



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

VINTE ANOS
DE CINEMA PORTUGUÊS
(1962- 1982)

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA

Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO

Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA

Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

EDUARDO PRADO COELHO

Vinte anos
de
Cinema Português
(1962 - 1982)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Vinte anos de Cinema Português
(1962 - 1982)**

Biblioteca Breve / Volume 78

1.^a edição — 1983

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luis Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, lda
Trv. da Oliveira à estrela, 10 - Lisboa

Dezembro 1983

ÍNDICE

I / INTRODUÇÃO	7
II/ OS FILMES	13
— <i>Dom Roberto</i>	13
— <i>Os verdes anos</i>	15
— <i>Belarmino</i>	18
— <i>Domingo à tarde</i>	20
— <i>Mudar de Vida</i>	23
— <i>O Cerco</i>	25
— <i>O passado e o presente</i>	27
— <i>O Recado</i>	31
— <i>Uma abelha na chuva</i>	34
— <i>Perdido por cem...</i>	39
— <i>A Promessa</i>	43
— <i>O mal amado</i>	45
— <i>Fragmentos de um filme-esmola: A Sagrada Família</i> .	49
— <i>Meus Amigos</i>	51
— <i>Brandos Costumes</i>	54
— <i>Benilde ou a virgem-mãe</i>	59
— <i>Jaime</i>	62
— <i>Os demónios de Alcácer-Kibir</i>	66
— <i>Trás-os-Montes</i>	70
— <i>As Ruínas no Interior</i>	73
— <i>Nós por cá todos bem</i>	77

— <i>Veredas</i>	80
— <i>A Confederação</i>	82
— <i>A Santa Aliança</i>	86
— <i>A Fuga</i>	88
— <i>Nem pássaro nem peixe</i>	91
— <i>Amor de perdição</i>	95
— <i>Kilas, o mau da fita</i>	117
— <i>Cerromaior</i>	120
— <i>Oxalá!</i>	126
— <i>Manhã submersa</i>	131
— <i>Bom povo português</i>	134
— <i>Passagem ou a meio Caminho</i>	137
— <i>Silvestre</i>	140
— <i>Conversa acabada</i>	143
— <i>Francisca</i>	148
— <i>Guerra do Mirandum</i>	152
— <i>Um S. Marginal</i>	155
— <i>Sem sombra de pecado</i>	159
— <i>A Estrangeira</i>	163
— <i>Ana</i>	168
— <i>A ilba dos amores</i>	171
III/ PARA NÃO CONCLUIR	176
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	182
ÍNDICE DOS REALIZADORES ESTUDADOS .	184

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 foto-novela 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 indelmentável 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 Quartín), 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 *écrans* 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 acochado 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 relação 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 irreduzível 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 distração 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 *cercó*.

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 filmica*: 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 sagesa 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?, perguntasse) 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 desfeitoado (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 intuítos 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 fíntar 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 sagesa 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 duqueza e das suas deambulações (registre-se que os agentes supostos policiais haviam designado a própria Lúcia como «a duqueza»). 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 redundando 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 (lembramos, 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 deslocções 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 invernososa 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 vazão*: 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 sagesa, *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 desenvolvido 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 frustrante (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 electro-domésticos, 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 portuguêsmente 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 ressent, 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 surtem 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 filmica* 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 Geadá
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 Gêada
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): «Oas 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 irreduzível, 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 improdutivo, sobretudo no campo político: o único gesto que propõe é o de fazer ir tudo pelos ares, «mijar para cima disto». É 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 fillmica*, 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 escapelização impiedosa das realidades políticas de que o autor se encontra, em princípio, solidário. Seja a oposição ao fascismo, a reforma agrária ou Otelos 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 anti-clerical, 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 anti-burguesas 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.

Benilde ou a virgem-mãe

de Manoel de Oliveira

estreado em Lisboa, a 21 de Novembro de 1975

Não se esquecerá facilmente o plano inicial em que Manoel de Oliveira arranca dos bastidores dos cenários da Tobis Portuguesa, avança através deles e entra no *espaço teatral* do seu filme. Uma tal entrada na matéria tem o enorme mérito de circunscrever a realidade eminentemente *artificial* com que vamos ser confrontados. Mas o «artificial» funciona aqui em vários planos. Em primeiro lugar, o filme nunca pretende figurar, melhor ou pior, uma realidade, mas, sim, *registar uma peça de teatro*. Quer dizer que, com *Benilde*, Manoel de Oliveira avança um pouco mais na sua concepção sobre a *passividade* do cinema. Em segundo lugar, opera-se, neste movimento de câmara, uma passagem para um espaço deliberadamente *fechado* onde o *exterior* adquire uma força simbólica desmesurada: é o vento que força as janelas e descompõe as saias de Etelvina (Glória de Matos), numa das mais belas cenas do filme, são os detestados gritos do vagabundo que ronda a moradia, é a presença inacessível de Deus. Em terceiro lugar, este espaço fechado é o *espaço*

maldito que, na sua violenta clausura, assistiu ao enlouquecimento da mãe de Benilde, ao bizarro comportamento do pai, e serve agora como explicação para o mistério que envolve o estado de Benilde. No fundo, é o que há de artificial neste espaço que constringe ao exacerbamento de determinadas virtualidades. Em último lugar, podemos dizer que o *artifício* que reina aqui é plenamente justificado pelo facto de se tratar de um lugar *onde a arte se faz*; onde Régio/Oliveira criam a sua arte, onde Deus produz artificialmente a gravidez de Benilde.

Porque tudo gira em torno da gravidez de Benilde — fenómeno aparentemente inexplicável. E o filme articula-se à volta de três eixos narrativos fundamentais: primeiro, trata-se de *verbalizar* esta realidade impensável (a de que Benilde está grávida); depois, trata-se de *investigar*, em termos que ganham a dimensão de um inquérito policial, quem poderá ser o pai da criança; e, por fim, trata-se de *aceitar* a gravidez como *realidade divina*, inatingível por qualquer saber mundano. Estas três etapas traçam um caminho que tem a evidência de uma *demonstração lógica*. Podemos, de certo modo, dizer que estamos perante uma espécie de iniciação num tipo de compreensão *que está acima de qualquer saber*. Por isso Benilde diz em dada altura a propósito de Eduardo: «Ele já começou a compreender, mas não sabe bem o que compreendeu».

Não será excessivo ver na clausura brutal desta casa isolada no Alentejo um modo de figurar *o espaço da sublimação*. Porque só pela sublimação poderemos entender esta *passagem do sexual para o divino* a que o filme nos faz assistir. E poderemos até dizer que o próprio teatro aparece para Oliveira como *uma sublimação do que há de demasiado mundano* na prática do cinema. Daí que o

realizador e Deus ocupem aqui posição análoga. O que o lado demiúrgico do plano inicial apenas confirma: fazer do caos um mundo.

Mas é aqui que o filme produz algo que quase parece escapar à mão divina do seu autor: é que este espaço fechado, entendido como espaço da sublimação, acaba por ser um espaço que põe a nu *a sublimação como artifício*, no sentido mais insustentável da palavra. O que há de admirável neste filme de Oliveira é que nunca podemos apontar nele o mínimo gesto de des-solidarização em relação ao texto de Régio, e contudo toda a realização converte *Benilde* numa espantosa obra de enigmático *humor*. Sejam claros: talvez *Benilde* seja a prova evidente de que não há sublimação *sem resto*, ou, se quiserem, de que não há clausura *sem exterior*, e é um pouco *a sinalização filmica desses restos*, à deriva no filme de Oliveira, que nos coloca perante o inevitável humor de toda a sublimação (sexual, artística, religiosa) que se pretenda *absoluta*.

O habitual curto-circuito em Oliveira da *zona média* de convívio entre os seres humanos está aqui representado na visão crítica da personagem que melhor simboliza essa faixa mundana da existência (Etelvina), e no modo como o filho, Eduardo (Jorge Rolla), denuncia, uma vez contaminado pelo delírio de *Benilde* (Maria Amélia Aranda), a comédia fútil em que a vida da mãe está envolvida. Mas, uma vez curto-circuitada esta *zona média*, encontramos de novo uma identificação *entre o alto e o baixo*, não já entre o sublime e o insignificante, mas entre o que poderíamos chamar *o teológico e o pornográfico*. O ponto de convergência destas duas instâncias é obviamente o dos uivos do vagabundo que ronda a casa: só ele ou Deus podem ser o Pai da criança de *Benilde*. Mas esta disjuntiva

é falsa: *porque ele é Deus*, ou, se quiserem, *o pornográfico é o teológico*. E talvez não seja por acaso que, dizem-nos, esses uivos são produzidos pela própria voz de Manoel de Oliveira.

Tal como, noutros filmes, o alvo crítico de Oliveira é *o amor como zona média*, aqui a sua crítica incide na prática da *religião como zona média*. De certo modo, todas as personagens, incluindo o padre Cristóvão (Augusto Figueiredo), e exceptuando apenas Benilde, e em parte Eduardo, são incapazes de viver *no mesmo plano* (existencial, fílmico) o sobrenatural como natural. A arte de Oliveira consiste em assumir essa espécie de inocência, que lhe permite filmar *no mesmo plano* — plano fílmico, plano existencial — o sobrenatural como natural. Todas as outras personagens do filme vivem o religioso como um suplemento que se acrescenta à lógica do quotidiano. Só Oliveira seria capaz de filmar, nesta ingenuidade de um cinema calculadamente *desarmado*, o religioso como lógica do quotidiano. É por isso que este filme é um filme de fé, não pelo que diz, mas pelo que faz. Mas, simultaneamente, e na cruel ironia de todas as sublimações, é um filme que *reconduz* a fé ao que há de *mais baixo*: o sexo, a loucura, o inumano.

Jaime

de António Reis

O filme parte de uma descoberta: a da obra de artista plástico de Jaime Fernandes, internado num Hospital Psiquiátrico. O material encontrado é de facto fascinante: toda uma galeria, monótona e obsessiva, de corpos de homens, e, sobretudo, de animais, traçada numa rede

densíssima de linhas, num grafismo simultaneamente nítido e emaranhado. É claro que o cineasta nos obriga a passar os olhos repetidas vezes por estas figuras compactas e esmagadas, e se interroga sobre *a forma de apelo* que se desprende desta actividade desesperada e insistente. Ao mesmo tempo, são postos em relevo certos fragmentos de cartas com frases aparentemente desconexas. Percebemos que Jaime *nos* quer dizer qualquer coisa, e que essa *qualquer coisa* lhe escapa, e daí a repetição, a monotonia referida, a evidência incontrolável desse ensinamento — *qualquer coisa* que, para nós, espectadores, surge como definitivamente perdida. O filme joga-se por inteiro no segredo desta dor irrecuperável: por isso podemos dizer que *Jaime*, sendo uma obra sobre a loucura e a criação, sobre o atroz vazio dos gestos no recinto de um asilo para loucos, sobre a nostalgia muito funda de uma harmonia apagada, é, acima de tudo, uma espécie de reflexão rasante à superfície das imagens onde nos é dado pensar *a solidão imensa* em que cada destino se configura.

Alguns poderão supor que esta primeira obra de António Reis (que, muito embora contando com a colaboração de Margarida Martins Cordeiro, não a promove ainda ao papel de autora) é algo de consideravelmente diferente daquilo que nos virá a surgir com *Trás-os-Montes* e *Ana*. É lícito supor o contrário: que é precisamente aqui que se inscreve todo o espaço em que se vai desenrolar o trabalho artístico de António Reis — na medida em que o eixo caos-cosmos, loucura-serenidade, se afirma desde logo com uma precisão iniludível. De certo modo, todo o cinema de António Reis *repete o gesto de Jaime*: é uma vitória precária do cosmos sobre o caos, da harmonia sobre as trevas, da arte sobre a

loucura. Se há qualquer coisa que explica a minuciosa e insensata obsessão de António Reis e Margarida Martins Cordeiro em relação aos seus filmes, isso passa seguramente por uma exigência, sempre sentida com particular acuidade, de travar o passo à desordem e à turbulência que a cada instante se insinuam ao longo das noites de cada dia.

Jaime constrói-se a partir de imagens do hospital onde Jaime Fernandes viveu grande parte da sua vida. Essas primeiras sequências são envolvidas na espessura de um silêncio sem tréguas: é a inutilidade dos passos que se dão, é a desmessa dos gestos face à paralisia do mundo, é a rotina dos dias sempre iguais acumulada no mais fundo e entranhado dos objectos de uso comum, é a tentativa de nos aproximar (cautelosamente, numa espécie de pudor e reticência) de um mundo que, por definição, se coloca sempre no interior da própria separação irreduzível. Depois a música *entra* na imagem — e deparamos com uma constelação de referências que determina a problemática do filme: por um lado, o canto de Armstrong, interminável modulação da dor; por outro, Telleman e a recuperação de uma natureza cada vez mais vivida numa espécie de assombro (é espantoso o modo como António Reis, ao restituir o espaço rural da primeira vida de Jaime, lhe confere uma espécie de vibração alucinatória e de violência mágica); por fim, Stockhausen, através do qual se opera *o cálculo do caos*. É este tecido subtil, e discretamente trabalhado, que impede o filme de deslizar para qualquer das suas eventuais perversões: fosse, talvez a mais óbvia, a de uma denúncia das condições hospitalares (que está presente, mas rasurada como formulação ideológica); ou então a de uma possível tendência para equacionar em

termos pesadamente teóricos a relação entre a arte, o espaço da criação e a loucura; ou ainda, embora num plano mais recuado, a possível metáfora de um destino português de clausura e impotência: louco, sim, porque «quis grandeza qual a sorte a não dá». Mas *a sorte* é aqui uma palavra fundamental: digamos que *toda a sorte* do filme se concentra na relação que Jaime teve *com a sua sorte*, e por isso o filme desaba sobre nós próprios e a nossa inevitável relação com a sorte que nos cabe. Como diria Maria Velho da Costa, num pequeno livro com o qual *Jaime* tem muito a ver, *Português, trabalhador, doente mental*, «o que o louco reivindica é o privilégio *total* que, de facto, alguns detém, *sem nenhuma razão* — o psicótico é aquele que delira grandezas e bens como um direito próprio ou que se arroga poderes de crítica radicais a todo o sistema social em que está inserido — ou que desiste totalmente se não possui *tudo*. Por só poder ser e possuir demasiado pouco.» Donde, «o psicótico é o indivíduo cuja consciência de estar no mundo não suporta a excessiva diferença e distanciação entre os homens (que lhe é feita)». Toda a beleza deste filme admirável de António Reis resulta de *uma colocação do olhar*, não num lugar de saber teórico ou num posto de combate ideológico, mas nesse interior ilimitado que é o cerne da própria distanciação entre os homens.

1975

Principais filmes: *As armas e o povo*, filme colectivo
Cooperativa agrícola Torre Bela de Luís Galvão Teles

Gente da Praia da Vieira de António Campos
Liberdade para José Diogo de Luís Galvão Teles
Lerpar de Luís Couto
A procissão dos bêbados de Luís Galvão Teles
Deus, Pátria, Autoridade de Rui Simões
Cântico final de Manuel Guimarães
O funeral do patrão de Eduardo Geda
Que farei eu com esta espada? de João César Monteiro
Demónios de Alcácer-Kibir de José Fonseca e Costa
O princípio da sabedoria ou O Rico, o Camelo e o Reino de António de Macedo
Ocupação de terras da Beira Baixa de António de Macedo
Fátima Story de António de Macedo
O encoberto de Fernando Lopes
Prefácio a Vergílio Ferreira de Lauro António

Os demónios de Alcácer-Kibir
de José Fonseca e Costa
estreado em Lisboa, a 10 de Abril de 1977

Lembram-se da discussão de *Meus Amigos* entre Helena e Zé Manel? Ela perguntava «o que é uma metáfora?», e ele respondia que «uma metáfora é uma nota de cem paus». Em certa medida, a lição do filme de Fonseca e Costa pretende ser esta: «Qual Rei! Qual nada! / O Império todo

assenta / Sobre a força explorada. / O Rei és tu.» Ou, por outras palavras, pretende-se *atravessar as metáforas do Império* e remeter a sua magia exausta para a única realidade tangível: a força da terra e do trabalhador. Mas o que é curioso é que o filme não encara essa realidade *em termos frontais*: os trabalhadores não são aqui o sujeito da narração. Quem move os ténues cordelinhos ficcionais é um grupo de saltimbancos que, no seu percurso, *também atravessa* o mundo dos trabalhadores em greve. Mas, ao contrário da tradição neo-realista mais estrita, a greve fica para trás e a realidade revolucionária é sobretudo *cantada* (função das belíssimas canções de Sérgio Godinho) ou *alegorizada*. E só em termos de alegoria podemos entender um final em que, face a um fortuito cavalo branco sebasticamente desempregado, a única personagem *que se salva* é aquela que simbolicamente se chama *África*. Neste ponto, seria interessante confrontar *Os Demónios de Alcácer-Kibir* com *Cerromaior*. Nos dois casos, existe uma indecisão (estética? política?) em filmar a luta de classes na sua frontalidade nua — indecisão que, no filme de Luís Rocha, inflecte no sentido de uma problemática da solidão, e, no caso de Fonseca e Costa, se denuncia na escolha de uma alegoria para pôr em causa as alegorias coloniais (contradição que o filme nem sempre parece pressentir) e numa espécie de condenação do território europeu como território *sem saída*, a que apenas escapa a liberdade futura de uma *África* revolucionária. Como se a Europa estivesse definitivamente envolta numa interminável metáfora.

O filme tem uma construção essencialmente *nómada* e os seus protagonistas definem-se por uma espécie de *desocupação*. É isto que conduz a um *recuo lúdico* que torna possível que a realidade seja contada/caracterizada através

dos jogos que as personagens vão inventando. Daí que a carga dramática seja sempre *posta a distância*. Nem a repressão, nem a greve, nem o massacre final nos aparecem como mais do que *teatralização* do fascismo, da luta, da morte. Mas aqui a teatralidade — ao inverso do que sucede em Oliveira — é uma teatralidade *sem lugar definido*, sem texto, sem palco, sem estatuto. Por outras palavras, o filme encena-se a si mesmo como *um teatro de saltimbancos*.

Para isto contribuem duas técnicas de realização. Por um lado, os diálogos raramente são trocas *directas* de palavras. São fundamentalmente delírios em que as personagens parecem ser surpreendidas no momento em que cantam, através de falas laterais, a especificidade do seu próprio destino. É como se fosse um teatro construído de *apartes*. E o próprio percurso dos saltimbancos é em si mesmo um delírio que se vai traçando à *parte da* realidade política, e só por esse *estatuto de margem* (estamos aqui no rescaldo de um Maio de 68 em que os que estão *à margem* ganham mais força revolucionária do que os que estão *em baixo*) adquirem uma energia subversiva. A única personagem que fala *de frente*, e pesando as palavras, é a figura representada por Fernando Gusmão (equivalente àquela que, em *O Recado*, nos era dada por José Viana): temos aqui *o sujeito suposto saber*, aquele que aparece como depositário da verdade revolucionária (será também interessante compará-lo, nas semelhanças óbvias e nas consideráveis diferenças, com o «maltês» de *Cerromaior*), a quem Fonseca e Costa não pode deixar de prestar homenagem — embora uma homenagem feita *de passagem*. Digamos ainda que esta natureza de cantata que o filme por vezes apresenta o aproxima do cinema de um Glauber Rocha.

A segunda técnica, essa, evoca sobretudo o estilo de um Jancsó: são os longos e amplos movimentos de câmara que pretendem articular num só plano múltiplos planos de uma realidade complexa que, a cada instante, *entra e sai* da imagem: podemos aqui recordar, por exemplo, a sequência da chegada dos saltimbancos presos ao lugar onde estão retidos os trabalhadores em greve. Este *entrar e sair* do campo da objectiva numa *lateralidade infixável* reproduz *ao nível das sequências* a construção da globalidade do filme.

Raramente, na tradição neo-realista, onde distorcidamente o filme se inscreve, *o desejo de revolução* foi tão *verbalizado* em termos de *vontade* (o meu destino é feito com estas mãos, não com as linhas que lá estão traçadas) e tão *impotente*. Mas, como vimos, de certo modo esta impotência de um país (D. Gonçalo é «o desconsolado morador de um país que se desmorona» e de um continente. Contudo, não deixa de ser curioso verificar que algumas das cenas mais belas deste filme sejam precisamente aquelas que nos pretendem dar, num jeito de condenação impiedosa, o retrato de uma decadência.

1976

Principais Filmes: Emigr/antes... E depois? de António-Pedro Vasconcelos.

Cavalgada Segundo S. João, o Baptista de João Matos Silva.

