam muito. E discutem sobretudo *a questão da metáfora.* Sabes o que é uma metáfora? pergunta Helena. «Uma metáfora é uma nota de cem paus», responde José Manuel. Trata-se de um dos mais importantes debates políticos do cinema português.

*Meus Amigos* é uma fita desconcertante, porque não evolui, não propõe quaisquer hipóteses de inteligibilidade do real, não teoriza, não desenvolve. Fundamentalmente trata-se de sequências à deriva, numa espécie de apatia: o próprio trabalho da câmara contribui para isto. No entanto, uma iluminação extremamente cuidada, uma nitidez muito firme nos enquadramentos, e uma enorme verdade no vazio dos diálogos, dão a este filme uma alegria sem festa através da qual passa, funda e silenciosa, uma dor indefinível.

***Brandos Costumes***

de Alberto Seixas Santos

estreado em Lisboa, a 18 de Setembro de 1975

Alberto Seixas Santos é um dos cineastas portugueses de mais sólida formação cultural. Uma tal formação pesa sobre o seu cinema em termos quase inibitórios. Não que se derrame de uma maneira tagarela — como noutros acontece. Mas, bem pelo contrário, porque dá aos seus trabalhos um *estatuto claramente ensaístico* que os demarca, de um modo muito nítido, da restante produção nacional. Se o seu mais recente filme, *Gestos e Fragmentos* (1982), é uma etapa de uma reflexão «sobre os militares e o poder», voluntariamente assumida como *reflexão fílmica*, tal atitude é, no entanto, extensível a todas as obras (aliás, poucas) de Seixas Santos: há sempre nos seus projectos o objectivo de *reflectir sobre* uma realidade teórico-política. Este reflectir tem um sentido duplo, numa ambiguidade cuidadosamente cultivada: por um lado, a realidade a analisar aparece *reflectida*, em sentido muitas vezes simples, isto é, aparece registada numa *aparente passividade* da parte do cineasta. Por outro lado, o trabalho de reflexão é fundamentalmente um trabalho combinatório (isto é, de montagem em sentido amplo) sobre os reflexos recolhidos. Autor de formação marxista, Seixas Santos procurou sempre distinguir-se de uma tradição neo-realista que veiculava teoria e ideologia através de um discurso cinematográfico empapado de retórica. Pelo contrário, o seu trabalho é um trabalho sem marcas ideológicas explícitas, onde o marxismo é convocado como metodologia de análise social da realidade.

No caso de *Brandos Costumes*, esse desvio em relação a uma tradição política assinala-se até no modo como, neste filme, o fascismo e a luta de classes aparecem considerados, não como relações de exploração económica, mas sobretudo como *relações de poder*. E podemos ainda sublinhar o facto de, em *Brandos Costumes*, Seixas Santos se ocupar fundamentalmente das contradições existentes *nas realidades que lhe são afectivamente mais próximas* (neste caso, certa mentalidade oposicionista, embora passiva, a não ser no imaginário, ao regime de Salazar). Não deixa de ser curioso verificar que, correndo um risco considerável, Seixas Santos nos mostra uma oposição abstracta, minada de conflitos, e vivendo isoladamente em situação de total impotência, e ao mesmo tempo vemos, na excelente escolha de *documentos reais* que o filme nos dá, um salazarismo bem concreto e rodeado de massas. Há em todo o cinema de Seixas Santos esta espécie de pendor masoquista: uma escalpelização impiedosa das realidades políticas de que o autor se encontra, em princípio, solidário. Seja a oposição ao fascismo, a reforma agrária ou Otelo Saraiva de Carvalho, os «retratos» de Seixas Santos são sempre de uma inegável crueldade. Em contraponto, surge-nos como instância longinquamente salvadora uma *figura de revolução* que nos aparece sobretudo como *referência estética* (veja-se, em *Brandos Costumes*, o tratamento dado ao *Manifesto*). Contudo, neste cinema, a beleza é fundamentalmente uma nostalgia, não isenta de culpas, que apenas persiste sob a forma de rigor.