Continuar a Viver ou Os índios da Meia-Praia de António da Cunha Telles

Ma femme chamada bicho de José Álvaro Morais

Máscaras de Noémia Delgado
O meu nome é... de Fernando Matos Silva
Sertório de António Faria
Trás-os-Montes de António Reis e
Margarida Martins Cordeiro *Barronhos*—
Quem tem medo do poder popular? de Luís
Filipe Rocha
As ruínas no interior de José de Sá Caetano.
As Horas de Maria de António de Macedo
S. Pedro da Cova de Rui Simões.

Trás-os-Montes

de António Reis e Margarida Martins Cordeiro
estreado em Lisboa, a 11 de Junho de 1976

Uma das linhas mais produtivas do cinema português tem sido a da descoberta, em termos de pesquisa mantropológica, de uma realidade rural em vias de desaparecimento. Situado numa orla da Europa, Portugal tem a peculiaridade de viver *múltiplos tempos simultâneos*. O fenómeno da emigração produziu no mesmo lance uma degradação das condições de progresso de determinadas regiões e o efeito de choque do retorno ou da passagem cíclica daqueles que vivem ou viveram por uns tempos em terras estrangeiras. Desse modo as contradições agudizaram-se e os contrastes tornaram-se mais gritantes.

Em determinado momento, um sector muito significativo dos trabalhadores de cinema decidiu intervir na recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas: daí nasceu o projecto de um Museu da Imagem e do Som. A própria designação envolvia um

paradoxo: largando a ficção para ir à procura de uma realidade concreta, os cineastas recolhiam apenas material *para museu*. Grande parte destes filmes aparece, no fundo, como feita de obras *de uma certa ficção*. Isto é, por um esforço pertinaz de abstracção, *eles fingem* que uma determinada realidade permanece inalterada, e procuram filmá-la na sua intangível pureza através do *recalcamento* de tudo aquilo que poderia perturbar a nitidez matinal do retrato. São obras, quase sempre admiráveis, que se alimentam de uma comum *ficção da cultura popular*. A crítica, sensível à violência desta abstracção, designa-as habitualmente pela palavra mais alta que se atribui a realidades deste tipo: trata-se de *poesia*. E a expressão famosa de Novalis (quanto mais poético, mais verdadeiro) tem aqui inteiro cabimento.

Neste domínio, são de um enorme interesse, sobretudo pelo engenhoso das soluções narrativas, os trabalhos de António Campos: *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974) — e podemos notar como o próprio título coloca aqui o problema, central no autor, do lugar de enunciação do discurso dito documental —, *Gente da Praia da Vieira* (1975), para não referirmos já essa estranha ficção retardada e constrangida por um enorme respeito pela realidade *em si mesma* que é *Histórias Selvagens* (1978). Mas merecem ainda menção, entre outros, Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976), Leonel Brito (*Colónia e Vilões* e *Gente do Norte*, 1977), Fernando Matos Silva (*Argozelo*, 1977), Manuel Costa e Silva (*Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* e *Madanela*, 1977), etc...

Trás-os-Montes de António Reis começa por ser um projecto que arranca deste «movimento antropológico» do cinema português. Mas, tomando à letra o ensinamento

de Novalis, leva mais fundo e longe a abstracção ficcional: este filme «retrata» uma realidade que já não existe, que nunca existiu, *impossível de existir*, mas retrata-a com a mais implacável das fidelidades. Fidelidade a quê? Diríamos que a uma *visão do mundo*, no sentido mais *visionário* da fórmula, ou, se não tivermos medo da palavra, a uma metafísica (*Ana* será a revelação plena disso). Talvez isto explique as peripécias que rodearam o lançamento do filme. Quando se começou a falar numa película sobre *Trás-os-Montes*, certos meios da região em causa terão pensado que se tratava de um trabalho que documentasse o viver actual da província. Daí o equívoco, que levou à convicção, ou manipulada, indignação dos que pretendiam que o filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro deveria ser um documentário *de teor turístico* sobre Trás-os-Montes. Ora o trabalho de António Reis e Margarida Martins Cordeiro não somente era outra coisa, como era *um acto de resistência ao olhar turístico sobre a realidade*. Porque o olhar turístico passa, o cinema de *Trás-os-Montes* instaura. A realidade aqui não é *dada*, mas *consagrada*. Esta perspectiva de arte desenvolve-se *na mais imanente das religiosidades*. Daí a dificuldade que há em pronunciar sobre ela qualquer fala que se não sinta excedente ou profana.

Um dos aspectos mais interessantes do filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro tem certamente a ver com as relações do espaço e do tempo. Estamos habituados a descobrir uma região *deslocando-nos no seu espaço*. Mas por vezes podemos tentar fazer a *história* dessa região — *deslocando-nos no seu tempo*. O que *Trás-os-Montes* realiza, com uma prodigiosa naturalidade, é *uma deslocação no espaço que é simultaneamente uma deslocação do tempo*. Por outras palavras, a geografia converte-se em memória:

é toda uma imensa riqueza de símbolos, lendas, ritmos, que se vem inscrever — pastoralmente — sobre o corpo da terra. Há aqui, nestes caminhos que não levam a parte alguma, um sabor heideggeriano: o cinema transforma-se em *pastor do ser*, que é talvez a lição dos admiráveis planos iniciais do frágil pastorinho conduzindo os animais ao seu destino. O que mais nele nos comove é o seu antiquíssimo saber da voz, que lhe permite formular as palavras justas, e essa agudíssima inconsciência de um destino que o atravessa, sem que ele o pressinta, para além da evidência primeira de todas as coisas.

As Ruínas no Interior

de José de Sá Caetano

estreado em Lisboa, a 21 de Outubro de 1977

Os filmes de Sá Caetano são verdadeiros «objectos estéticos não identificados». Não se inserem em nenhuma tradição explícita, não se referem a nenhum outro campo artístico privilegiado (nem a literatura, nem o teatro, nem a pintura). Mas há mais do que isso: são obras que parecem viver voltadas para dentro de si mesmas, não desferem sinais para o exterior, não enviam apelos. A imagem em Sá Caetano recolhe-se numa espécie de ensimesmamento. Quem recordar sem grande atenção *As Ruínas no Interior* e o filme seguinte de Sá Caetano, estranhamente intitulado *Um S Marginal*, poderá supor, e com motivos de sobra para tal, que se trata de duas películas inteiramente estranhas uma à outra. Até certo ponto, isso é verdade. Mas elas são estranhas uma à outra *porque são estranhas seja ao que for*, e é essa estranheza, esse modo convicto com que parecem repelir qualquer aproximação, que as irmana.

As Ruínas no Interior passam-se numa aldeia algarvia, em 1943, em torno de uma belga que se refugiou numa luxuosa casa de estilo árabe, juntamente com dois filhos, e que, nas férias da Páscoa, recebe a visita dos proprietários portugueses dessa casa. Há aqui esboços de várias intrigas: por um lado, temos a casa abandonada por motivos que desconhecemos e as referências veladas a uma história anterior («tragédia familiar», tristezas «passadas»); por outro, temos as relações que o Avô (Jacinto Ramos) estabelece com um velho da praia, de nome Luciano, que supomos envolvido num trabalho político que implica alguma prudência e clandestinidade; do lado de Luciano, há a mulher que estará internada na cidade e que terá perdido a vontade de viver depois da morte dos filhos no mar; entretanto, a criada da casa, Maria Júlia (Maria Otília), tem um filho que estuda numa instituição religiosa; um dos netos espia de noite o corpo da criada; um vagabundo ronda a moradia; a belga deixou o marido no Congo e já há muito que não tem notícias dele; um dos seus filhos resulta de uma situação de adultério evocada num breve diálogo; mas mais importante do que tudo isto é o que constitui a segunda parte do filme: caídos do céu como *corpos celestes* (era este o título original do projecto de Sá Caetano), aparecem na praia dois militares, sobreviventes de um desastre de aviação, que pedem a ajuda cúmplice das crianças, que acabam por protegê-los durante algum tempo; um deles morre, o outro desaparece, depois de terem trocado algumas palavras agressivas; ao mesmo tempo, a aldeia é percorrida por patrulhas da GNR que procuram os dois homens de origem inglesa.

Como se verifica, nenhuma destas histórias tem uma origem e um desenlace, todas elas parecem surpreendidas

a meio de um desenvolvimento cujas pontas nos escapam. Mas este filmar *a meio de* é uma constante de Sá Caetano. Porque o filme também não é uma galeria de perfis psicológicos; pelo contrário, as personagens têm contornos tão precários que mal chegam a emergir da nebulosa narrativa donde parecem *cair*. Mas também não é um filme que se sustente como documento sociológico: as oposições que se estabelecem são quase sempre sumárias e parecem resumir-se a um paradigma pobreza/riqueza «que fazem as crianças ali penduradas na árvore?», pergunta a mãe; «estão a vê-los comer», responde a criada. É esta silenciosa *ruminação de todos os sentidos* que confere ao cinema de Sá Caetano uma opacidade inamovível.

Tal opacidade perturba e desconcerta na medida em que um grande apuro formal parece denunciar uma premeditação imensa neste trabalho. E, por outro lado, a constante utilização de uma montagem em paralelo cria a suposição de que as múltiplas interferências de imagens irão desencadear uma *teia de significações*. Ora o trabalho do filme é, à maneira de Penépole, *um adiar obstinado dessa teia*. Certas imagens *caem* sobre outras imagens com o mesmo acaso cósmico com que descem do céu os dois sobreviventes de um avião perdido no mar.

O que pode existir de fascinante em *As ruínas no interior* é a sensação de estarmos perante um documento histórico que se refere a realidades *irreconstituíveis*, e que pertence a parâmetros de comunicabilidade definitivamente perdidos. Não será por acaso que este cinema do *ensimesmamento* nos irá dar, com *Um S Marginal*, um filme sobre os efeitos perversos das tecnologias contemporâneas da comunicação.

1977

Principais filmes: *Almada, um nome de guerra* de Ernesto de Sousa.
A lei da terra do Grupo Zero
Madrugada de Luís Couto
Antes do Adeus de Rogério Ceitil
Argozelo de Fernando Matos Silva
Gente do Norte ou A História de Vila Rica de Leonel de Brito
A Fuga de Luís Filipe Rocha
Colônia e Vilões de Leonel Brito
Terra de pão, terra de luta de José Nascimento
Nós por cá todos bem de Fernando Lopes
Veredas de João César Monteiro
A Confederação — O povo é que faz a história de Luís Galvão Teles
A Santa Aliança de Eduardo Gêada
Nem Pássaro nem Peixe de Solveig Nordlund
Ex-votos portugueses de António Campos
Madanela de Manuel Costa e Silva
Bicicleta ou o Tempo que a terra esqueceu de Vicente Jorge Silva
O Zé Povinho na Revolução de Lauro António
Alexandre e Rosa de João Botelho e Jorge Alves da Silva

Nós por cá todos bem
de Fernando Lopes
estreado em Lisboa, a 3 de Março de 1978

Podemos dizer que grande parte da riqueza e complexidade do moderno cinema português resulta de existência de múltiplas *instâncias de alteridade* que distorcem o que, noutras circunstâncias, seria um cinema moldado pelas normas comunicativas da estética televisiva. Nuns autores, essa alteridade configura-se no mito de um cinema puro, cinema anterior ao próprio cinema (é talvez o caso de Manoel de Oliveira), noutros é o teatro que surge como pólo de atracção, noutros ainda a pintura ou as artes gráficas, ou mesmo a poesia entendida em termos de imaterialidade musical (será talvez o caso de António Reis). Fernando Lopes parte de um trabalho muito complexo sobre as relações entre o documento e a ficção (é o exemplo de *Belarmino*) e parece progressivamente atraído pelos *valores de distorção* que resultam do modelo do filme musical. *Nós por cá todos bem* será talvez o lugar onde se cruzam estas duas tendências. Daí a sua subtilidade e o seu inegável interesse, mas também o ar um pouco imaturo que o filme aparenta, como se o autor se mostrasse algo reticente em relação a qualquer das opções que teria sido possível seguir.

Nós por cá todos bem começa por ser a visita de uma equipa de cinema à Várzea dos Amarelos — povoação quase abandonada pelo flagelo da emigração e onde hoje subsistem pouco mais de sessenta pessoas. Entre elas, está Elvira Marques, mãe do realizador, mulher do povo apoiada na evidência das tradições e desarmada face às mudanças sociais que o 25 de Abril parece anunciar. O

filme é também uma longa entrevista com esta mulher, exemplo do pequeno lavrador que se sente frustrado e desprotegido, e que, prudente e receoso, se tende a refugiar num discurso de conservação dos valores mais sólidos e estáveis. De certo modo, ao dar a palavra à sua mãe, Fernando Lopes, tendo consciência de que esta fala não tinha uma progressista exemplaridade (como aquela que estava então em moda recolher da boca do povo), vinha avisar que a honestidade temerosa desta fala deveria ser tomada em conta por qualquer política de progresso. É esta a *dimensão política* de uma obra, que, fundamentalmente, acentua o imenso desajustamento entre as categorias de reflexão política nos meios urbanos e a estreiteza muito concreta dos problemas com que se confrontam aqueles que deles estão afastados.

Mas o filme é mais do que isso. É também, como o seu título indica, uma película sobre a dispersão generalizada a que realidade portuguesa vai forçando: todos tentam sobreviver indo para novas terras, todos procuram sossegar os parentes distantes com a fórmula ritual do início das cartas: «Nós por cá todos bem». Nesse ponto, retoma interesses anteriores de Fernando Lopes em relação aos problemas da emigração. Mas encontramos ainda um aspecto mais interessante: trocando as voltas aos dados do real e da ficção, entrando sempre pelo lado mais oblíquo da enunciação fílmica, Fernando Lopes dá-nos de uma assentada duas possíveis biografias: a da sua mãe, sobretudo ficcionada nas cenas em Lisboa, e a sua própria (concentrada, ainda nas palavras da mãe e na visualização da sua iniciação sexual, da entrada nos enredos lisboetas, mas também nas imagens citadas do próprio *Belarmino*). Daí que o filme, passando da calafetada

autobiografia ao diário, seja também o registo quotidiano do próprio trabalho das filmagens, permitindo ao realizador meter a sua carta («nós por cá todos bem») neste baralho de cartas dispersas pelo mundo. Conhecidas as notáveis qualidades de Fernando Lopes para a exploração ágil e minuciosa dos efeitos de montagem, não será de espantar que o filme se desenrole com uma enorme desenvoltura, e consiga mesmo ser convincente nos próprios momentos em que o espectador poderia suspeitar que haveria escassez de material (algumas sequências, como a reconstituição medieval no castelo, embora saborosas, deixam a sensação de estar a mais). Auxiliado por música de Vivaldi, versos de O'Neill, algumas belas canções de Sérgio Godinho e a harmonia tranquila das árvores da aldeia, o cinema de Fernando Lopes dá-nos o suficiente de nostalgia pelo tempo imemorial de uma cultura em perdição sem nunca resvalar para os êxtases acéfalos do documentarismo, do progressismo das boas intenções, ou do lirismo rural.

De certo modo, o mais interessante ficou por filmar, *et pour cause*. Não é por acaso que as entrevistas com Elvira Marques não são conduzidas pelo autor, seu filho, mas, sim, pela voz neutra de um entrevistador improvisado para as circunstâncias. É que não é fácil filmar a mãe *de frente*. Sobretudo quando entre a mãe e o autor vai toda a distância que resulta de *haver cinema* — esse prodígio de se poder manipular, fílmica ou politicamente, uma realidade que para a camponesa Elvira Marques só pode ser pura e inviolável como o leite e o pão. Eis o que explica talvez a reticência atrás apontada ao cineasta neste filme que forçosamente teria de ser de delicadeza, ternura e pudor.

Veredas

de João César Monteiro

estreado em Lisboa, a 19 de Maio de 1978

Curioso, bem curioso, o itinerário estético de João César Monteiro. Parte de obras deliberadamente marginais, fragmentos de filmes (im)possíveis, onde toda uma incomodidade de viver e dizer se inscreve com extrema violência, e acaba por chegar a filmes de uma beleza plácida e complacente, vocacionadas para congregarem à sua volta a quase unanimidade de juízos positivos. Como se opera esta viragem? Na primeira parte da sua obra, que poderemos provisoriamente encerrar com *Que farei eu com esta espada?* (1975), João César Monteiro move-se sobretudo no campo dos seus próprios defeitos, e é aí, nesse corpo-a-corpo com a expressão e o cinema, que podemos talvez vislumbrar o que há de mais *interessante* na trajectória deste autor. A segunda parte, iniciada com *Veredas* e prosseguida com *Silvestre*, dá-nos filmes onde o cineasta, com uma enorme bagagem de legitimações culturais, rentabiliza as suas virtudes no campo, da arte e proporciona-nos obras que, em parte pela força das instâncias em que se escoram, suscitam o típico embevecimento das visitas papais: perante elas, gregos e troianos caem de joelhos. O que não admira: João César Monteiro, talvez influenciado pelo convívio com Carlos de Oliveira, referência marcante na sua fase mais recente, joga no prestígio inabalável da cultura dita popular, e, por outro lado, mobilizando alusões e mimetismos culturais (textos, quadros reproduzidos, homenagens fílmicas, etc.), surge-nos com as sólidas garantias das artes mais requintadas.

Veredas é isso mesmo: transposição para o cinema da história da Branca-Flor, entrecortada com sequências em que se mostra o povo português ora a trabalhar ora a dançar, havendo ainda uma cena retirada a um texto de Ésquilo e em parte colocada na boca de camponesas recitando palavras que lhes são estranhas (sequência que é paradigmática de uma certa *posição* do autor em relação à realidade filmada), e um curioso episódio progressista, de recorte simbólico, que se poderia intitular «cenas da luta de classes em Portugal». Nos termos da sua própria coerência (sempre frágil no trabalho de César Monteiro), o filme vai-se descompondo pouco a pouco. Sustem-no um texto que em cinema resulta farfalhudo de literatura, provavelmente belo para ser lido e seguido na teia das suas metáforas, mas insuportável para ser ouvido (aliás, nem sempre se ouve bem, funcionando sobretudo como um halo de neblina verbal acompanhando as imagens).

Curiosamente, e talvez à revelia das intenções mais firmes do autor, este cinema aparece envolvido numa sintomática operação ideológica: de certo modo, faz o neo-realismo possível em tempos em que o neo-realismo se vai tornando impossível (como demonstra *Cerromaior*). Vocacionada para descobrir uma espécie de *essência do povo português*, concebida numa apertada rede de lendas, mitos e símbolos (no caso de *Silvestre*, por exemplo, o filme oscila entre o máximo de ser português e o máximo de ser universal, no cumprimento do preceito que diz que «quanto mais regional, mais universal»), esta estética de João César Monteiro colhe as vantagens de celebrar o povo em termos estético-míticos e conseguir ser progressista escamoteando inteiramente qualquer abordagem *em termos políticos* da realidade (nesse aspecto, *Silvestre* vai mais longe

no trabalho de sublimação). Estamos assim perante um produto deliberadamente idealista, voltado para o inconsciente colectivo (através de um *esbatimento do sexual* que os banhos de adolescentes no rio e o par de *Veredas* corporizam de modo muito sintomático) e para a intemporalidade — e que, no entanto, consegue conciliar o enlevo e a exaltação da crítica ideologicamente situada mais à esquerda.

Em termos de trabalho artístico, o actual cinema de João César Monteiro é feito para suscitar no espectador o arrepio da beleza. Evocando as emoções do fotógrafo amador, João César Monteiro fala no «lacrimejar de contentamento a olhar para o passarinho do real». Em certa medida, é isto mesmo. A lógica da construção de *Veredas* enquanto obra de cinema é fundamentalmente *uma lógica do decorativo* donde se retira qualquer emoção que possa transbordar para o lado de um real que não seja o do previsto passarinho que o autor se propõe filmar.

Curioso, muito curioso, este percurso de um autor que passa do abjeccionismo mais chocante para uma sublimação patriótica de fadas e encantos. Contudo, é difícil não ler a segunda fase desta obra como uma *denegação* da primeira. É possível que o cineasta, entalado na violência desta contradição, nos acabe por dar um outro cinema com maior força e autenticidade.

A Confederação

de Luís Galvão Telles

estreado em Lisboa, a 15 de Setembro de 1978

Neste filme surge *em termos de ficção* o núcleo imaginário de 25 de Abril, situado não apenas como realidade histórica, aqui consideravelmente distorcida, mas

sobretudo como fantasma do que vivemos e de que nos fomos alimentando. Ver *A Confederação* começa por ser a possibilidade de recuperar com uma assinalável frescura um 25 de Abril que é já para nós algo de imensamente distante, e de terrivelmente vivo.

A Confederação começou por ser um filme de *ficção científica*, ou, por outras palavras, uma obra que nos situa numa sociedade do futuro, partindo de um entendimento do futuro como algo que irá prolongar as linhas de progresso científico de que o nosso presente se tece. Simplesmente, os autores trocam-nos as voltas de duas maneiras: esta *ficção* está minada de *documentos* históricos, este *futuro* é construção com imagens do *passado*. Não podemos dizer que o filme é um filme *sobre* o 25 de Abril, porque ele se situa *muito depois disso*. Não podemos dizer que é um filme *sobre* Portugal, porque ele oscila entre a escala *mundial* e a dimensão *local*.

Tais vacilações (entre o documento e a ficção, o passado e o futuro, o mundial e o local) perturbam a compreensão do filme se lhe quisermos atribuir um estatuto excessivamente definido. Poderemos dizer que, pelo contrário, é nessa indefinição, é nessa constante mutabilidade de perspectivas, é nessa desarrumação interior, que reside a irreverência de uma obra que tem como principal característica o poder situar-se *ao nível de um olhar infantil*: no «Abril das crianças», de crianças continuamente presentes pelo desenho, a cantilena, a história aos quadrinhos, e a própria ingenuidade de um Abril que se queria tão puro e tão linear que apenas as crianças poderiam traçar as linhas dessa flor.

No balanceamento destas categorias em que se move *A Confederação*, haveria a acrescentar o vai-vem entre uma

lucidez crepuscular e desencatada e o deslumbramento de quem ainda supõe que estamos no princípio de todas as coisas.

Seria errado tentarmos avaliar *A Confederação* entendida como uma tentativa de análise da realidade histórica portuguesa. Dessa perspectiva, tornar-se-ia relativamente fácil enumerar inexactidões ou explicações esquemáticas mais ou menos forçadas. Digamos mesmo que um dos maiores méritos do filme é provavelmente o de conseguir obter a simpatia dos seus espectadores para além da convergência ou da divergência sobre os pressupostos ideológicos mais salientes da obra.

Poderemos antes observar que *A Confederação* se apresenta como *o produto de uma certa confusão*. É natural que o espectador se interrogue aqui ou ali sobre a coerência ou a consistência das linhas políticas que se vão delineando. E poderá mesmo concluir (talvez com razões que *A Vida é bela!*... veio confirmar) que os seus autores não sabem ao certo onde querem chegar. Há, no entanto, duas coisas a fazer notar: em primeiro lugar, em tempos de verdades demasiado estabelecidas e convictas, não deixa de ser saudável encontrarmos uma obra que se assunte como o resultado nebuloso de uma certa eferescência ideológica; em segundo lugar, dificilmente entenderemos a construção do filme se não nos dermos conta de que ela funciona segundo um mecanismo de *distanciamento entre a consciência ideológica dos autores e a prática material do filme*, ou, por outras palavras, é preciso vermos que esta obra se vai produzindo pelo confronto, digamos que «dialéctico», entre vários tipos de discurso e diversas modalidades de expressão, que se contrapõem numa lógica mais ou menos calculada. E que pretende esta lógica? Pretende que a significação

do filme vá emergindo, não a partir deste ou daquele discurso em particular, nem sequer da sua soma, mas dos *efeitos de contradição* que resultam da sua articulação narrativa.

Mas há, lá isso há, uma espécie de luminosidade central da obra. Ela deriva de uma ideia muito simples, que insiste incansavelmente, se repete, se obstina. A ideia é esta: *a sociedade evolui para uma situação totalitária onde todas as diferenças são indiferentes sob o signo da militarização*. É certo que esta situação totalitária nos surge envolta num vocabulário intransigentemente democrático e mesmo revolucionário. É verdade que ela se propõe como uma nova ordem libertadora em oposição a tempos de repressão e de obscurantismo. Contudo, trata-se inequivocamente de uma situação totalitária, porque são os próprios temas da democracia, do progresso, da liberdade e da responsabilidade *que ocupam totalitariamente o quotidiano de cada cidadão*. O que *A Confederação* pode ter de inquietante é aquele sentimento de pavor que se desprende do querer inabalável de qualquer utopia, seja ela a expressão extrema da ideia de revolução. Os Estados da Confederação conseguiram criar um espaço de homogeneidade total onde tudo se vem vincular à *instância do Um* — o Um unificante da Confederação. Sul ou Norte, Washington ou Moscovo, tudo se equivale. Por outras palavras, todas as diferenças são *simulacros de diferença* produzidos pelo Mesmo de uma *indiferença generalizada*. É aí que o fascismo como *apagamento de todas as diferenças* se desenha enquanto horizonte de quaisquer variações possíveis.

O modo repressivo de a Confederação deriva de ela vir tomar o lugar, como em qualquer relação amorosa, do *ideal do eu*, isto é, dessa instância que, herdada do narcisismo primitivo, vem exercer uma função de prova da realidade

e de *medida de todas as coisas*. É quando se esbate a oposição conflitual entre o eu e o ideal do eu que se instala aquela euforia narcísica com que se apresentam as figuras emblemáticas da Confederação. É quando o conflito entre as duas instâncias estala que se abre uma situação de neurose — aquela em que vamos encontrar os amantes que surgem como protagonistas desta obra.

Parafraseando Freud, podemos dizer que a Confederação é uma comunidade de indivíduos que substituíram o seu ideal do eu pelo mesmo objecto (a ideia da Confederação), o que tem por efeito a identificação dos seus eus.

Freud observa que, em formações colectivas como a Igreja ou as Forças Armadas, *não há lugar para o amor sexual*. E ainda que nas multidões, compostas por homens e mulheres, não há, no entanto, lugar para as diferenças sexuais. Significa isto que se trata de uma libido homossexual? Embora a homossexualidade seja em princípio mais compatível com os imperativos da colectividade, o que mais adequadamente se pode dizer é que não há nem uma libido homossexual, nem uma libido heterossexual, na medida em que a multidão (ou qualquer formação colectiva) não é diferenciada segundo o sexo. Diremos que são agrupamentos dominados pela Indiferença sexual. Ou ainda: a forma de amor do totalitarismo é a instituição de uma sociedade dominada pela Indiferença sexual. E por isso a revolta, como o filme documenta, é *a inscrição da Diferença sexual (outra forma de amor) como elemento detonador da subversão social*.

A Santa Aliança

de Eduardo Geadá

estreado em Lisboa, a 20 de Novembro de 1980

Eduardo Geda pertence a uma geração crítica com acentuada sensibilidade teórica, marcada pela conjugação, que por vezes ganhou foros de fórmula mágica, de Marx com Freud. Do primeiro viria uma preocupação com a *materialidade* do cinema (o cinema não reproduz o real, mas produz uma realidade, e deve reflectir no seu trabalho as suas condições de produção); do segundo vêm as mais frequentes referências à problemática do *desejo*. É nesta conjuntura, que por vezes não se esquivava ao estereótipo, que o trabalho de Geda *enquanto cineasta* virá a surgir. Digamos sem rodeios que parece haver *uma desproporção* entre o modo como Geda pensa rigorosamente os problemas do cinema e as várias tentativas que fez para o pôr em prática. Temos assim que a apregoada referência materialista redundava em certos casos em mera propaganda partidária (*A Santa Aliança* é testemunho disso), e que as subtilezas do desejo se acabam por estabelecer em intrigas que não ultrapassam o plano de um Chabrol. Os leitores atentos dos textos de Geda ficam, portanto, um pouco desiludidos com os resultados. Em 1973, Geda realizou *Sofia e a Educação Sexual*, em 75 fez *O funeral do patrão*, em 76 *A Santa Aliança*, e em 80 um filme de 40 minutos, interpretado por Lia Gama, e que constitui, talvez, o seu melhor trabalho até hoje: *Mariana Alcoforado*.

A Santa Aliança é um curioso documento sobre a efervescência ideológica dos anos posteriores ao 25 de Abril, mas o sectarismo que atravessa todo o filme, a ingenuidade dos diálogos, o simplismo político de todas as alusões, tornam a obra *insuportavelmente datada*. É certo que Geda tomou algumas precauções. De certa maneira, todo o filme aparece *entre aspas* — isto é, entre cortinas que se abrem e fecham, assinalando a *teatralidade* da

realidade mostrada *em cena*. E há mesmo uma sequência em que um dos intérpretes nos lê um texto de Raul Brandão, onde se diz que «eu sou um actor de mim mesmo» e se conclui que «está tudo catalogado, a vida é um simulacro». Terá sido a tal lógica da materialidade que sugeriu aqui o recurso a uma *metáfora do teatro* para pôr em cena *o jogo das consciências determinadas pelas infraestruturas ou a teia dos discursos determinados pelos aparelhos ideológicos*. Simplesmente, isso é insuficiente para dar um mínimo de distanciamento em relação a uma intriga representada sempre no registo naturalista mais puro, e onde os sinais da *pressão ideológica* do autor (a começar pelo próprio título, algo absurdo em relação à matéria proposta, mas funcionando sobretudo como uma grandiloquente homenagem a Marx/Engels) são demasiado evidentes. Pode ser que tudo aquilo seja um teatro, mas não há no filme *nenhum lugar teórico* que permita constituir *um ponto de exterioridade* relativo a esse teatro. Onde, estamos condenados a *estar lá dentro* — o que, com tudo o que por lá se pensa, diz e faz, nem sempre é agradável, e chega a ser comprometedor.

Por outro lado, se o enredo nos implica em histórias mais ou menos escabrosas que remetem para a tal problemática do desejo atrás indicado, acontece que aqui este desejo é sobretudo relegado para o plano da corrupção social, e carregado com uma conotação negativa da qual a fascinação pelo sangue (insistente no autor) é o sinal mais óbvio.

A Fuga

de Luís Filipe Rocha

A seguir ao 25 de Abril, andou-se à procura de fórmulas que permitissem inserir o material da luta anti-fascista em moldes televisivos ou filmicos capazes de suscitar a atenção do grande público. Foi na lembrança dos vários filmes que todos nós já vimos sobre grandes fugas espectaculares de famosas prisões que surgiu a ideia de que também os lutadores anti-fascistas se tinham escapado das prisões de Salazar, e que haveria nessas fugas os mesmos ingredientes de aventura que nas outras a que o espectador se havia habituado. Deste projecto relativo às grandes fugas coube a Luís Filipe Rocha o trabalho sobre factos reais que dizem ser respeitantes ao militante comunista Dias Lourenço. O filme de Luís Filipe Rocha foi o único que deste empreendimento chegou a ser concluído. Curiosamente, é uma obra que, em todos os aspectos, se afasta do *espírito* do projecto. E reside aí o seu principal mérito.

Na perspectiva de Luís Rocha, mais do que mostrar o fascismo como violência desenfreada, e a fuga de uma prisão como aventura empolgante, interessava revelar o quotidiano de uma prisão fascista como implacável engrenagem de destruição *em câmara lenta* de uma personalidade.

Daí que o modelo várias vezes apontado para este filme seja o do Bresson de *Un condamné à mort s'est échappé*. A fuga propriamente dita, aliás simples, discreta, desprentensiva, baça, só começa na última meia hora da fita. Até lá, são imagens do forte de Peniche, dos seus chefes e guardas, do regulamento e do seu modo de aplicação, das pequenas transgressões e das pequenas punições — tudo filmado numa espécie de intransigente limpeza da imagem: uso do preto e branco, é claro,

acentuação das formas geométricas, jogo muito cuidadoso dos volumes, da relação luz/sombra, recusa da psicologia (as personagens são sobretudo emblemáticas das várias posições face à prisão e à luta política, incluindo a do militante fatigado, José Viana como actor, a quem «até a raiva vai faltando»), descrição monótona dos actos regulares da vida na prisão, etc... Quer dizer que o público sente esta prisão como *insuportável vazio* — precisamente como *ausência dessa aventura* que o projecto inicial pressupunha. O que impressiona no trabalho de Luís Filipe Rocha é o modo como este apuro estilístico corresponde a uma clara atitude ético/política face ao uso do cinema.

Contudo, o filme nem sempre consegue manter esse equilíbrio. Há momentos em que *a retórica militante* (que poderá existir na realidade, mas que é sempre *uma ficção* sobre essa realidade) se torna demasiado óbvia ou adquire uma dimensão excessivamente didáctica. A cena no tribunal tem por objectivo mostrar como os juízes cumpriam as decisões da PIDE e qual o papel que as medidas de segurança (teorizadas por Marcelo Caetano) têm no sistema repressivo. Mas, para além deste propósito, a cena não chega a ter consistência. O mesmo se poderá dizer quanto à fragilidade da sequência da visita (na qual Maria do Céu Guerra dá uma réplica pouco convincente). Mas o ponto extremo desta retórica encontra-se nas imagens em pré-genérico (o prisioneiro curvado, de mãos atadas atrás das costas, ergue-se para a luz e caminha para o mar — símbolo da liberdade) e sobretudo na música de Wagner aqui aplicada como factor de empolamento humanista.

A Fuga é uma obra interessante, embora, em muitos aspectos, limitada (por motivos orçamentais e ideológicos) e datada. Trata-se, será talvez curioso sublinhá-lo, de uma dessas obras políticas *em que a política está sempre ausente* — ela é um pano de fundo *inquestionável* sobre o qual se vêm traçar os gestos heróicos. Porque qualquer questão abre fendas irremediáveis numa solidariedade que é a única forma de suportar a dureza da luta. Mas é esse *aro de questões omitidas* que defende o militante de si mesmo, que ao mesmo tempo faz dele um homem que no íntimo do seu íntimo *está sempre demasiado só*. Admirável foi a ideia de Luís Rocha ao colocar, entre as leituras do preso, uns versos de Pessoa/Caeiro: «Haver injustiça é como haver morte. / Eu nunca daria um passo para alterar / Aquilo a que chamam a injustiça do mundo. / Mil passos que desse para isso / Era só mil passos. / Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda, / E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho. // Cortei a laranja em duas, e as duas partes não podiam ficar iguais. / Para qual fui injusto — eu, que as vou comer a ambas?». Porque estes versos fazem mais sentido — *e contradição* — em contraponto com a frase inicial do militante político: «o verdadeiro revolucionário é o que vence o último dos medos: o da morte». Mas o diálogo, ou confronto, entre estes dois textos é qualquer coisa *que não está* no filme.

Nem pássaro nem peixe
de Solveig Nordlund

O primeiro aspecto interessante deste belíssimo filme de Solveig Nordlund — o mais elaborado, complexo e pessoal de todos aqueles que a autora realizou entre nós

— é, sem dúvida, a articulação entre a deterioração lenta, e, por assim dizer, desesperantemente resignada de um casal (ela, Lia Gama, traduz romances, ele, Luís Miguel Cintra, é locutor da televisão), e uma situação de *asfíxia generalizada*, que resulta de uma perda de equilíbrio ecológico. É aqui que o título começa a ter o seu *efeito disseminador*: porque o «nem pássaro nem peixe» é o português «nem carne nem peixe» com que se classifica uma situação neutra, amolecida, indecisa, morna e desencantada — essa precisamente em que se encontram os protagonistas desta história; mas também porque o referido desequilíbrio ecológico impede que quem quer que seja encontre *o lugar adequado* para viver — e a um tal desastre não escapam nem o pássaro, a quem o ar falta, nem o peixe, que morre pela boca.

O que é particularmente interessante é o modo como Solveig Nordlund vai distribuindo os elementos deste filme. Todos eles têm *um fundamento referencial*, mas propõem-se-nos numa aparente dispersão, segundo uma lógica combinatória que só emerge a um nível que quase diríamos *poemático*: é a recorrência de determinados *motivos* (motivos de pássaros, motivos de peixe, de novo o efeito disseminador metafórico do título) que vai tecendo a trama, muito subtil, desta obra. *Nem pássaro nem peixe* desenvolve-se predominantemente em função de uma oposição entre as «coisas tangíveis» e as «regiões etéreas», condensada no texto inicial que ela (Lia Gama) traduz, todo ele voltado para as «cidades do além-espço», e na figura de Randolph Carter (Robert Kramer), que, no final, chega ao aeroporto de Lisboa e se dissolve, à maneira das brancas ficções científicas do nosso tempo (cf. Spielberg), na luz. Mas um tal dispositivo simbólico vem valorizar *as*

máquinas capazes de captarem o etéreo: de um lado, o radar e o estetoscópio (cena do médico), mecanismos cegos a quem escapa o mais subtil; do outro, a televisão (filme onde se ouve dizer «podíamos ter sido um casal maravilhoso») ou a máquina de escrever, aparelhos que parecem deter, por vezes, «a chave do portão dos sonhos», pela sua capacidade de confundirem, numa única soma de imagens ou grafias, os factos reais e os sonhos interiores. Como o filme.

Motivo do peixe, por um lado. Algumas frases significativas: «sinto-me como peixe fora de água» ou «pela boca morre o peixe». Uma definição do peixe: aderência e libertação. O que seria um modelo de *saber estar ou atravessar* a vida. Mas há, nas paragens interiores do filme, um aquário que se quebra e um peixe que morre. E há também, numa admirável figuração do desespero, a cena silenciosa (pela boca morre) do casal que se abraça sob o chuveiro.

Pela boca, diz-se, e isso nos remete para o tema da respiração. «Nesta casa não se respira», grita ela, num momento de raiva. E a imagem disso surge-nos, com uma nitidez terrível, na criança que sofre de asma, e todas as noites da sua boca sai uma insuportável pieira. E também ele, Luís Miguel Cintra, vai ao médico porque sente o corpo a desajustar-se como se tivesse falta de ar. É ainda na mesma linha de sentido que nos surgem os planos em que se explica o uso das máscaras de oxigénio durante as viagens de avião ou o insólito destino de um papagaio que deveria ser a memória da casa mas deixou de abrir a boca até morrer.

Tema da memória: há um passado, uma sabedoria dos encantamentos e mistérios, que garante a abertura para o sonho. É na medida em que *se perden a chave* desse passado que as pessoas se foram acorrentando *às coisas tangíveis*.

Daí o significado da insistência nas imagens de velha casa destruída, nas imagens de uma escada que sobe para um quarto desconhecido (enredos antigos do fantástico: a sala fechada, a chave perdida) e, sobretudo, o facto de o quadro de um amigo poder reproduzir a figura de memória que nos obceca (o inconsciente é partilhável, abre para o espaço da cumplicidade e da comunicação). O que faz contraponto com o tema do isolamento: «de um momento para o outro ficámos assim separados.»

Daqui um outro tema: o das mãos que se dão, o das mãos que se apertam, o das chaves que se trocam entre as mãos. Quando a criança brinca, ela recorta figurinhas de papel que são bonecos *de mãos dadas*. E a lição surge: «muito cuidado agora para não se partirem». Que as imagens seguintes sejam as de manifestações de rua (mãos dadas), de que sempre os protagonistas ficam à margem, isso poderá situar politicamente este filme. Porque ele é um discurso que se faz sempre *na iminência da ruptura* (de um momento para o outro): e talvez por isso a fala de um amigo (Osório Mateus) que enumera as virtudes desse mundo de harmonia que será a sociedade comunista é cortada pela queda de um criado do restaurante que acaba por partir o prato que levava.

Todo este filme fisicamente intolerável parece construído *na expectativa de que o impossível aconteça*. Daí a atenção dada pela sucessão das imagens «a certos cambiantes do espaço e do tempo» que são como que *esquinas de um inevitável maravilhoso*: ruídos de aviões, planos de luzes de janelas que acordam de noite, rostos embaciados no interior de automóveis, carros abandonados nas avenidas, a cara da criança que se esborracha contra o vidro na exigência de uma realidade

off. A arte de Solveig Nordlund consiste fundamentalmente em produzir esta *transbordância do visível* sem nunca abandonar os limites de uma asfixiante visibilidade: exigência de um peixe, exigência de um pássaro (mágico, primitivo, clandestino) no próprio vazio pastoso e indolente da realidade em que vivemos.

Curiosamente, o filme que Solveig Nordlund realizou mais tarde em Portugal ainda toca nos mesmos temas, mas pelo lado oposto: *Dina e Django* é uma história em que se captam os efeitos de *imaginários congelados* (acima de tudo, os grandes motivos das foto-novelas) sobre dois adolescentes que, ficando à margem das transformações históricas do 25 de Abril, são conduzidos para uma aventura sem saída. É ainda *o peso da imagem sobre o quotidiano*, mas aqui o da *imagem fechada*, alienante no sentido mais fundo do termo. O projecto de Solveig falha porque a envolvente fluidez da sua obra anterior se perde por completo para ficarmos perante um enredo de conotações muito óbvias onde as soluções narrativas, embora decalcadas do real, são quase sempre pouco convincentes.