*Brandos Costumes* parte de uma ideia muito clara: o estabelecimento de uma homologia entre a figura do Pai no interior da Família e a figura de Salazar no fascismo português. O filme é uma realidade quase «estática», equilibrada em situações sem evolução, a não ser o inevitável horizonte final que nos é proposto na primeira sequência: a morte do Pai como fim da Ditadura. Mas dizer «fim» é talvez de um optimismo que o pessimismo da inteligência do realizador necessariamente recusa. A grande questão do filme é a dos *mecanismos de obediência*, a dos *exercícios de ditado* através dos quais se pratica a educação escolar das crianças e a submissão dos espíritos: deste modo, podemos afirmar que as personagens (que se recortam com alguma nitidez, mas que são sempre peças emblemáticas: o Pai, a Avó, a Criada, etc., cujo papel se desenrola fundamentalmente em termos de rábula de teatro de revista) são acima de tudo personagens *ditadas pelo fascismo mesmo quando são contra o fascismo*. O cúmulo das contradições pesa sobretudo sobre a figura do Pai: homem de oposição anti-salazarista, racionalista anticlerical, ele é o *ditador* na casa, porque «ninguém é democrata em sua casa», e ainda uma mentalidade colonial — porque começa por ser «um bom português». É na medida em que a Família e a Casa são instituições corroídas por dentro que o filme apenas pode ser a figuração de «uma casa antiga desmoronando-se em câmara lenta». O trabalho crítico de Seixas Santos é feito através de uma montagem extremamente subtil (sobreposição do discurso de Salazar com a festa de aniversário do Pai, da queda da cadeira do Pai com a conhecida queda da cadeira de Salazar, etc.) e de uma mobilização para a câmara, entrevistas imaginárias, das formas mais difusas de tratamento dos materiais: monólogos, jogos entre vozes no interior da mesma fala, simulações teatrais do pânico, multiplicação de espaços dentro do espaço através de uma teatralização de todo o espaço, leituras, etc.). Como é evidente, o produto surge aos olhos do público como um trabalho fundamentalmente cerebral e frio. Mas, neste cinema de maiúsculas, o autor não deixa de abrir brechas para que o impossível aconteça: ao inesperado o tempo dá passagem, diz-se. Estes blocos soltos nunca chegam a fazer sistema. Será talvez aqui que o marxismo do autor desemboca noutra coisa: *Gestos e Fragmentos* poderão *ter sido* o lugar dessa mudança.

Porque, nesta extensa e aliciante reflexão sobre «os militares e o poder», Seixas Santos parece deslizar da perspectiva esquerdista de que partiu (na lucidez de quem pensa, à maneira de um Martins Pereira, que a esquerda verdadeira se tornou um horizonte longínquo) para um cepticismo social-democrata minado de desencantos, cinismos e comprazimentos masoquistas. O filme consiste na articulação de três blocos cuidadosamente encenados: uma longa entrevista com Otelo Saraiva de Carvalho, a recitação que Eduardo Lourenço faz de textos que escreveu sobre a instituição militar e a revolução, e as deambulações de um cineasta estrangeiro, Robert Kramer, que, em intermináveis monólogos à volta do seu quarto, tenta decifrar o enigma do processo político português. Como se torna evidente, Seixas Santos não privilegia nenhuma destas abordagens da realidade: pretende, isso, sim, que da sua confrontação resulte uma dialéctica suficientemente instrutiva. Se nalgum ponto o cineasta imprime um pouco de veemência no filme, será apenas na utilização do documento final (discurso de Otelo contra os velhos generais que nada fizeram), e onde se retoma o lema de sabor esquerdista: há sempre uma razão para nos revoltarmos. Quanto ao resto, o que se desprende deste contraponto de imagens é menos uma dialéctica portadora de inteligibilidade do que uma ironia nostálgica que pode chegar mesmo ao limiar do riso. Mas Seixas vai mais longe: introduz o próprio jogo da contradição no interior de cada um dos blocos. E assim vemos como o desejo de verdade que impulsiona Kramer se vai convertendo no esteticismo de uma memória de filme negro; verificamos como o discurso acutilante de Eduardo Lourenço se converte no ensimesmamento da fala intelectual; e podemos saborear o modo como as diatribes antiburguesas de um Otelo se recortam sobre o pano de fundo de burguesíssimas melodias ao piano ou do saber ajuizadamente acumulado numa estante em volumes da Enciclopédia Verbo.