1978

Principais filmes: *Histórias selvagens* de António Campos
Música para si de Solveig Nordlund
O rei das Berlengas de Artur Semedo
O Construtor de Anjos de Luís Noronha da Costa

Amor de perdição
de Manoel de Oliveira

Que é um clássico? No dizer de Hans-Georg Gadamer, «a obra que consideramos ‘clássica’ não tem necessidade para ‘ser entendida de fazer superar a distância histórica, porque ela própria exerce constantemente a mediação pela qual esta distância é superada». Esta perspectiva, que se poderá filiar em Hegel, leva a considerar a obra clássica como aquela que é em si mesma a sua própria interpretação. Na análise crítica de uma tal concepção, Hans Robert Jauss faz notar que, para Gadamer, a obra clássica prescinde da dialéctica pergunta-resposta através da qual as obras «normais» vivem. Neste caso, parece tornar-se dispensável o papel produtivo da recepção. Por isso mesmo, o texto clássico limita-se muitas vezes a ser reconhecido e deixa de produzir efeitos no leitor.

No caso de *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, estamos perante o clássico dos clássicos da tradição romanesca portuguesa, isto é, estamos perante uma obra que a escola já catalogou e analisou definitivamente. Contudo, essa obra «vive» ainda, nos estratos sociais menos culturalmente preparados, como um poderoso factor de mobilização do imaginário (veja-se José Tengarrinha, *A novela e o leitor português*, Prelo, 1973). Ao trazer para o cinema o famoso texto de Camilo, Manoel de Oliveira pretendeu neutralizar a neutralização que a escola sobre ele tinha operado e reactivar a força do imaginário nele contida em termos que ultrapassem os limites da ilusão referencial inerente à recepção quase pragmática dos leitores menos escolarizados. Por outras palavras, se entendermos o projecto global da obra de Manoel de Oliveira como uma rejeição da zona média da existência, poderemos interpretar o seu trabalho sobre *Amor de Perdição* como uma tentativa para eliminar a zona média de recepção de uma obra clássica.

Não é possível analisar pormenorizadamente este verdadeiro monumento do cinema português. Lembremos então um pouco da sua história no que ela possa ter de instrutivo para a análise crítica. Por contingências das condições de produção, *Amor de Perdição* passou inicialmente na televisão portuguesa dividido em episódios. Suscitou nessa altura em quase todos os espectadores um enorme repúdio. Criou-se à sua volta um halo de catástrofe. Tal unanimidade não deixava de impressionar, embora fosse, como todas as unanimidades, algo suspeita.

Depois da estreia do filme em vários países estrangeiros, com um entusiástico acolhimento da crítica internacional, o filme regressa a Portugal e é estreado em Lisboa. Hoje, pode ser amado ou detestado, mas é reconhecido por todos como uma obra fundamental no trabalho de Manoel de Oliveira, e no conjunto do cinema português. Seria talvez errado pensarmos que se trata apenas de um efeito de terrorismo provocado pela crítica estrangeira sobre críticos e espectadores portugueses. Tais aspectos não são para negligenciar, mas não constituem provavelmente a chave do problema. O essencial poderá residir noutro aspecto: é que, se o filme de Manoel de Oliveira foi um fracasso na sua inicial projecção televisiva, isso deve-se fundamentalmente ao facto de se tratar de *uma obra que se coloca no pólo oposto aos princípios estéticos dominantes na televisão*. Tal propósito do autor é levado tão longe, com tanta audácia e coerência, que constitui certamente o principal motivo de espanto e deslumbramento dos espectadores estrangeiros perante esta obra. O cuidado que Manoel de Oliveira teve em pôr em cena, não o esquema narrativo do livro de Camilo,

mas *o próprio texto* de Camilo, o modo como o filme multiplica protocolos e cautelas de forma a *paralisar* no espectador qualquer movimento de identificação psicológica ou de implicação na trama ficcional, levaram, no entanto, alguns a supor que estávamos perante *uma ilustração por quadros* que ficava aquém do que se postula ser a essência do cinema. Já seria absurdo em nome de uma injustificável ideia da essência do cinema pôr em causa as virtualidades de uma obra. Mas o erro profundo de uma tal concepção revela-se sobretudo na cegueira que provoca sobre as inúmeras *soluções filmicas* que Manoel de Oliveira vai encontrando em *Amor de Perdição*. A análise da obra *sequência por sequência* poderia mostrar como cada sequência parece ter surgido para o realizador como *um problema a resolver* e como há sempre soluções novas e impressionantemente eficazes ao longo das quatro horas de cinema que esta película dura.

Consideremos apenas dois aspectos. Em primeiro lugar, *a questão do ponto de vista*. O cinema de Manoel de Oliveira é um cinema que interdita *o pendor compreensivo* com que cada ser humano tende a aproximar-se do outro. Daí o que nele nos possa surgir como *inumano*: é um cinema do *intratável*, e não do *afável*. A razão é simples: para Oliveira, o afável é um logro, porque constitui uma *solução de facilidade* através da qual os homens se aconchegam sem nunca se forçarem a ir além de si mesmos. Mas este postulado ético/estético institui, em termos de linguagem, um mecanismo constante de não-identificação: as personagens falam-se numa espécie de *lateralidade*, e as cenas são filmadas de *pontos de vista impossíveis*. Daí que se possa perguntar, com João Bénard da Costa: «quem conta a *Francisca*? As cartas? Camilo?»

Agustina? E quem conta os planos duas vezes repetidos? Qual é o lugar da câmara? O ponto de vista do realizador? Haverá *isso* nos filmes de Oliveira?». E, em relação a *Amor de Perdição*, Bénard da Costa irá falar num *coral de vozes* que abrem o filme (diremos nós) no sentido de uma *subjectividade anónima e intotalizável*. É possível lembrar aqui os planos que correspondem *aos pontos de vista dos retratos das pessoas mortas* (como sucede em *Benilde* ou *Francisca*), ou evocar, como faz João Lopes, num breve mas notável texto (incluído no volume que a Cinemateca dedicou a Manoel de Oliveira), a cena do *Aniki-Bobó*, em que, quando as crianças olham para a boneca na montra, o clássico jogo de campo e contracampo é substituído *por um plano subjectivo da boneca*. Podemos assim dizer, com João Lopes, que o cinema de Manoel de Oliveira institui «olhares de ninguém e de coisa nenhuma, olhares *a partir* de um lugar morto». O que significa que há que distinguir entre *a perspectiva neutra*, dita objectiva, em que grande parte do cinema é feito, e a perspectiva de *um olhar feito de ausência*, lugar do Outro inacessível e inevitável, em que o cinema de Oliveira se coloca. A câmara de Oliveira é *uma cegueira que vê*, para utilizarmos as palavras de Aragon: «Je suis ce malheureux comparable aux miroirs/ Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir/ Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité/ De l'absence de toi qui fait sa cécité.» É por isso que podemos dizer, como faz Lacan (que comenta estes versos de Aragon), que o mundo é «omnivoyeur» — e que o cinema de Oliveira é a expressão admirável desta «omnivoyance».

Este Outro que a realização impõe na sucessão dos pontos de vista é *a terceira instância* que se interpõe *entre o eu e o tu*, e institui a barreira que faz de cada verdadeiro



1

2





3

4





5

6





7



8



9

10





11

12





13

14





16

15





17

18



19



20



21





22

23





24

25





26

27





28

29





30

31





32

33



34

amor *um amor impossível*. Eis o segundo aspecto a assinalar. O amor em Manoel de Oliveira existe na medida da distância que separa os amantes. Daí que, em *Amor de Perdição*, Teresa e Simão só fugazmente se aproximem. Toda a história se desenvolve em torno de uma espantosa obstinação que é *a inexistência deste amor enquanto relação*. E todas as falas de Teresa e Simão partem da evidência de uma impossibilidade. Enquanto as circunstâncias tornariam verosímil que Teresa e Simão se viessem a unir, o que nós vemos é cada um deles desenvolver iniciativas que visam impossibilitar essa união. Por outro lado, cada um dos amantes vai-se imaterializando, isto é, o trabalho do amor parece consistir fundamentalmente na recusa deste mundo, na medida em que «há um segredo que só no sepulcro se sabe: ver-nos-emos?» O amor é a aproximação, a dois, desse segredo.

1979

Principais filmes: *Crónica de Emigrados* de Manuel Madeira
Castro Laboreiro de Ricardo Costa
Lisboa de Fernando Lopes e Augusto
Cabrita
Maria de João Mário Grilo
Pitões — Aldeia do Barroso de Ricardo
Costa
Santo Antero de Dórdio Guimarães
O príncipe com orelhas de burro de António
de Macedo
Velhos são os trapos de Monique Rutler

1980

Principais filmes: *Acto dos Feitos da Guiné* de Fernando Matos e Silva
Bárbara de Alfredo Tropa
Verde por fora, vermelho por dentro de Ricardo Costa
Manbã Submersa de Lauro António
Kilas, o mau da fita de José Fonseca e Costa
Cerromaior de Luís Filipe Rocha
A culpa de António Victorino de Almeida
Oxalá! de António-Pedro Vasconcelos
Bom Povo Português de Rui Simões
Passagem ou a meio caminho de Jorge Silva Melo
Mariana Alcoforado de Eduardo Geda.

Kilas, o mau da fita
de José Fonseca e Costa
estreado em Lisboa, a 27 de Fevereiro de 1981

O ano de 1981 foi particularmente favorável para o cinema português: contribuiu para tal o êxito no estrangeiro do filme *Francisca* de Manoel de Oliveira e o sucesso de público, e, em parte da crítica, de *Kilas, o mau da fita*. A conjugação destes dois acontecimentos provocou um sentimento de *maré alta* para a produção nacional. Mas uma tal *maré* continha a sua dose de equívoco: porque os dois filmes regulam-se *segundo lógicas inteiramente diferentes*. O *Kilas* inscreve-se na memória dos tempos dourados da comédia portuguesa, com protagonistas recortados certamente na fauna típica de certos bairros ou estratos

lisboetas, com intérpretes já promovidos pela popularidade no campo do teatro, tudo combinado segundo um modelo estético que se sustenta fundamentalmente nos *efeitos de reconhecimento* em que o público é envolvido: «é mesmo assim», diz-se, e o filme propunha-se mesmo ir mais longe e forçar-nos a um «somos mesmo assim», na medida em que nos colocava no cerne de *uma aventura de meia tijela* em que facilmente descortinamos o *estatuto de mediocridade* a que nos julgamos condenados depois do desemprego em que ficámos com a descoberta das Índias (nessa medida, o filme é o corolário lógico de *Os demónios de Alcácer-Kibir*, é o «isto a que estamos reduzidos» depois da queda do Império). Quanto a *Francisca*, trata-se de uma obra que, a cada passo, violenta o espectador no sentido de *um não-reconhecimento primeiro* (que pode ser decisivo e catastrófico no caso do espectador apressado, que pode ser um momento de imprescindível ascese no caso do espectador apaixonável). De qualquer modo, entre os dois filmes existe o abismo de duas lógicas, não apenas estéticas, *mas de políticas de cinema*. É certo que *uma política ideal* visaria a sua conciliação. Resta saber se, nas nossas circunstâncias de penúria, tal solução é exequível. Lembremos apenas que *A vida é bela...?!*, lançado na lógica do *Kilas*, perdeu por completo o sentido do equilíbrio e da compostura que são, de facto, a grande lição do *Kilas*, e que provavelmente *A ilha dos amores* de Paulo Rocha, na lógica muito óbvia de *Francisca* (embora os dois filmes sejam inteiramente diferentes), poderá ter um acolhimento muito reservado junto de um público que não sinta as pressões internacionais que hoje funcionam, com indiscutível eficácia, em relação a Oliveira.

Kilas vem de *killer*, é uma corruptela, designa aqui não «o mau da fita», mas «os maus de todas as fitas» que Kilas viu. Significa isto que nos aproximamos de uma realidade já codificada por uma memória cinéfila. Isto situa-se nos um pouco no registo do filme: as personagens existem sob pseudónimo, as imagens também, tudo o que se vê *é um já-visto*, e é precisamente na justeza da coincidência entre o visto e o já-visto que o filme se joga inteiramente. Digamos sem rodeios que, no âmbito deste propósito, joga e ganha. É um propósito limitado, certamente menos ambicioso do que os anteriores filmes de Fonseca e Costa. Que faz depender tudo do rigor e da habilidade da execução. E aqui os trunfos são vários.

Em primeiro lugar, a história (mesmo se considerarmos discutível o desvio político para a questão das bombas — referência a uma actualidade que poderá aparecer como algo forçada em relação aos intuítos globais da obra) é o que se pode dizer uma história bem carpinteirada. Em segundo lugar, e este aspecto é importantíssimo no quadro de um cinema português com textos quase sempre literários, no mau sentido, e pouco convincentes, o filme tem excelentes diálogos, cheios de invenção, de humor, de agilidade estilística, de funcionalidade dramática. Em terceiro lugar, Fonseca e Costa sabe contar, sabe reconstituir ambientes e sabe sobretudo dar *o toque musical* desses ambientes. O *Kilas* vive muito dessa musicalidade, que não é apenas a da música (excelente) de um Sérgio Godinho, mas a da *musicalidade da montagem*: veja-se, por exemplo, a sequência inicial/final da Casa do Alentejo para sentirmos como a imagem entra e sai, se recorta e corta, segundo um ritmo que é imposto por uma música quase invisível na sua presença luminosa. E chegamos aqui a

outro ponto do filme que é também uma pedra positiva nesta contabilidade: a da luz. Todo o filme de Fonseca e Costa é esplendidamente iluminado. E, tal como podemos dizer que esta luz se não vê, *mas dá a ver*, também a música do filme muitas vezes se não ouve, *mas dá a ver*, organiza silenciosamente a distribuição do visível.

Kilas, o mau da fita foi um trabalho recebido com certa frieza por alguma crítica e com entusiasmo por grande parte do público. Isso terá conduzido a polémicas excessivamente empoladas, com efeito promocional indiscutível, mas distorcendo os dados essenciais dos problemas. Não se trata de opor este cinema *ao outro cinema*, aquele que se processa segundo modelos de maior risco e consequência, nem de recusar a este a legitimidade e as indiscutíveis qualidades que possui. No plano em que se pretende situar, o *Kilas* é uma verdadeira *réussite*.

Cerromaior

de Luís Filipe Rocha

estreado em Lisboa, a 24 de Abril de 1981

Em 1943, Manuel da Fonseca publica um romance intitulado *Cerromaior*. Perto de quarenta anos depois, Luís Filipe Rocha realiza um filme com o mesmo nome.

Será *a mesma obra* agora transposta para o cinema? Luís Filipe Rocha diz que sim. Alguns poderão pensar: é a mesma obra com a diferença de que a linguagem do cinema não é a mesma que a linguagem da literatura. E ainda: é a mesma obra, claro está, mas é *apenas uma leitura*, forçosamente subjectiva dessa obra.

Talvez seja de ir mais longe: o que Luís Filipe Rocha filma — e admiravelmente — é sobretudo *a impossibilidade*

de se fazer hoje, em nome de *Cerromaior*, a obra que *Cerromaior* foi na literatura. Luís Rocha não o dirá, e está certo, deixa que o filme o diga. Daí que este filme seja, entre outras coisas, um filme que se sente e sabe inteligente. Se quisermos, de uma *inteligência da História* que poucas vezes o cinema português disse tão-só por imagens.

O livro tem um dos esquemas tradicionais do neo-realismo: num mundo dividido entre opressores e oprimidos, uma personagem mais sensível e escrupulosa, vacila, balança, toma consciência e opta. No texto literário, toda a história se desbobina como *flash-back* promovido em função dessa personagem, Adriano, que, pressionado pelos enredos da sua consciência, e pelos acidentes da história que aí se vieram enredar, nos dá conta de como chegou até aqui, isto é, à prisão, isto é, ao campo dos oprimidos. Luís Rocha, ao repegar em *Cerromaior*, trata as coisas de outro modo. Adriano é apenas uma peça de uma engrenagem que lhe pré-existe; a sua consciência é-nos inteiramente exterior (a personagem atravessa o filme numa espécie de *entorpecimento*); o tema da tomada de consciência e da opção nítida desaparece. Para Luís Rocha, Adriano chega a *Cerromaior*, vê, interroga(-se), fala(-se), silencia, dá a volta à vila, magoa(-se), entende o bastante, e, por fim, espera de novo a camoineta que o fará partir. É uma personagem *de passagem* (há mais duas, por motivos diversos).

Temos assim que, no filme, Adriano entra num mecanismo *que já lá está*. E que o vemos sempre *de fora*, em desamparo e apatia. E que a obra se constrói em sequências aparentemente desgarradas, justapostas segundo uma lógica a que poderíamos chamar de *ruptura*:

a linha de leitura de uma sequência é sempre rompida na sequência seguinte, forçando o espectador a uma recolocação dos seus dispositivos de interpretação, obrigando-o a *recentrar-se* continuamente pela força das discontinuidades por onde o filme o conduz. Este modo de construir a obra tem uma função decisiva: quebra à partida toda a hipótese de que a narrativa seja o desenrolar do fio de uma consciência, impedindo qualquer tentativa de identificação entre espectador e narrador. A narração é deliberadamente anónima e inumana, a isso nos força com a dureza de quem nos diz que não será fácil entrar na realidade do mundo alentejano, e o espectador, esse, fica mais só — para que também ele aprenda. Se alguma coisa faz sentido pleno, esse sentido é sempre *retroactivo*: por isso, o filme se configura, no dizer do seu autor, *em forma de funil*: tudo converge para o ponto extremo da narrativa onde a inteligibilidade se recupera. Mas tal inteligibilidade é uma conquista, uma lenta — provocatoriamente lenta — iniciação. Nenhuma consciência existe *antes*, que a possa garantir.

Ao recusar o suporte de um protagonista desfiando a narrativa da sua tomada de consciência, ao redistribuir as peripécias da intriga segundo blocos descontínuos, Luís Filipe Rocha dá-nos logo de entrada as linhas fortes da sua leitura de *Cerromaior*: todos os outros aspectos em que o filme se demarca da obra apenas os confirmam. O que o realizador pretende é acentuar a existência de um *peso estrutural* que comanda lugares, figuras e situações. Como se tudo estivesse desde sempre encerrado numa passividade maior — cumprindo cada qual, indefeso perante o destino, o papel que lhe coube em sorte. Como se filmar fosse apenas o *deixar ver* o que, por uma imemorial

fatalidade, *já lá está*: uns desde sempre passam, outros desde sempre esperam, outras espreitam pelas janelas, alguns cantam, alguns bebem, alguns jogam, alguns dormem — mas o imenso sono que os envolve é o mesmo para todos. E a câmara adquire uma morosidade sonambular. Para que a música, essa, também ela admirável, nos dê de tudo o que vemos *o sentimento de que o revemos*: qualquer gesto primeiro é já *um gesto repetido*, e é a música que, subtilmente, o diz. Dimensão de nostalgia que faz atravessar pela cena a ideia de *uma felicidade definitivamente perdida*: o Real é um objecto tragicamente ausente, exterior ao círculo desta clausura.

Daí o clima de uma tragédia (im)possível. Transposta para a ritualização de uma espécie de *western* alentejano: o Maltês é *aparentemente* o herói que passa, a luta final é *aparentemente* o tradicional confronto reduzido a dois, postos por fim frente a frente. Sublinhemos o *aparentemente* por motivos que virão mais tarde. Mas, como vemos na sequência em que Adriano tenta encontrar-se com os do Maltês, todo o cenário, incluindo a presença forte e emudecida das mulheres, é a imagem de *um western em suspenso*.

Em *Cerromaior*, não há acções — excepto no fim, e a coberto da noite. Em *Cerromaior*, o gesto é sempre *pose*, — representação já cega da eterna tragédia entre dominadores e dominados. Para tal, serve-se Luís Rocha da teatralidade inábil e justa dos camponeses reais que trouxe para o filme — e das eventuais dificuldades na direcção dos actores profissionais. E o resultado, se de início nos pode deixar reticentes, ganha depois razão de ser e concordância profunda com a realidade das coisas.

Peso estrutural, dissemos: e o jogo das peças narrativas, numa combinatória tão segura como desprevenida, deixam-nos a sensação de que *o filme se faz por si mesmo*, impelido por uma inteligência anónima e antiga. E, por outro lado, todo o rigor com que a câmara se desloca dá-nos a certeza de que *nada está fora do seu lugar* — a não ser aqueles que têm por destino atravessar o lugar. E é a eles que cabe produzir o frémito final — estremecimento nocturno, violência absorta — que a brancura do dia e a imobilidade da terra irão de novo apagar.

Como contraponto ao peso estrutural que o filme constrói (inclusivamente no desenho das *falsas saídas*: o suicídio ou a loucura), há três hipóteses que se esboçam:

— por um lado, a nostalgia de um romanesco que emerge das relações eróticas;

— por outro lado, a presença, sempre romanticamente recortada, do Maltês, luminoso na sua evocação dos mundos possíveis (ver a cena na taberna depois do noticiário de Espanha), desastrado e quixotesco no seu confronto com os poderosos;

— e, por fim, manhoso, obstinado e pragmático, o Toino Revel: esse que põe as perguntas práticas ao Maltês («isso de não haver dinheiro como vai ser?») e que *toma o lugar dele* na luta final; daí o *aparentemente* atrás sublinhado: é que o Maltês, na hora da verdade, se des-heroiciza para ceder o seu papel ao camponês que dele fora sombra. E há assim, embora sussurrada, uma lição do filme.

Contudo, e esse ponto parece-me importante, uma tal lição não chega a ser proposta, não é exibida como exemplo: faz também parte das coisas que estão lá, dado entre dados. Nenhuma personagem nos traz o bom modelo com quem nos identificarmos.

O espectador sai como entra: só como os outros. Será por isso que Luís Rocha tanto nos fala na solidão como no essencial de todo o filme.

Porque onde o neo-realismo nos anos 40 nos propunha um esquema *tendencialmente ético*, Luís Rocha opera uma mudança: separa cuidadosamente a estrutura daqueles que a habitam. De um lado, ficam os mecanismos determinantes; do outro, estão os que os vêm ocupar. Já não há pessoas moralmente consideradas; as coisas reescrevem-se de outro modo: de um lado, o impessoal, do outro, o que dele fica, a desgarrada solidão das gentes. Assim se diluem as referências éticas; e também se esfrelam as caracterizações psicológicas. Para além do rigor dos mecanismos de opressão, ficam-nos *pessoas desabitadas*, o vazio da psicologia. Como se a opressão fosse também, *ou sobretudo*, isso: esse esvaziamento do psicológico.

Luís Rocha dá-nos figuras de quem se presente agudamente a interioridade, mas é *uma interioridade sem psicologia*, sem meandros da consciência, sem requebros do imaginário. Elas têm um dentro, mas nós ficamos de fora: como se esse dentro fosse apenas o fora que as rodeia, o halo de solidão que as mata. É ao filmar deste modo as personagens do seu filme que Luís Rocha consegue introduzir a solidão na própria relação do olhar que as filma — a solidão não é apenas da história, mas de quem a conta, ou vê.

Onde o neo-realismo dos anos 40 contava uma história de tomada de consciência e nos oferecia um modelo com que nos iríamos solidarizar, Luís Rocha mostra-nos um *processo sem sujeito* e uma solidão que se supõe intransponível. Mas, na medida em que toma como matéria

do filme um romance do neo-realismo, Luís Rocha faz-nos sentir que filma sobretudo *a impossibilidade de filmar outra coisa*. A euforia transformou-se em nostalgia, o épico converteu-se em trágico. E, no fundo, o que Luís Rocha filma é, no contexto do marxismo contemporâneo, *o aparente desaparecimento do sujeito histórico da revolução*. E, por isso, este filme surge, na sua calafetada dilaceração, como um adeus impossível.

Oxalá!

de António-Pedro Vasconcelos

estreado em Lisboa, a 8 de Maio de 1981

Tentemos contar: José Caeiro (Manuel Baeta Neves) é um escritor de 35 anos, exilado em Paris, ex-militante comunista, fugido ao serviço militar, algo céptico em relação aos enredos da política. Em 25 de Abril, abandona duas mulheres, vem a Portugal ver o 1.º de Maio, reencontra a primeira mulher que cá deixou (Lídia — Lia Gama) e a filha que dela tem (Patrícia), e conhece Maria (Marta Reynolds), que deseja. E depois? Depois, é impossível contar. Apenas um episódio mais.

Este: em Cascais, José olha o mar e lê; e, de súbito, Patrícia, a filha de 7 anos, traz-lhe uma fotografia de Maria; Françoise, a francesa amante de José, vê a fotografia e diz: «É o género de rapariga em que gostarias de te pôr»; e, por fim, Artur, seu amigo, e apaixonado de Maria, pede-lhe que interceda junto desta para que ela atenda a sua paixão. Parece uma história de Musset, dirá a voz que comenta o filme (uma vez mais António-Pedro Vasconcelos).

No fundo, uma história exemplar. Expliquemos: é de supor que *Oxalá* se pode entender por inteiro a partir de

uma ideia simples: *a de que só se tem acesso ao que se deseja através de mediações* (em *Perdido por cem...*, tínhamos o projector de *slides* como mediação para o desejo de Artur por Joana). Vejamos:

— é por intermédio de Patrícia, a filha, que José redescobre Maria (todo o filme, aliás, joga na vacilação entre Patrícia e Maria);

— é por intermédio da observação de Françoise que José toma conhecimento do seu desejo de Maria;

— é por intermédio de uma fotografia que José vê Maria;

— é por intermédio do pedido de Artur que José recebe o encargo de se aproximar de Maria;

— é por intermédio de Musset que José pensa a situação;

— é por intermédio de um comentário *off* que nós sabemos o que José pensa.

E qual o desenlace deste episódio? De facto, Artur chega a ir para a cama com Maria. Mas apenas porque José lhe envia de presente uma boneca (como se fosse um presente para a filha), e porque Maria, não querendo ser tratada como uma criança, se serve de Artur para que José a possa reconhecer como mulher. Por conseguinte, as coisas acontecem como se pretendia — mas por caminhos imprevistos.

É altura de desfzarmos o rol das consequências. Se o acesso ao objecto do desejo se realiza sempre através de mediadores, *as mediações adquirem um estatuto ambivalente*: elas são simultaneamente etapas de uma aproximação e obstáculos que se interpõem nessa aproximação. Não será por acaso que José prepara um ensaio sobre Camilo e o

mito de Simão, que tem por tema, não apenas os obstáculos à paixão, *mas a paixão dos obstáculos*.

Em segundo lugar, se o acesso ao objecto do desejo implica mediações, tais mediações podem configurar-se (simulada ou autenticamente) como *desejáveis em si mesmas*, o que significa que ficamos com a porta aberta para um constante *jogo de simulações*: que vem José buscar a Portugal: a revolução ou o amor?; que procura José na adolescência: Maria ou a filha Patrícia?; que vai José buscar à casa da província: o roupão que lá deixou ou Maria?; que pretende José encontrar em Lisboa: Lisboa ou Paris? E assim sucessivamente. A dissimulação é constante.

Em terceiro lugar, se a obtenção do objecto do desejo implica mediação, isto quer dizer que *tudo tem um preço*. Outra coisa não significa a epígrafe retirada ao poeta António Osório: «Porque é preciso pagar, e caro, a vida.» A problemática de António-Pedro Vasconcelos é como que uma *generalização da ideia de mercado ao campo dos sentimentos*. Assim, por exemplo, Françoise vende o carro a José e ele fica a pagá-lo a prestações. Mas o que ela compra é José enquanto amante em situação de dependência. Estamos em plena filosofia de Joaquim, o amigo parisiense de José: «Com as mulheres, como com o resto, a conta acaba sempre por aparecer.» Daí que o termo das aventuras sentimentais se faça quando se chega à evidência de que *estamos quites*.

Em quarto, e quem sabe se último lugar, lembrarei que, se o objecto do desejo envolve uma mediação, *isso é uma verdade que se aprende*, e tal aprendizagem exige uma *iniciação*. Ora acontece que as iniciações impõem *disciplina e método*. O filme é, pois, metodicamente ordenado em prólogo, três retratos, três capítulos, um epílogo. Santo

Inácio de Loyola não anda longe: os *Exercícios* são, no dizer de Barthes, «uma luta encarniçada contra a dispersão das imagens»; *Oxalá* também.

São tantas as mediações no filme que seria impossível enumerá-las todas. Alguns observam que há por aqui um excesso de citações e referências culturais. De facto, José pensa a história com Maria através de Musset. E outra personagem seduz Inês (Laura Soveral) através dos trechos que sublinha nos romances de Agustina (a sombra literária deste filme). Quando os dois fogem para a Itália, vivem a sua aventura em nome de Lamartine e do seu lago de voo suspenso, e em nome de Sand e de Chopin. E assim por diante. Citações, jogos de palavras, histórias exemplares, preenchem o espaço entre as personagens de *Oxalá*. O que significa que as relações entre elas não são directas, mas se fazem sempre *pela mediação de um imaginário*.

Mas há mais. É óbvio que António-Pedro se pensa através de um José que imagina: «Imagino-me em Paris...». E que, portanto, a verdade histórica se obtém *através de uma ficção*. Mas há ainda mais. Quem for sensível às modulações estilísticas da imagem, da música, do texto, poderá aperceber-se de que o filme é feito de *ficções que se introduzem na ficção* — como se, no plano da «forma», a citação fosse também indispensável. Assim, o rendilhado barrocamemente libertino ou a brutalidade erótica, o cinema-verdade, a rábula teatral e o romanesco melodramático (na admirável deambulação nocturna de Inês) cruzam-se ao longo da narrativa. Donde, se o filme nos dá por vezes a sensação curiosa de ser um *simulacro*, isto vai um pouco ao encontro da sua própria lógica: é que só pelo imaginário se chega à realidade, só pela

mentira se tem acesso à verdade, *só pela falsificação da própria ficção se atinge o toque autêntico do real.*

E aqui chegamos à *questão política*. O filme surge como um retrato de Portugal depois do 25 de Abril segundo o registo de determinada geração e estrato social. Se esta proposta for candidamente tomada à letra, as decepções serão muitas; de facto, nem um bocadinho do Largo do Carmo, nem a ponta de uma baioneta, nem o punho fechado de uma mulher do povo — nada.

É verdade que este filme fala do 25 de Abril — *mas doutro modo*. É certo que aparecem imagens de Otelo — mas a que propósito? A questão política é, pois, fundamental. Vejamos como.

Torna-se necessário recordar que, no final do filme, José encontra uma amiga, Tina (Teresa Madruga), que está separada de João. Este havia participado na campanha de Otelo para a Presidência. E suicida-se no termo do filme. Sempre ausente na imagem. De João dirá Tina que «*ele não suporta que as coisas lhe resistam*». Por outras palavras, *João não aceita as mediações-obstáculos*. Tal como o «esquerdismo» de Otelo é o emblema desse *já* que uma determinada euforia política propôs como a recusa de qualquer fase intermediária. Otelo, como João ou como Artur, é um *ser de paixão* — definem-se precisamente pelo facto de não tolerarem o adiamento ou a dissimulação. Por isso, depois das imagens de Otelo, o filme quebra. E Artur, «demasiado apaixonado para não ser ingénuo», morre, e João suicida-se.

Em contraponto, Lídia aprende a «ser paciente» — e aí começa a amar. José aprende a separar-se do que ama — e aí começa a sentir-se amado. A vida é *compromisso* — havia ele dito a Maria. O que ele teme em Portugal é a

facilidade — o modo demasiado rápido como se julga chegar às coisas. José sabe agora (iniciação, sagesa) que *a separação é mediação*. E que *só pela distância se vê*. Lição de *mise-en-scène*: «A gente nunca olha para as pessoas em grande plano a não ser quando está apaixonado.»

Terminado *o grande plano da revolução* (Otelo), a vida continua. Bom? Mau? «C'est l'ordre des choses».

Manhã submersa

de Lauro António

estreado em Lisboa, a 17 de Outubro de 1980

A obra de Vergílio Ferreira, inicialmente marcada por fortes preocupações de cariz social, foi evoluindo para uma problemática acentuadamente filosófica, na qual a crise dos valores tradicionais da cultura, a aparição do sujeito na evidência de si mesmo, a ruína das profecias de transformação do mundo e uma contínua procura de uma relação reconciliada com o corpo, são tópicos dominantes. *Manhã submersa* situa-se no momento que precede a passagem de uma literatura de denúncia de todas as alienações para uma estética mais marcada por uma reflexão de tipo existencial.

Deste modo, se o protagonista vive uma experiência que o põe em confronto com a religião organizada no sistema asfixiante de um seminário, o movimento que lhe permite libertar-se da alienação a que uma tal situação o condena corresponde também a uma tomada de consciência que o sujeito faz da sua própria condição de um *eu* irreduzível a todos os sistemas.

Lauro António utilizou o material do romance, evitando, contudo, dois riscos que ele poderia propiciar.

Em primeiro lugar, fez um filme que não é contra a religião, nem sequer contra a educação religiosa, mas que se serve desses elementos para descrever, numa evidência plácida e intransigente, a cuidadosa colocação das pedras do edifício repressivo com que se pretende manipular uma consciência. O seminário funciona assim como *metáfora de um mecanismo totalitário* — e, nesse aspecto, o filme, ao contar a história de um destino exemplar de um jovem do meio rural, dá-nos nesse exemplo a figura do próprio destino português no confronto com as malhas da dominação autoritária do salazarismo. Simplesmente, e ao arrepio de certas tradições, Lauro António não denuncia, verifica, não se indigna, mostra, e isto porque a câmara se coloca sempre na perspectiva do olhar perplexo, atônito e indeciso do protagonista — incapaz de formular juízos definitivos e condenações radicais. Esse o segundo aspecto positivo na adaptação que Lauro António fez do romance de que partiu: evitou a tentação de converter o filme num longo monólogo interior de reflexão precocemente existencial, e conseguiu que *o único ponto de apoio* do espectador seja apenas um rosto neutro, opaco e emudecido de adolescente. Daí que a narrativa decorra numa espécie de desapego tranquilo, que a torna simultaneamente subtil e ingénua, multifacetada e transparente. O pólo da revolta não é aqui a interioridade indomável de uma consciência que se dá conta de si mesma, mas a afirmação natural, terrestre e serena de um desejo. Daí também uma certa espessura que o filme adquire (disponível para diversas literaturas e interrogações) e a fácil comunicabilidade com que se apresenta ao público.

O grande mérito do filme de Lauro António consiste em ter partido de um tema profundamente vinculado à realidade portuguesa, e contudo com um vago sabor anacrónico (a questão religiosa não é uma questão escaldante, e não faz parte das preocupações mais insistentes das gerações mais novas, que passam um pouco *ao lado* do problema). Mas esse tema um pouco datado permitiu o *distanciamento certo* — evitando a demagogia, o histerismo, o panfletismo, a que muitos autores não teriam resistido. Por outro lado, *Manhã submersa* é uma narrativa onde quase nada de importante acontece, e tudo o que ocorre vale sobretudo como *valor de índice* da clausura de um determinado universo (o da educação religiosa num seminário). Lauro António, no entanto, conseguiu desenvolver uma narrativa fundamentada numa quase exclusiva acumulação de índices com a mesma vivacidade com que se conduz uma obra em que se multiplicam as grandes mudanças de situação e os grandes momentos de surpresa. Isso dá uma espécie de *moldura de cinema americano* para um filme que tem o tempo interior de uma psicologia discretamente europeia. Poderemos assim falar numa progressão e adensamento de sinais de sufocação que criam uma carga de afectividade que acaba por dar à cena da mutilação voluntária um valor eufórico de libertação. Essa sequência tem o estatuto de um desenlace de enredo policial: é o instante em que se descobre a identidade do assassino. O que justifica em termos emocionais a cena final: reencontro da mãe restituída ao filho e fruição da pausa e serenidade que sucedeu à explosão.

Suponho que grande parte do êxito do filme de Lauro António depende da qualidade do final encontrado. A sua

força reside na capacidade que o autor leve para fazer coincidir *o significado de mutilação* (a mão perdida) *com o vazio visual* (a câmara dá a ver um foguete que não chega a rebentar no ar, *e é esse vazio que se torna visível*) *e um vazio narrativo* (o drama que ocorre *não irá ser imediatamente narrado*). É da conjugação destes *três vazios* (diegético, visual, narrativo) que se desprende a *figura da castração* tematicamente emblemática de toda a obra (castração do desejo por uma estrutura concentracionária). Mas castração vivida aqui *em termos positivos*, porque assumida pelo protagonista como modalidade de acesso à ordem do desejo: é preciso sacrificar algo para poder ser como os outros (ter uma mulher).

Bom povo português

de Rui Simões

estreado em Lisboa, a 18 de Novembro de 1981

Rui Simões fez até agora dois filmes com esquemas semelhantes: em 1975, *Deus, pátria, autoridade*, balanço saboroso do período fascista, realizado com a desenvoltura e simplificação de um panfleto, e em 1980, após inúmeras dificuldades que lhe foram sendo criadas, em particular no acesso a documentos fundamentais, *Bom povo português*. Enquanto *Deus, pátria, autoridade* se justificava pela própria euforia do momento histórico (não se tratava de *analisar* o fascismo, mas de o *tornar execrável*), já no caso do *Bom povo português*, que se propunha considerar o período que vai de 25 de Abril ao 25 de Novembro, talvez se justificasse uma perspectiva menos simplificadora e mais problematizante. Porque, do ponto de vista de esquerda em que o autor se coloca, o objecto do seu filme era, na

realidade, *uma derrota* — bem sublinhada, aliás, pela excelente ideia final de colocar Otelo, o derrotado, a ver na televisão a imagem de Eanes, o vencedor. É aqui que a pura transposição dos *métodos panfletários* do filme anterior se revela nociva para uma compreensão dos *mecanismos reais do processo político*.

Mas talvez a própria «teoria» política que sustenta o trabalho de Rui Simões o impeça de um esforço analítico — de que tivemos um extraordinário exemplo, em relação ao Chile, no filme *La Spirale* de Armand Mattelart. Porque, para Rui Simões, na medida em que «a emancipação dos trabalhadores é obra dos próprios trabalhadores», sempre que um mínimo de esquema organizativo se começa a esboçar, abrindo uma distância entre representantes e representados, logo essa distância torna *impróprios* os representantes e faz dos representados *uma instância traída*. As consequências estão à vista. Por um lado, colocando-se numa posição em que qualquer relação com o poder é necessariamente negativa, Rui Simões impossibilita-nos qualquer compreensão dos *mecanismos especificamente políticos*. Daí que a sua «teoria» política implique um contínuo recuo para a área estético-ética. Por outro lado, uma tal concepção acaba por traçar como inevitável destino dos trabalhadores a traição de que sempre eles serão vítimas. Daí que a perspectiva revolucionária se converta fundamentalmente *numa retórica da revolta* confrontando-se a cada passo com compromissos, cedências e abdições. Todo o filme pretende accionar uma única mola: a da indignação.

Como é óbvio, a própria concepção de *Bom povo português* condensa estes «princípios teóricos». De um lado, temos *os momentos míticos* do 25 de Abril, filmados em

câmara lenta, e, do outro, temos a estridência desagradável (a música contribui para isso) da *realidade política* em que o 25 de Abril desemboca. Ou ainda: de um lado, temos o povo, com os seus lamentos, os seus gestos exaltados, os seus cantos, e, do outro, temos documentos do poder. Entre um campo e outro, *a distância é irredutível*. O filme é acima de tudo imagem dessa irredutibilidade. Como uma tal distância nos aparece como um destino incontornável, a revolta de que o filme se faz porta-voz é de certo modo *uma revolta que se sabe destinada ao malogro*. A subtileza do trabalho de Rui Simões consiste em tentar fazer ver *em filigrana* como esse malogro estava já inscrito nos primeiros gestos e nas primeiras falas. Digamos, correndo o risco de não sermos bem entendidos, que esta revolta é, no fundo, uma revolta *conformada*.

Bom povo português é uma obra onde se tornam muito visíveis as contradições do pensamento de esquerda *em relação à ideia de povo*. Por um lado, na medida em que só os trabalhadores libertam os trabalhadores, eles surgem como *o sujeito-suposto-saber*. Daí o estranho efeito que Rui Simões consegue produzir em torno de todos os discursos (e que quase atinge os discursos que ele gostaria de preservar: os de Emídio Santana ou de Fernando Pereira Marques, por exemplo): *qualquer discurso tende a surgir como uma usurpação*. A fala política, na medida em que *já é política*, é o resultado de uma *espoliação*. Qualquer político, na medida em que fala *em nome do trabalhador*, é o resultado de uma *expropriação*.

Mas, por outro lado, e reactivando certos temas da tradição revolucionária, Rui Simões recorre à alegoria da caverna em Platão para tentar demonstrar que aqueles que estiveram durante muito tempo submetidos às trevas

(isto é, à opressão fascista) só lentamente poderão habituar-se à luz, precisando para tal de educarem a pouco e pouco a vista (o que significa que é necessário *habituar o povo à democracia*). Mas pergunta-se: quem educa os educadores? Quem habituou os habituados? É claro que é nesta segunda perspectiva que se justificam as reservas postas ao longo do filme ao processo eleitoral, classificado como «democracia académica» em oposição à «verdadeira democracia» (mas quem define qual é a «verdadeira»?).

Passagem ou a meio Caminho
de Jorge Silva Melo

A passagem de Jorge Silva Melo do domínio do teatro para o domínio do cinema constituiu por si só um acontecimento — dada a extraordinária importância do trabalho de Jorge Silva Melo no campo teatral. Talvez isso tenha estado um pouco na origem do clima de desilusão que acolheu as projecções iniciais deste filme: é que a excessiva expectativa não parece ter sido inteiramente correspondida. Digamos que o filme dava a impressão de programar o seu próprio (relativo) fracasso, porque fazia do fracasso a dimensão quase única do seu projecto. Mas é evidente que de uma tal recepção se havia de ressentir o autor — uma vez que esta obra, tão protegida por muralhas culturais, algumas vezes quase inacessíveis, é uma das mais *íntimas* que entre nós se produziram, e certamente um dos filmes mais tristes que se fizeram em Portugal.

A fascinação de Jorge Silva Melo pela figura de Büchner, e, sobretudo, pelo trágico destino do seu panfleto revolucionário «O Mensageiro de Hesse», constituem o material de que este filme parte. Não houve da parte do

autor uma preocupação em actualizar estes textos — veremos mais adiante que este aspecto tem várias implicações. O que se verifica é *uma encenação num espaço contemporâneo* (vestuário, casas, hospitais, máquinas de escrever, ruas, carros, luzes, etc.) de textos e falas que remetem para o mundo referencial de Büchner. De certo modo, este mundo é aqui *a mediação privilegiada* que Jorge Silva Melo encontrou para falar da sua geração com essa enorme carga de pudor que a caracteriza. Por alguma razão o filme nos dá em epígrafe a descoberta de que «não posso escrever sobre o meu amigo mais amado». Entramos assim na realidade da resistência antifascista considerada através das lutas estudantis, das utopias de intelectuais, dos «comunicados» e panfletos, do trabalho nocturno em torno das fotocopiadoras e das máquinas de escrever, da aventura de distribuir os textos pela cidade, da distância iniludível entre estas formas de luta e aquelas que se desenrolavam nas fábricas ou nos campos. Grande parte deste filme é composto por imagens de estudantes, e, por vezes, professores, imaginando grandes frases libertadoras, tentando encontrar *a palavra justa* («cada palavra justa é uma vitória») que possa servir a causa dos oprimidos, massacrando as máquinas de escrever com longos textos palavrosos.

Mas *Passagem* é fundamentalmente um filme de nostalgia. Inteiramente voltado para a ânsia do futuro, o autor estabelece um arco entre a força do passado e o deslumbramento desse futuro, mas esse arco é sobretudo *uma máquina de guerra contra o presente*, que surge como uma «época tão vazia de esperança». Compreendemos assim a evocação dos velhos operários que não têm a atitude dita

contestatária dos jovens face a cultura, porque a amam como um instrumento de liberdade: para eles, para esses velhos homens da Revolução, *não há televisão, mas há livros*, não há necessidade de drogas, porque não são neuróticos, nem recorrem à psicanálise — e, poderíamos acrescentar, nunca gostarão do cinema série A, mas sim, e apenas, e intransigentemente, do cinema série B, menor, marginal, marginado, recalcado, ferozmente minoritário (deste cinema resguardado no seu próprio fracasso, protegendo-se com unhas e dentes, e intermináveis planos em puro desamparo, numa modernidade não-narrativa — deste cinema de *Passagem*). Proclama-se aqui o estatuto de uma inevitável *insularidade* da arte e dos intelectuais — alienação que apenas se poderá romper *na sociedade outra* de que esta arte e estes intelectuais sustentam o desejo.

O que há de extremamente belo, e ao mesmo tempo patético, na obra de Jorge Silva Melo (e que a aproxima da radicalidade, também ela melancólica, de um *Retrato de um amigo enquanto falo* de Eduarda Dionísio) é que temos a cada instante a sensação de que tudo aquilo de que se fala, e que profundamente se ama, *já passou*, ou, pior ainda, *já era passado quando foi presente*. Mas, por outro lado, há neste filme, nesta espécie de entrincheiramento ético de um soldado que ainda ignora que a guerra acabou, um desejo de revolução, uma insuportável vontade de querer outra coisa, tão de dar com a cabeça na borda da banheira, tão de doença, tão de morte, tão certa do fracasso («se eu pudesse acreditar na possibilidade de uma acção política...»), que não podemos deixar de nos sentir tocados pela imensidade (deliberadamente *incomunicável, mas partilhável*) do que aqui se passa. A *Passagem* é um filme profundamente político (tem mesmo aquela exclusão do

amor que nos dá a marca de militância), mas é também um filme *que detesta a política*, porque a política é algo que se passa sempre *na corrupção do presente*. Daí que não haja acção — toda a acção é longamente preparada, dolorosamente frustrada, mas não existe *como presente de si mesma*. Assim se explica que Jorge Silva Melo não tivesse podido *actualizar* Büchner, na medida em que a mensagem deste desesperado mensageiro só é actual na sua insuportável inactualidade.

1981

Principais filmes: *Conversa Acabada* de João Botelho
Dina e Django de Solveig Nordlund
Francisca de Manoel de Oliveira
Um S Marginal de José de Sá Caetano
Guerra do Mirandum de Fernando Matos Silva
Longe é a Cidade de Ricardo Costa
Silvestre de João César Monteiro
A vida é bela...?! de Luís Galvão Teles
Rita de José Ribeiro Mendes
O banqueiro anarquista de Eduardo Geda
O homem que não sabe escrever de Eduardo Geda
Música, Moçambique! de José Fonseca e Costa

Silvestre

de João César Monteiro

estreia em Lisboa, a 6 de Maio de 1982

Filme assumidamente idealista, jogando sem hesitações no campo de um inconsciente colectivo de cariz junguiano,

simulando ir às raízes submersas da memória portuguesa para encontrar nelas uma universalidade de referências, *Silvestre* é uma obra que tinha várias condições para provocar a recusa dos sectores mais materialistas da crítica portuguesa — e, contudo, por motivos que seria curioso analisar, acabou por suscitar entusiásticas análises à beira do êxtase. São estes os pitorescos caminhos de um cineasta que de sujeito convicto de uma intratável marginalidade se converteu em objecto (resignado ou divertido?) de um discurso unanímista.

Silvestre recorre a duas narrativas do *Romanceiro* («Donzela que vai à guerra» e «A mão do finado») e tenta articulá-las num único percurso narrativo, segundo uma pista já explorada por Aquilino Ribeiro. João César Monteiro optou por um tipo de realização que confere ao filme um estatuto *que o aproxima da banda desenhada*: cada sequência é fundamentalmente a *simplificação* de uma realidade inacessível (o que é muito visível nas cenas da batalha, mas constitui, no entanto, a maneira dominante ao longo de todo o filme). Esta noção de *simplificação* é fundamental: ela determina o teor das falas (que são simplificações arquetípicas de uma realidade psicológica tornada universal), as características dos cenários, o andamento da narrativa, ou mesmo o estilo de representação (que é sempre, como se pode ver com Jorge Silva Melo, que leva o processo a um limite quase intolerável, *uma representação de uma representação*). Tal como na banda desenhada, o que se vê é apenas *uma amostragem* em que o essencial fica condensado. Esta *necessidade de simplificar* (amplamente inspirada no *Perceval* de Rohmer) poderá servir de explicação para o que de melhor e o que de pior se encontra neste filme: o melhor ocorre quando

a simplificação *condensa*, o pior quando ela *empobrece* e *reduz*. O grande problema estético de *Silvestre* resulta de o cineasta não ter sabido gerir equilibradamente esta economia.

Daí a razão de ser de determinadas objecções que, verificando que o filme se constrói com sequências filmadas em cena de tipo teatral, com sequências concebidas para o recurso à projecção frontal e com outras realizadas em cenários reais, o acusam de uma arbitrariedade de procedimentos e de uma dispersão de intenções. De facto, se condições de ordem prática forçaram João César Monteiro ao uso de diversas técnicas de filmar, teria sido importante subordinar a lógica da sua distribuição à lógica da simplificação a que o filme se submete. Dizer apenas que se «jogou na heterogeneidade» não parece ser argumento suficiente.

É precisamente porque o filme trabalha simplificadamente uma matéria simplificada que ele fornece com extrema facilidade o material que permite a *leitura directa* em termos psicanalíticos — e assim esta leitura atravessa o filme *como se nele não houvesse corpo ou sujeito*, mas apenas uma placa translúcida onde o inconsciente se inscreve numa grafia primordial. Daí o encanto e a ambiguidade de abordagens tão interessantes como aquela a que José Gabriel Pereira Bastos se dedicou (nas páginas de *JL*, n.º 33).

Para Pereira Bastos, estamos perante «a cena do inconsciente que nada recusa, porque amoral e isenta de contradição». Vamos assim encontrar todos os sinais do desejo incestuoso do pai de Sílvia/Suzana — para se vir a consumir na figura do Romeiro. Ou seguir as várias clivagens (de Sílvia a Silvestre, entre Sílvia e Suzana, entre o masculino e o feminino, entre mãe e filha, entre virgem

e não-virgem, etc...) que farão do filme, no dizer do comentador, «um deslizante labirinto caleidoscópico». Ou decifrar o simbolismo da desvirginização e da castração no episódio da «mão do finado». Ou explorar as virtualidades polissémicas do elemento «mão». Ou recorrer ao mito de Osíris e Isis para a interpretação da cena final.

O resto são as qualidades e defeitos que já encontramos em *Veredas*. Por um lado, um gosto excessivamente fácil pela superfície mais cantante das imagens. Ou um acentuado desequilíbrio na direcção de actores: se Maria de Medeiros e Luís Miguel Cintra constituem casos notáveis de interpretação, outros participantes (como Xosé Maria Straviz, Raquel Maria ou Cucha Carvalheiro) comprometem irremediavelmente determinadas cenas. Por outro lado, uma enorme sedução pelo alardear das referências culturais, que funcionam quase sempre mais como escudos de protecção do filme do que como momentos de verdadeira intensidade estética.

Conversa acabada

de João Botelho

estreado em Lisboa, a 13 de Maio de 1982

Projecto inicial: realizar um filme sobre a correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. A partir deste núcleo temático, João Botelho vai abrindo vários círculos. Por um lado, tenta traçar uma biografia sumária dos dois escritores: o filme começa na morte de Pessoa e termina na morte de Sá-Carneiro. Por outro lado, procura dar corpo e voz à produção literária de ambos correpondente ao tempo desta correspondência.

Isso instala no filme uma *linha de ficção* que atinge a sua dimensão mais funda nas duas cenas de *A confissão de Lúcio*. E é pela hábil sobreposição de sequências de *A confissão de Lúcio* ao longo da relação entre Pessoa e Sá-Carneiro, a que se associam algumas cenas de ficcionalidade insistente sobre a vida de Sá-Carneiro em Paris, que o filme nos surge, de certa maneira, como *uma obra sobre a homossexualidade*. E, por fim, ao acentuar a desproporção entre a amplitude dos enunciados poéticos e a mesquinhez do espaço cultural e social onde eles se produzem, João Botelho propõe-nos de igual modo *um filme sobre Portugal*. Aí se inscreve provavelmente a pressão do desejo do realizador ao investir neste empreendimento: como Pessoa diz, na cena que tem como fundo o Jardim do Príncipe Real, em Portugal as revoluções mudam para deixar tudo na mesma, e somente resta a hipótese de indisciplinar as almas através de uma dissolução estética que escrupulize no mórbido. Tais propósitos sintonizam muito claramente com o que poderemos supor ser a intenção fundamental do filme: trata-se de *prolongar uma conversa* que se sabe acabada através da realização de uma obra esteticamente muito próxima da anarquia artística que os seus protagonistas reivindicam. Como não ver, por exemplo, que as experiências de variação cromática a que João Botelho se entrega correspondem de muito perto a esse sensacionismo que levou Sá-Carneiro a surgir como o que mais longe foi na formulação de sentimentos coloridos? Como não compreender que os jogos de luzes e de sombras nos quartos e a relação com a moldura das janelas dão espaço à construção de esquemas de sucessivas metafísicas inúteis?

O filme de João Botelho utiliza a figura de um narrador presente: o actor Jorge Silva Melo, e de um narrador *off*. No caso de Jorge Silva Melo, a solução não terá sido a melhor: não só o processo evoca, de um modo demasiado promotor de equívocos, o cinema de um Syberberg, como a intervenção que o actor decidiu ter nos parece excessivamente conotada e aproxima-se de registos de provocação talvez inadequados em relação à atmosfera global da obra. Além disso, João Botelho teve a excelente ideia de entregar a leitura de poemas às mais diversas pessoas *sem procurar imprimir uma norma de recitação*, e, sobretudo, sem insistir na poetização do texto dos poemas: há assim como que *uma democracia* (o poema pode ser lido por todos, cada um aprende a ler o poema à medida que lê) e *uma física da leitura* (tal como há uma física da escrita): não há declamação, mas dicção, por vezes perplexa, por vezes demasiado segura, por vezes tropeçada, quase balbuciada. Tal procedimento poderá chocar os que trazem uma visão angelical da poesia. Mas tem a vantagem de deixar em pânico todos aqueles que, acreditando demasiado na literatura, se não apercebem de que a literatura de Pessoa e Sá-Carneiro é sempre *mais e menos* do que supõem.

Tecnicamente, o filme constrói-se com a utilização do processo de projecção frontal. Raras vezes o seu uso terá sido tão oportuno e fundamentado. É que a projecção frontal cria no espectador um efeito de irrealidade extremamente forte que, em *Conversa Acabada*, parece ser a tradução formal das leituras de *Orpheu* que vêem em Pessoa e Sá-Carneiro um drama que não afecta apenas a relação do sujeito com o real, *mas que afecta o real em relação a si mesmo através do confronto com o sujeito*: isto é, a dimensão

ontológica, e não o enredo psicológico. Ora João Botelho consegue fazer uma obra de reconstituição histórica, minuciosa e atenta, e simultaneamente fazer transparecer através dessa história o irredutível vazio da realidade que a suporta. É certo que, por vezes, a sofisticação aflora: e, num ou noutro ponto, os cenários de Ana Jota poderiam ter ganhado numa certa discrição. Mas o balanço final parece francamente positivo.

Tem-se observado que o filme se inclina acentuadamente para Mário de Sá-Carneiro. E o autor reconhece que tal afirmação está certa. Há várias razões para isso. A primeira, de carácter estritamente factual, é o próprio estado da correspondência de que dispomos: e aí a desproporção entre o material existente e o material relativo a Pessoa aponta para a valorização da figura do primeiro. A segunda razão deriva da escolha dos intérpretes: é óbvio que, por diversos motivos, André Gomes «cola» com surpreendente justeza à figura de Sá-Carneiro e confere-lhe contornos que escapam a este retrato fílmico de Pessoa. No caso de Fernando Cabral Martins, o Pessoa encontrado, deparamos com um voluntário apagamento e deficiências de dicção que acabam por deteriorar um pouco a imagem pretendida. Mas suponho que se pode encontrar uma terceira motivação. Não é por acaso que o filme termina com a referência ao conhecido «nevoeiro» e suprime o «É a Hora!» que, no poema em questão, lhe sucede. É que o filme situa-se na mais niilista das perspectivas. E, neste ângulo, o esgotamento de virtualidades humanas (afectivas, estéticas, sexuais) que se assinala em Sá-Carneiro coincide melhor com a *linha de pessimismo* que João Botelho imprimiu ao seu filme. Houve quem censurasse ao autor a demasiada

perfeição com que a obra é realizada, insinuando que tal seria sintoma de um distanciamento profundo em relação à matéria filmada. É possível que assim seja. Mas, nesse caso, o distanciamento em causa é aquilo que Pessoa designa (cito um fragmento do *Livro do Desassossego*) como a Decadência: «Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animaes, fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida». O processo da projecção frontal a que nos referimos produz, de facto, no interior do filme, «aquela distância de tudo» que mina intimamente qualquer presença. E por isso poderíamos arriscar que João Botelho se orientou *numa perspectiva decadente* de leitura. Daí também o privilégio atribuído a Sá-Carneiro e a supressão (talvez inevitável na economia do projecto) de aspectos importantes da personalidade de Pessoa.

Em relação a esta interpretação podemos convocar duas ordens de factos. Em primeiro lugar, se a Decadência se produz numa distância de tudo que suprime a inconsciência, *a estética da aceleração da decadência*, onde João Botelho, na senda de certos veios do cinema europeu contemporâneo, se parece inserir, tende a *recuperar a inconsciência* no limite do movimento acelerado. Em segundo lugar, a emergência de blocos dramaturgicos no interior do filme, e sobretudo na sua parte final, deixam pressentir a existência de *zonas de afectividade cega não diluída* que poderão organizar-se em filme futuro de pura ficção. É aí que a dinâmica cromática e o grafismo da pose transbordam para um dizer pessoal, que não ilude, *mas excede* o âmbito desta «correspondência».

Francisca
de Manoel de Oliveira
estreado em Lisboa, a 3 de Dezembro de 1981

«Dieu, comment se peut-il faire / Que plus m'est
loin plus le désire»
Le Roman de Tristan et Iseult

Não se torna muito arriscado dizer que *Francisca* é, até hoje, o filme em que Manoel de Oliveira se encontra mais perto da sua verdade cinematográfica. E trata-se, sem dúvida, de uma das grandes obras do cinema contemporâneo. Mas o acesso a Manoel de Oliveira continua a não ser fácil (daí que o realizador se arrisque a ser mais reconhecido do que conhecido). Digamos que não conseguirá entrar no universo filmico de *Francisca* qualquer espectador que não tenha em conta o que constitui o ponto de partida de todo o cinema de Manoel de Oliveira desde o *Acto da Primavera* (1963): é preciso tomar consciência de que *este cinema só existe pela mediação do teatro* — ou, como também Manoel de Oliveira soube dizer, é o teatro que para ele é essencial, e o cinema não é mais do que *a versão audiovisual* desse teatro primeiro.

Mas dizer que o cinema passa pelo teatro não chega, porque, mesmo no plano do teatro, se torna necessário afirmar que a naturalidade só existe (só se *atinge*) *pela mediação do artifício*. Os textos que Manoel de Oliveira escolhe são deliberadamente literários, porque só o excesso de literatura permite chegar ao lado obscuro do real. As intrigas que movem as suas personagens situam-se *no limite do inverosímil* — porque só aí, nesse transbordar do melodrama, se reassume a autenticidade de sentimentos tão clamorosamente puros que de outro modo se

tornariam inabordáveis pelo cepticismo contemporâneo. A representação dos actores situa-se *no limiar do inexpressivo*, interminável recitação que nos coloca face à violência nua da palavra. Quer isto dizer que o cinema apenas persiste na medida em que *aprende a fazer o seu próprio teatro*. E daí que o primeiro trabalho de Manoel de Oliveira seja o de *teatralizar o espaço cinematográfico*: mantendo sempre um dispositivo cena/espectador inerente à própria maneira de filmar; artificializando as sequências pela repetição de determinadas cenas de pontos de vista complementares (mas sem acréscimo de sentido); organizando os diálogos segundo uma linha de olhar que se coloca a meio caminho entre o interlocutor em cena e o espectador que nós somos no exterior dessa cena; traçando vários planos no interior da cena filmada segundo uma arquitectura especificamente teatral, etc.

Podemos, pois, dizer que o teatro, e os seus mecanismos, têm aqui por função *introduzir o máximo de artifício* no interior da naturalidade mediana das coisas. Ou, se preferirem, o máximo de distância.

Algumas vezes se pergunta neste filme *o que é a alma*. E o texto diz-nos que a alma se define no círculo de uma certa vulgaridade de sentimentos: a alma aparece como *a zona intermédia* em que a convivência desinteressada, a compreensão desatenta e a familiaridade (diremos mesmo a conjugalidade) se tornam possíveis. Mas, por isso mesmo, é necessário opor esta alma, entendida como espaço dos sentimentos-em-banho-Maria, a uma paixão tão extrema que se diria *desalmada*. No sentido em que se pode dizer: «amo-te desalmadamente». Nesta perspectiva, a alma é a cadeira onde se acolhem e repousam as pessoas vulgares. Mas, por isso mesmo, alguns pretendem uma alma que vá

além do préstimo da cadeira. E, para o conseguirem, tornam-se uns *desalmados*.

Assim, Fanny, no livro e no filme. Primeiro, desalmada pela futilidade e insignificância da sua presença. E, depois, desalmada, pela sublime exaltação com que o desejo nela se diz para além do conforto precário dos prazeres. Digamos assim, com o deliberado risco de provocar um equívoco, que o cinema de Manoel de Oliveira é cada vez mais *um cinema desalmado* — nesse sentido em que se furta às vulgaridades da mediania convivente ou aos embalos da psicologia, e nos força a afrontar a vacilação *entre o insignificante e o sublime*.

E é por isso que *Francisca* dá um passo em frente em relação a *Amor de Perdição*. Porque, neste, os obstáculos eram exteriores, e a não consumação da paixão poder-se-ia explicar pelos condicionalismos sociológicos (rivalidades de famílias, questões de poder) — havia assim lugar para uma *leitura da alma*: podia-se pensar que a perdição deste amor era algo que vinha de fora. Em *Francisca*, a perdição vem *de dentro*: a distância é inerente à própria paixão, e Fanny apercebe-se que sempre que sente José Augusto mais perto de si começa a prezar menos a qualidade do seu amor. E nem podemos pensar que as cartas descobertas são o elemento que vai afastar José Augusto de Fanny — mero pretexto, afinal. Porque esse afastamento começa no próprio momento em que Fanny entra em casa de José Augusto. Com *Francisca*, a paixão aceita apenas *uma leitura desalmada* — não por lhe faltar alma, mas por estar para além do entendimento estreito que esta propicia. O trabalho de Manoel Oliveira consiste em — na linha de Agustina — *desalmar uma história de amor*.

Percebemos assim que a representação não podia ser expressiva. Existe expressividade onde a alma aflora na cena do corpo. Manoel de Oliveira deixa corpo e voz entregues à opacidade de si próprios — e propõe-nos uma representação desalmada.

Talvez resulte daí que uma das sequências mais interessantes deste filme seja aquela em que José Augusto entra com o cavalo dentro da sala onde Camilo trabalha. Segundo as convenções a que nos afeiçoámos, um cavalo não é feito para pisar o sobrado de uma sala — e daí o desajustamento de dois espaços, ou, se quiserem, o modo como o comportamento de José Augusto introduz a violência do artifício na naturalidade das convenções. O cinema de Manoel de Oliveira produz exactamente o mesmo espanto que nos fica de não podermos deixar de olhar este cavalo no meio de uma sala. De tal modo que não é Camilo ou José Augusto que, na tela, nos prendem a atenção, mas o olhar vazio do animal: esse pressentimento de um *além da alma* na pura evidência de um olhar ausente.

Daí a necessidade da História, e dos cuidados de representação que ela impõe, no cinema de Manoel de Oliveira. É que a distância histórica em que se situam as personagens, e o modo obsessivamente objectivo como essa historicidade é recomposta, são as mediações necessárias para alcançarmos de novo uma intimidade de que a homogeneidade do espaço contemporâneo nos parece ter excluído.

E é no fio desta lógica que podemos afirmar que o alvo máximo de Manoel de Oliveira continua, subversivamente, a ser *o casamento como instituição*. O que, em *Francisca*, nos é dado a ver por essa espantosa sequência

de um casamento em que os noivos intervêm por procuração, e há apenas homens no altar. Tomada à letra, a sequência justifica-se em termos de enredo. Mas nada nos impede de a lermos em sentido mais amplo: como a dizer que todo o casamento é *criação de uma intimidade sem distância*, de uma alma do amor, de uma aproximação sem diferença, de um entendimento sexual onde se extingue o escândalo da diferença entre os sexos. Ou, por outras palavras, de como o casamento enquanto instituição das pessoas vulgares se apoia num estatuto predominantemente homossexual (ou de indiferenciação).

A questão da alma repõe-se na mais estranhamente violenta cena do filme (uma dessas sequências que só um grande cineasta corre o risco de concretizar): quando José Augusto lança a sua interrogação metafísica perante a criada mal cheirosa (como sempre, em Oliveira, o erotismo resulta da oscilação entre o sublime e o obscuro), e, tendo na mão o coração, músculo inerte, de Francisca, põe a questão decisiva: que faz que as pessoas se amem?

Há um cinema que, sentindo a distância, a pretende reduzir. É um cinema das boas intenções. Mas há outro cinema que, ao reduzir a distância, *a torna cada vez mais sensível*. Há quem dê razões para que as pessoas se amem: contabilidade afectiva. Há quem pense que elas se amam *tanto mais quanto menos houver razão*. O cinema de Manoel de Oliveira está cada vez mais próximo desta segunda via: daí a sua beleza, beleza que não vem, como alguns supõem, de as imagens serem belas, *mas do que as torna belas por dentro*. Será a isto que se chama *filmar a alma desalmada*?

Guerra do Mirandum

de Fernando Matos Silva

O propósito é bastante invulgar no âmbito do cinema português: Fernando Matos Silva pretendeu, com *Guerra do Mirandum*, fazer uma filme *histórico* e de *ação*. Projecto ambicioso, dadas as condições de produção da indústria cinematográfica portuguesa. Determinadas debilidades que a obra revela eram previsíveis, e não deixa de ser simpático que os seus autores tivessem afrontado as dificuldades e corrido deliberadamente riscos inevitáveis. Tanto mais que os postulados estéticos desta obra vão inteiramente *contra a corrente* daquilo que tende a surgir (em função, sobretudo, de certos reconhecimentos internacionais) como a imagem dominante do cinema português. Aqui o cinema fica indiferente a outras práticas artísticas, *desenvolve-se no espaço do próprio cinema*: modelos de Hollywood são recuperados numa atmosfera de progressismo popular sem emblemas ideológicos (o povo é *o lugar da luta* pela liberdade). A isto se acrescenta um toque rabelaisiano e um ar de carnaval — porque o povo é *o lugar da subversão*. Este cinema pretende acima de tudo ser *um cinema saudável*.

A situação é ao mesmo tempo simples e algo confusa. No ano de 1762, a povoação de Miranda do Douro é ocupada por tropas espanholas que provocam morte e destruição. Certos elementos mais combativos refugiam-se na floresta e desenvolvem uma luta de guerrilhas, com o apoio do escrivão, que enuncia as lições da história. De repente, as tropas espanholas retiram-se e a povoação vê-se a braços com a tarefa de reconstituir casas e lugares apenas com o seu próprio esforço. O que torna a intriga um pouco baralhada é a falta de motivação para tudo o que acontece: uns chegam, outros partem, mas as razões históricas não são claras. O que é decepcionante para quem

pretenda um pleno entendimento dos acontecimentos, mas está coerente com a perspectiva do realizador: as guerras não são entre os exércitos que as fazem, mas, sim, entre os senhores que as mandam fazer e os soldados que as executam. Simplesmente, o que nós vemos são apenas os soldados, profissionais ou improvisados, de um lado e de outro, e os senhores (príncipes, reis e ministros) estão ausentes. O filme é uma história à deriva porque o *verdadeiro adversário está oculto*, e o resto são combates absurdos.

O empreendimento de Fernando Matos Silva não era facilmente realizável. Resulta daí que o filme só tem existência intermitentemente. Isto é, há momentos que nos conseguem dar convicção às imagens, há outros em que as imagens são apenas o velho papelão do cinema português. Era difícil reproduzir os ambientes e os lugares de um modo inteiramente convincente, era muito difícil obter dos actores uma verosimilhança dialectal, era ainda mais difícil fazer consideráveis movimentações de massas e construir quadros de luta capazes de impressionarem um espectador que, nestes domínios, já viu muito, e da melhor qualidade. O esforço de toda a equipa é evidente, os resultados teriam forçosamente de ficar aquém do que todos desejariam. Há, no entanto, certos momentos conseguidos, que são sobretudo os de uma alegria movida pelo ritmo de uma música de fortes raízes populares: danças iniciais, danças e divertimentos na festa de casamento de Luzia e de Miguel (registemos aí alguns belos planos de Teresa Madruga). Já a acção propriamente dita ou os momentos trágicos (ataque à fortaleza, sequência da morte de António, o moleiro) ficam longe da credibilidade desejada.

Um S. Marginal

de José de Sá Caetano

estreado em Lisboa, a 3 de Agosto de 1983

O segundo filme de ficção de Sá Caetano não cria menos perplexidades do que o anterior. Em princípio, existe uma enorme mudança entre as duas obras. Consideradas com um olhar mais atento, verifica-se sem dificuldade que estamos perante a mesma *ideia de cinema*. Porque Sá Caetano — é esse um dos seus inegáveis méritos — tem uma *ideia de cinema* (que inclui certamente uma considerável dose de hostilidade). Mas *Um S Marginal* poderá talvez criar até mais perplexidades, e sobretudo *resistências*, do que *As ruínas no interior*. Por duas ordens de razões: por um lado, porque os blocos ficcionais têm aqui contornos mais definidos, e, por isso mesmo, surgem-nos mais evidentemente desgarrados numa espécie de horizonte absurdo; por outro lado, porque o peso das ideias que passam por este filme é bastante maior, embora remetam para problemáticas a que estamos pouco afeiçoados. De resto, a montagem, extremamente sincopada, acentua os *mecanismos de intersecção* entre estes dois componentes, retirando quaisquer alicerces para uma leitura com um íntimo de coerência num plano narrativo ou expositivo imediato.

Tal como Fernando Lopes, Sá Caetano situa-se nas zonas de fronteira *entre o documentário e a ficção*, mas, ao contrário daquele, não faz disso um jogo calculado de gato e de rato com o espectador. Pelo contrário, expõe a rede de diferenças e sobreposições dos dois domínios num tom de indiferença que deixa o espectador num reduto de retraimento desconfiado. A entrada em *Um S Marginal*

implica a coragem de dar o salto para uma obra que, em certos aspectos, nos é *anti-pática* (no sentido mais rigoroso do termo). E exige também o arrojo, mais tarde compensado, de pôr de lado certos factores de desagrado que o filme (deliberadamente?) suscita: o cuidado imenso de Sá Caetano com determinados elementos da sua obra parece combinar-se com um certo desleixo em relação a outros (a direcção de actores revela-se frouxa, o diálogo nem sempre é trabalhado, etc.).

Num primeiro relance, o filme ocupa-se de problemas ecológicos (nesse ponto, um dos seus parentes próximos, neste e noutros aspectos, é *Nem pássaro nem peixe* de Solveig Nordlund). Mas uma tal hipótese de leitura tem o defeito de não ser integradora das várias peripécias que aparecem em cena ou que são mencionadas. Deveremos talvez pensar que a chave do filme (e talvez a sua demasiada dependência de uma chave transforme esta chave numa chave *de vidro*) está noutro lado: *Um S Marginal* é, fundamentalmente, uma obra sobre o Estado, ou melhor, sobre o *exterior do Estado* — e, nesse plano, algo de invulgar e original na tradição da cultura portuguesa.

Parte-se de uma análise das várias forças produtivas e coloca-se a intriga no ponto de passagem da energia física para a informação. De certo modo, podemos dizer que o filme, na sua construção interna, opera também *uma mutação de forças produtivas*: a ficção entra num processo entrópico e paralisa-se numa espécie de apatia documental, e daí a sensação que temos de que o filme se organiza (ou melhor: se des-organiza) numa calculada perda de energia. Este ponto — a florado na entrevista do escritor americano, cuja intervenção vem *cifrar* o filme com o próprio *S* do título do seu livro — é certamente um dos

mais interessantes (e demarca Sá Caetano das preocupações estéticas de um Fernando Lopes).

Ora a questão fundamental é a da instalação ao longo da costa portuguesa de uma rede de centrais transformadoras de energia oceânica e solar produzida por uma empresa multinacional e autorizada pelo Governo português. A personagem interpretada por Sinde Filipe corresponde ao representante português dessa multinacional. Os efeitos dos empreendimentos são aterradores: os animais domésticos fogem das cidades e voltam como animais selvagens (uma matilha de cães ronda ameaçadoramente a vivenda do político) e, ao mesmo tempo, os répteis, ziguezagueantes (também eles são *SS* marginais), invadem o meio urbano.

Temos assim que o Estado perde a sua capacidade de integração e é excedido pela força das multinacionais. Ora é esse *excesso* que nos conduz para um *exterior* ao Estado que serve de modelo aos bandos mais ou menos organizados (como aquele em que participa o filho do político) que procuram estabelecer uma ordem específica alheia às directrizes da ordem estatal. Verifica-se assim que, por um lado, a sociedade se vai caracterizar pela proliferação de máquinas de guerra poliformes e difusas (como diria Deleuze/Guattari): as máquinas ecuménicas segregam manifestações de tribalismo (veja-se a violência na cena da praia). Por outro lado, a informação surge também como máquina de guerra (serviços de escuta e vigilância) e converte-se num bloqueio à comunicação (a morte da filha do político não lhe chega a ser comunicada). O campo ocupado pelo filme de Sá Caetano corresponde precisamente àquele que Deleuze/Guattari, na linha de Mac Luhan, traçam: «Não é em termos de independência,

mas de coexistência e de concorrência, *num campo incessante de interação*, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de guerra com metamorfoses e os aparelhos identitários do Estado, os bandos e os reinos, as megamáquinas e os impérios. Um mesmo campo circunscreve a sua interioridade nos Estados, mas descreve a sua exterioridade no que escapa aos Estados e contra eles se ergue» (*Mille plateaux*, p. 446).

Ora a ordem dos Estados está vinculada à *ordem gráfica*; daí que o que lhes escapa e contra eles se ergue apareça figurado *por uma letra sinuosa à margem* (o *S marginal* poderá ser o grupo tribal que faz julgamentos de automobilistas ou a multinacional que ocupa a costa portuguesa, entre outras coisas, claro). E, repetindo uma menção que não estava excluída de *As ruínas no interior*, Sá Caetano introduz de novo uma referência a uma espécie de *instância espiritual primitiva*: é a imagem do santo na casa do político, é o «My name is Goodman» da história do escritor sublinhada pela amante do político. Como se, nestas diluídas paisagens de guerra que são cada um dos seus filmes, devesse pairar o que Sena chamaria «uma pequena luz bruxuleante».

1982

Principais filmes: *A ilha dos amores* de Paulo Rocha
Ana de António Reis e Margarida Martins Cordeiro
A estrangeira de João Mário Grilo
Gestos e Fragmentos de Alberto Seixas Santos
Fim de Estação de Jaime Silva
Sem sombra de pecado de José Fonseca e Costa

Sem sombra de pecado
de José Fonseca e Costa
estreado em Lisboa, a 11 de Fevereiro de 1983

«Que se siga a evolução do mito ocidental da paixão, na história da literatura ou na história dos métodos de guerra, é a mesma curva que aparece»

Denis de Rougemont.

Em *Sem sombra de pecado*, Fonseca e Costa defronta-se, pela primeira vez, com um argumento que não é da sua autoria — o filme parte de uma novela de David Mourão-Ferreira intitulada «E aos costumes disse nada», e incluída no livro *Gaivotas em Terra*. O trabalho de adaptação é extremamente inteligente, na medida em que Fonseca e Costa é de uma exactidão quase total em todos os pontos em que julga poder seguir o livro, e demarca-se do texto *sem hesitações* em diversos aspectos que permitem ir construindo uma *leitura pessoal* da obra adaptada. Há, portanto, um misto de fidelidade extrema e de autonomia, e isto na medida em que todas as *diferenças* introduzidas por Fonseca e Costa têm uma coerência não apenas estética, *mas ideológica*. A começar pelo título. E passando, para apenas referirmos facetas mais salientes, pela sequência inicial e a sequência final — a primeira desambiguizando *até certo ponto* as narrativas, de verdade sempre incerta, dessa perturbante Maria da Luz/Lúcia (Victoria Abril); a segunda ao colocar o protagonista, Henrique (Mário Viegas), no lugar do tenente Sanches (Armando Cortês).

O filme começa por ter, como a obra anterior de Fonseca e Costa, um notável acabamento de ordem

técnica. Tal como o *Kilas*, a estrutura narrativa é de uma enorme eficácia. Mas não é apenas isso. Temos também um diálogo que, embora em parte extraído do livro, jamais tem o sabor de literatura (o que é relativamente raro no cinema português). Mas um tal efeito deve-se fundamentalmente a uma segura direcção de actores (não apenas direcção, mas escolha certa dos actores para os respectivos papéis). Além disso, o filme tem a agilidade, o apuro de gosto, a fluência, a capacidade de enredamento que já reconhecíamos no *Kilas*. De certo modo, estamos perante a mesma fórmula, mas aqui desenvolvida com maior maturidade e subtileza. Contudo, o filme não é apenas uma superficial comédia de costumes a que o realizador teria acrescentado algumas pinceladas de cariz político. É algo de mais interessante e complexo, que, estando já inscrito no texto de David Mourão-Ferreira, só no filme adquire plena nitidez. Vejamos como.

Em «Aos costumes disse nada», David Mourão-Ferreira pretende sobretudo traçar o retrato de uma inquietante Maria da Luz/Lucília, que, embora feia, oscila, com estranho desprendimento, entre a inocência e a sedução, o medo e a audácia, o estatuto de criança e o estatuto de pega. Como pano de fundo, numa luz discretamente irónica, a instituição militar. Questão de luz, portanto.

É neste plano que a leitura de Fonseca e Costa se torna francamente aliciante. Não apenas por desenvolver certos aspectos do contexto político da época (sobretudo através da criação da personagem do tio de Henrique, interpretada por João Perry), nem pelo facto de acentuar o carácter hitleriano do capitão Lobo (ao qual se acrescenta um emblemático monóculo) — estamos aqui a um nível de

uma certa superficialidade de referências. O que mais importa é o facto de o filme *mostrar* (sem nunca *demonstrar*) que a instituição militar (pelo menos, *certas concepções* da instituição militar) tende a criar *a imagem de Pais fictícios e flácidos*, pequenos ídolos *de pés de barro* (valor, entre outros, dos planos de botas do Tenente Sanches).

Expliquemos melhor. Toda a novela de David Mourão-Ferreira parece viver do *regime de concorrência* que metaforicamente se vai estabelecendo entre o quartel como sede da instituição militar e o quarto de Maria da Luz/Lucília como posto de comando de operações de sedução conduzidas *segundo as regras da mesma instituição militar*. Na relação com Henrique, é ela quem decide «tomar doravante o comando das operações». Os telefonemas de Maria da Luz/Lucília mantêm-no «num estado de permanente alerta» (daí o valor irónico dos gritos de alerta que ecoam pela noite do quartel). E, por fim: «Não havia dúvida: a Lucília tomara o comando das operações; e não passava de um subalterno: competia-me esperar que fosse dada a ordem de ataque — e, entretanto, manter em boa disciplina o rebelde pelotão dos meus sentidos. É claro que não deixava de haver vantagens naquelas idas ao Arcádia; eram mais do que um estímulo: eram um treino, um exercício. Todos sabem, porém, que não há carreiras de tiro, por mais bem apetrechadas, que possam satisfazer o apetite de uma batalha a sério». É aqui que vale a pena sublinhar alguns pontos da adaptação de Fonseca e Costa: em particular, aquele efeito de *raccord* que resulta da passagem de uma águia hitleriana que está na secretária do capitão Lobo para uma águia que parece presidir ao encontro num parque de Henrique com Maria da Luz/Lucília. É que essa mesma águia está no texto (embora

noutro contexto): quando o narrador diz de Maria da Luz/Lucília, na segunda cena de cama, que ela «por vezes, pretendeu ser águia; e que fosse eu o réptil». O que se depreende do *raccord* entre os dois planos do filme é que *estão aqui duas águias em competição*: de um lado, a águia da instituição militar levada ao seu delírio (a do capitão Lobo), do outro, a águia da perversidade (a de Maria da Luz/Lucília).

É este espaço de concorrência, nunca explicitado, mas em cada instante presente, que confere ao filme um tipo de humor inteligente e sagaz a que não estamos muito habituados. Digamos muito claramente que *Sem sombra de pecado* (título que sublinha ironicamente a dimensão perversa da personagem) é um filme sobre *a fragilidade de todos aqueles que pretendem ocupar o lugar do Pai* (chefes militares, pais despóticos, maridos austeros) perante a força destrutiva de uma *instância de perversão*. E é aqui que Fonseca e Costa teve uma ideia interessante: a de inventar uma última cena em que Henrique surge *no lugar do tenente Sanches* — tanto como chefe militar como enquanto pai-fantoches. Em certa medida, a personagem marialva (que aqui, na notável interpretação de Mário Viegas, reaparece num tom completamente diferente, num registo de perplexidade e desamparo: o protagonista vive num espaço marcado *pelo pai ausente* e é ele próprio desfeitoado pela irreverência da irmã mais nova) entra no último patamar da sua degradação (neste aspecto, *Sem sombra de pecado* continua o *Kilas*).

Escreveu um dia Jacques Lacan, num texto introdutório a *O despertar da primavera* de Wedekind: «La femme comme version du Père ne se figurerait que de Père-version. Comment savoir si, comme le formule

Robert Graves, le Père lui-même, notre père éternel à tous, n'est que Nom entre autres de la Déesse Blanche, celle à son dire qui se perd dans la nuit des temps, à en être la Différente, l'Autre à jamais dans sa jouissance, — telles ces formes de l'infini dont nous ne commençons l'énumération qu'à savoir que c'est elle qui nous suspendra, nous».

Texto que se revela particularmente pertinente em relação ao filme que analisamos. Porque a concorrência entre a águia militar e a águia-fêmea é, no fundo, o jogo de competição *entre duas versões do Pai*, e, por isso, abre *o espaço de perversão* que Maria da Luz/Lucília faz incidir sobre o quartel e os seus ocupantes. Porque Maria da Luz/Lucília, na própria indecisão do seu nome e da sua figura, se propõe como a Diferente (a Outra para sempre na sua fruição). E ainda, como todo o filme revela em imagens convincentes, Maria da Luz/Lucília é a própria *figura da claridade*: «O nome, envolto, no traje que descrevera — o *tailleur* de linho, branco! —, sugeria uma límpida imagem».

Por outras palavras, a Deusa branca.

A Estrangeira

de João Mário Grilo

estreado em Lisboa, a 4 de Março de 1983

«Vai devagar, não corras, pois onde tens que ir é a ti só! Vai devagar, não corras, que o menino do teu eu, recém-nascido eterno, não te pode seguir!»

Juan Ramón Jiménez

Comecemos pelo título: *A Estrangeira*. O filme de João Mário Grilo, que parece sempre cuidadosamente

premeditado, deixa-nos na indecisão: *quem é a estrangeira?* A hipótese mais provável diz-nos que se trata da mãe de André (Carole Courtoy) — abandonada, perdida, enclausurada numa casa de uma praia portuguesa. Mas *estrangeira* é também Eva (Teresa Madruga), a jovem da colónia de férias que surge inesperadamente, atravessa a vida de um André fatigado (Fernando Rey), e parte, numa certeza inevitável, para os lados do mar: *estrangeira* de vários modos, quer pelo seu estatuto, cuja lógica é estranha a toda a vida de André, quer pelo seu recorte fantasmático no arrebatamento do passeio nocturno (os arredores do amor — o que importa), quer ainda pela loucura a que ela se prende através da história da mãe. Mas *estrangeira*, e de certo modo *estranha*, é também a ama (Ana, no filme *Maria de Medeiros*), a quem a mãe de André confia o filho, numa cena inquietante e ambígua, em que um certo halo tenebroso rodeia a imposição que ela faz a André de ter de escolher alguém exterior a ela própria.

Poderíamos dizer que, na vida de André, *a estrangeira consiste em qualquer figura de mulher*, e que o que o filme nos narra é precisamente esse *percurso das modalidades de estranheza que na mulher se configuram*.

Temos aqui duas linhas de articulação espacial: por um lado, a oposição entre a casa (clausura) e o mar (ilimitado). A casa é um espaço de inacção e memória, habitado por gestos repetidos ou obsessivos, reforçados na sua obsessão pela dominância das cores, o amarelo e o cor-de-laranja (modulações de frustração e do desejo). O mar é o lugar possível *donde a estranheza vem*: a plenitude e a queda. Elemento de transição, a janela adquire uma função importante: e um dos aspectos mais curiosos do filme é o modo como João Mário Grilo conseguiu filmar

as janelas com o suplemento de uma presença *off* (mãos, olhar), que pressentimos numa espécie de respiração rasurada (veja-se o plano final): *alguém está atrás da janela*.

Mas há uma segunda dualidade espacial: a que se distribui entre um *espaço da mãe* (que engloba a oposição anterior: a ambivalência mar / casa) e o *espaço do pai*. O pai (Diogo Dória) está quase sempre ausente, mas é-nos apresentado numa espécie de distorção corporal: seja nos planos dos pés (no genérico, na cena da caça), seja na sequência em que o seu rosto se avoluma e debruça sobre nós numa ameaça latente. O espaço do pai é feito de secura, aridez e, sobretudo, *predação*: avidéz económica, ferocidade animal. Esse o sentido de uma imprevista cena de caça, em paisagem inteiramente diferente (espaço do interior), sequência que sucede, numa conjugação enigmática, à morte da mãe e ao naufrágio nocturno.

Que o filme se desenrole quase sempre na órbita do espaço materno não deixa de ter consequências em relação ao seu ritmo; é a dimensão contemplativa, extática, deambulante, horizontal, algo adormecida, algo embalada, algo amolecida (para o que contribui uma espécie de representação *flácida* da parte de Fernando Rey). Quando essa apatia parece contagiar o próprio filme, e quase o entorpecer, surge, também definida pela sua capacidade, a personagem da mulher de André (Simone de Oliveira): e aqui há um sobressalto, um relançamento da energia do filme, embora à custa do próprio equilíbrio pessoal de André (daí o copo partido). A personagem composta por Simone de Oliveira *vem claramente do lado do mundo do pai*, é a figura castradora por excelência, inevitavelmente traumática para um André inseguro. O que este reivindica é *uma outra forma de acção*, que, sem suprimir a energia, lhe

confira uma *dimensão pacificante*. e será Eva, nome que em si mesmo contém um valor inaugural.

Há, portanto, um itinerário muito claro na construção de *A Estrangeira*: seguimos uma personagem, André, em dois períodos da sua vida em que se manifesta o seu esforço para se libertar de um espaço materno através da construção / invenção / revelação de um espaço-outro (daí a força da paisagem *litoral*), que, no entanto, deverá ser a re-produção do espaço recusado. E daí a tensão em que o filme se move, a sua ambivalência constante. Mas, por outro lado, daí também a *não-histerização que caracteriza o filme*, numa espécie de obediência à própria passividade da mãe.

Exemplar de tudo isto é, por exemplo, numa das admiráveis sequências do sótão (registo musical — para o que contribui a belíssima música de António Victorino de Almeida — da memória condensada nos objectos abandonados), a imagem da fotografia da mãe e do filho, com o vidro da moldura quebrado. Há uma espécie de violência cicatrizada que, pelas linhas de corte que dilaceram silenciosamente a imagem, suscita um nó indefinível de convulsão sexual. Todo o filme parece ser a repetição disto.

André percorre assim o espaço que vai da mãe a Eva. Como etapas intermediárias, temos Ana, a ama, escolhida por indicação da mãe (ela será a tua mãe na minha ausência), e que assume, na sequência do funeral, o lugar privilegiado de quem está *na perspectiva da mãe*; e temos, com toda a carga negativa, a mulher de André.

Particularmente importante é a cena em que a mãe conta uma história infantil a André, pontuada por beijos e abraços. O excesso da reivindicação de André (mais

beijos!) leva à queda da mãe (doença, morte). Aqui, André salta (este salto tem uma intensidade notável) para os braços de Ana, proclamando a sua culpa. A passagem está assegurada: da mãe à ama.

Mas a violência aqui inscrita repete-se noutros lugares: e temos então o naufrágio nocturno e os corpos na praia; e temos também o pote partido no jogo da feira (aqui a imagem *dá claramente a ver o vazão*), para não falarmos já do simbolismo demasiado explícito da ave ferida.

A serenidade é reconquistada através de Eva. Também ela conta histórias, também ela sabe conduzir através da noite, também ela sabe compreender as personagens feridas ou desajeitadas (veja-se a narrativa do modo como conheceu o seu actual namorado). A relação com Eva passa por uma sexualidade descrispada, camuflada, mas apática, mais propensa para os arredores da ternura do que para a crueldade dos encontros: a *predominância da horizontalidade* na cena de cama entre Eva e André constitui a representação disso (valor do peito como espaço de acolhimento, na medida em que André adquire aqui uma função maternal para o desamparo da infância de Eva; e dispersão dos olhares suspensos de memórias diferentes).

A sequência final, no seu alegorismo algo incomodativo, vem dizer-nos como *é inevitável o abandono da casa*. Mas a paz provisoriamente reencontrada no enredo com Eva não pôde conduzir a uma identificação entre o André-criança e o André-adulto. Um olhar *ausente* da perspectiva da janela institui o vértice de um doloroso triângulo. É para esse olhar que um último apelo se dirige.

O segundo filme de João Mário Grilo (o primeiro, *Maria*, é uma experiência interessante, mas obviamente limitada nas suas condições de produção) tem alguns

defeitos fáceis de reconhecer. Em particular, dois, com algumas consequências laterais: em primeiro lugar, um excesso de personagens que tendem a *desconcentrar o núcleo fantasmático da obra*; em segundo lugar, e talvez até como consequência disto, *um trabalho deficiente na direcção de actores*. Há como que uma desproporção entre o esforço investido no filme *enquanto concepção* (sente-se que o filme foi cuidadosamente *pensado-em-imagens*) e um muito menor empenho em atenuar as inevitáveis resistências de um material (coisas e pessoas) que é, por vezes, relutante à concepção prévia. Contudo, sente-se, nas qualidades e nos defeitos, que o cinema português ganhou aqui *novas dimensões*.

Ana

de António Reis e Margarida Martins Cordeiro

Poder-se-á pensar que *Ana* repete *Trás-os-Montes*. Porque algumas das características do cinema de António Reis e Margarida Martins Cordeiro serão facilmente reconhecidas neste segundo filme. E, sobretudo, porque o mesmo isolamento altaneiro desta obra em relação a todo o resto do cinema se volta a verificar. De facto, *Trás-os-Montes* e *Ana* constituem uma espécie de *território solitário* no interior do cinema contemporâneo. E assumem essa condição num gesto enredado de modéstia e de orgulho.

Ana é um filme mais desprotegido do que *Trás-os-Montes*, e, ao mesmo tempo, mais ambicioso. Em *Trás-os-Montes*, tínhamos ainda um suporte referencial (uma província portuguesa) que poderia justificar a obra realizada. Com *Ana*, o filme deixa aparentemente de ter objecto. A metafísica, que anteriormente passava em

contrabando, é agora o campo único de exploração. Partindo de um movimento compartilhado para ir à descoberta do homem português, António Reis e Margarida Martins Cordeiro desembocam numa espécie de música que tem por único intuito *cantar o homem em geral*, a sua relação com a terra, a sua relação com o nascimento e a morte.

Há aqui uma história, mas o espectador, suspenso da força íntima de cada sequência, dificilmente consegue entrever qualquer trama narrativa. Pelo contrário: a única forma de entrar neste filme é olhar cada imagem como se à transparência nela se viesse inscrever a fórmula explicativa do mistério das coisas. A violência deste cinema resulta de uma tal tensão: há um enigma que se tornou tão concreto, tão nítido, tão visível, tão habitável, que a sua decifração não poderá ser adiada. E, no entanto, o filme é todo ele uma interminável mudez. A única sequência em que as personagens falam abundantemente, dissertando sobre as formas de barcos antigos, é, na sua erudição injustificável, no seu discurso sem objectivo, uma outra forma de silêncio.

Um crítico (João Lopes) privilegiou o título para encontrar nele uma chave: de facto, enquanto pessoa, Ana, a mãe Ana, a avó Ana, Ana enquanto saber, Ana enquanto ternura discreta, Ana enquanto dureza assumida, Ana abstracta e misteriosa como o olhar de um animal, constitui o eixo do filme. Mas o que importa acima de tudo é o facto de o significante *Ana* parecer dizer, na sua concisão, a harmonia inerente a todas as coisas, o equilíbrio entre o princípio e o fim, a vida como travessia entre o mesmo e o mesmo, a sagesa imemorial do barco.

Alguns dirão que estamos perante um filme *poético*. Mas a poesia é aqui ainda uma metáfora. Ana é a poesia — a imagem pesada, maciça, telúrica, da poesia. Mas a poesia é Ana. Esta reversibilidade é que constitui o ponto fundamental. Não há cifra a encontrar. Não há mistério a dissipar. Há apenas a evidência de que *tudo está em tudo*, de que a poesia está em Ana, de que Ana está na poesia, de que Bach está num pinheiro, de que o mercúrio ou a luz estão em Rilke — e, por conseguinte, qualquer tentativa de explicação, qualquer hermenêutica redutora, qualquer chave dos sonhos, qualquer psicanálise do espaço, são ainda mutilações de uma realidade que apenas se sustenta no canto do seu interminável balanceamento: cada plano deste filme é apenas o eixo provisório dessa reversibilidade sem fim.

Isto poderá contribuir para compreender o modo de filmar de António Reis e Margarida Martins Cordeiro. Eles partem da convicção de que todos os planos de *Ana* devem repetir a secreta harmonia que constitui o transparente tecido da vida. Daí que os realizadores procurem sempre dar forma a uma *dialéctica interior* que é feita de *jogos de compensações* entre as várias formas presentes nas imagens, entre as várias cores, entre os vários sons, entre os vários movimentos, entre as várias zonas de fechamento e os vários lugares de abertura em que cada imagem se articula com as outras imagens. O filme no seu todo é fundamentalmente *a expansão desta dialéctica interior*. Mas, na medida em que vive sempre nesta interioridade, o filme, continuamente debruçado sobre as mais elementares e óbvias realidades materiais, acaba por se erguer face a nós como uma entidade abstracta, uma visão metafísica, um universo outro, tão puro quanto rarefeito. Há nestas

imagens de um quotidiano humilde uma aridez implacável. É daí que sopra o orgulho destas terras distantes. E também a desmesura deste cinema definitivamente absorto em si mesmo.

Ana significa harmonia, mas também cisão, distância insuturável do mesmo ao mesmo. E, por isso, necessidade de transporte para cobrir todas as distâncias. A conversa sobre barcas tem essa função: *abrir um fundo metafórico* sem contornos precisos — na medida em que, utilizando-se a metáfora do transporte, se deve ter em conta que o transporte é a essência da própria metáfora. *Ana* é, por um lado, o cosmos. Mas é, ao mesmo tempo (e nesta simultaneidade reside a sua força), o caos. A origem não é apenas harmonia, mas vento demencial. O sono não é apenas repouso, mas queda e confusão. O leite converte-se em sangue (são os dois pólos que sustentam o filme). Estamos, como diria Rilke, perante «o círculo da evolução total» — o que é indescritível: «Mas isto: conter a morte, / a morte toda, ainda *antes* da vida, tão / docemente contê-la e não ser mau, / isto é indescritível». Ou, se preferirem, isto é *Ana*.

A ilha dos amores
de Paulo Rocha

A ilha dos amores começa por ser a biografia do escritor Wenceslau de Moraes, que foi para o Oriente e acabou por morrer, em circunstâncias algo misteriosas, no Japão. O filme é uma co-produção luso-japonesa e corresponde à própria obsessão do autor pelo mundo oriental. Daí talvez que tenha sido um projecto elaborado ao longo de

mais de dez anos, numa espécie de obstinação apaixonada que só as grandes obras justificam.

Salientamos, em segundo lugar, que a figura de Wenceslau de Moraes é incarnada pelo actor Luís Miguel Cintra num dos mais belos trabalhos de interpretação de todo o cinema contemporâneo. Porque Luís Miguel Cintra não se limitou a interpretar, *deixou-se alterar*, vai-se transformando aos olhos do público, na idade, nos gestos e na voz, mas, sobretudo, no que poderíamos designar como *o rosto interior* que uma certa impassibilidade vai traçando. Quer dizer que o actor acabou por ser envolvido no movimento passional que parece mover o autor.

Se o comentário do filme deve começar por assinalar estes dois *gestos desmesurados* do autor e do actor, a razão é simples: eles dão-nos a medida do que neste filme está em jogo. Por outras palavras: situam-nos na *gravidade* do empreendimento que diversas invocações e rituais vão instituindo. Porque *A ilha dos amores* não é uma biografia (digamos mesmo que o estatuto de escritor de Wenceslau de Moraes se esbate inteiramente), nem uma análise de um processo de aculturação, com todo o folclore que lhe é inerente (a dimensão oriental nunca é exibida, mas é algo para onde deslizamos, algo que nos atrai), nem mesmo um retrato de um Portugal crepuscular que apenas encontra comprazimento em esforçados exercícios de frustração — embora tudo isto esteja lá, é claro. *A ilha dos amores* é fundamentalmente uma obra em que *o que nos atrai se retrai*, abrindo clareiras que nenhuma nomeação consegue designar. O Oriente é aqui a figura dessa atracção/retraimento, que vai desenhando um itinerário de mortes, que são, por um lado, morte dos objectos amados, mas, por outro lado, e acima de tudo, *morte do*

sujeito através dessas mortes, e, por isso, ele acaba por atravessar, incólume, isento, inacessível, a sua própria morte. O que há de admirável neste filme é o modo como ele produz *a força da alteridade* que nos implica nesse espaço de atracção/retraimento. Porque essa alteridade, se começa por ser a alteridade do Oriente que todo o Oriente nos é, faz desse Oriente *uma metáfora de todas as alteridades possíveis*: é por isso que ele exige a *alteração* do filme ao longo dos treze anos em que ele foi existindo na mente do seu autor, é por isso que ele impôs ao actor Luís Miguel Cintra a *alteração* física no seu trabalho de representação, é por isso que o próprio filme se vai *alterando* sucessivamente em função das várias artes que o *atraem* (a pintura, o teatro, a dança, a ópera, a música, a literatura). A alteridade é aqui *o espaço do outro* em que o sujeito *cai fora de si*: a escrita, o amor, o Oriente, a morte. O que sentimos de grave nesta obra resulta do *jogo ilimitado desta metaforicidade*.

Consideremos algumas cenas de *A ilha dos amores*:

— a cena de amor entre Wenceslau e Isabel (Clara Joana), em montagem alternada, com as vociferações do pintor inválido, marido de Isabel, que, à janela, declama a sua cólera contra a decadência da Pátria; a sequência organiza-se em torno da duplicidade das palavras do pintor (Jorge Silva Melo) em relação a Isabel e à Pátria;

— a sequência do banho de Oyoné e Wenceslau («alguém pediu que lhe conservasse a vida e eu não satisfiz o seu pedido; apertou-me as mãos num esforço derradeiro, e deixou-se morrer»), toda ela vista através de um espelho redondo;

— em Kobe, Oyoné, doente, está deitada, e Isabel-Vénus intervém na cena numa constante presença/ausência (mas Ko-Haru dialoga com ela);

— a cena da morte de Ko-Haru desenrola-se toda num quarto de hospital inventado no interior do cenário do Museu Militar, com vitrinas e redomas servindo de mesas.

Ora a relação que se estabelece entre mulher/pátria, cena no espelho/ exterior ao espelho, Oyoné doente/ Isabel-Vénus, morte de Ko-Haru/Museu Militar, para darmos apenas alguns exemplos, abre em cada sequência *uma linha de fuga* que funciona como o *pólo de alteridade* em que a imagem se vai *alterando*. Daí que o *movimento de paixão* que arrebatava todo o filme se re-produza ao nível mais reduzido de cada sequência.

Mas o essencial é a *utopia* que se configura no ponto de convergência destas sucessivas linhas de fuga: a ilha dos amores, precisamente, ou, se quiserem, *essa imagem de inadiável harmonia* que percorre todo o filme: o Oriente é uma lenta aprendizagem de conviver com os mortos, é esse deslizar sem ruído para o nada e «no chão sumir-se como faz um verme» (eis a lição da morte de Wenceslau), mas tudo ensinado em dança e pacífica alegria: «se todos são loucos, quem não dança é que perde».

A ilha dos amores — será necessário dizê-lo? parece que sim... — é uma das grandes obras do cinema português. Poderíamos tentar demonstrá-lo numa contabilidade elemento a elemento: e teríamos então de falar da espantosa inteligência do texto de Luíza Neto Jorge, e da revelação da escrita de Wenceslau de Moraes, incorporada como texto do filme, e não como texto existindo exteriormente ao filme; ou do grande apuro de quase toda a interpretação, com particular menção para o trabalho de Luís Miguel Cintra, e ainda o dos intérpretes japoneses, o de Jorge Silva Melo, e, em menor grau, o de Clara Joana (talvez um dos pontos mais frágeis do filme); ou a invulgar

beleza dos cenários; ou a complexidade interminável de uma banda sonora que constitui uma verdadeira partitura interior à imagem; ou a qualidade surpreendente da fotografia, sobretudo na parte japonesa. Mas tudo isto, que é uma soma, poderá deixar na sombra outra coisa, que é *a tal desmesura* do projecto de Paulo Rocha, que faz de *A ilha dos amores* uma dessas experiências apaixonantes em que tudo se suspende subitamente porque tudo parece estar em causa.

III / PARA NÃO CONCLUIR

O moderno cinema português surge com a geração de 60 (em parte constituída pelo chamado «grupo do Vává»). A ela pertencem nomes de orientação tão diversa como os de Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos, João César Monteiro, António da Cunha Telles, Paulo Rocha, Faria de Almeida, Ernesto de Sousa, Manuel Costa e Silva, Fonseca e Costa, Sá Caetano ou António de Macedo. Como é evidente, Manoel de Oliveira, anterior e posterior a esta geração, tem um papel determinante ao cruzar-se com ela (mas o inverso também está certo: na medida em que se trata de um conjunto de cineastas e críticos, a geração de 60 tem uma influência decisiva no trabalho de Manoel de Oliveira).

As principais figuras desta geração estudaram cinema em Paris ou Londres e voltaram com o desígnio de inventar *um novo cinema português*. Com Ernesto de Sousa e *Dom Roberto*, pós-se em prática uma forma original de produzir um filme. Porque Ernesto de Sousa, através do cineclubes e da revista *Imagem*, lançou a ideia de uma Cooperativa do Espectador capaz de suportar a produção de *Dom Roberto*. Verifica-se neste caso como os cineclubes e a imprensa tiveram uma função muito importante na criação de

diferentes condições de trabalho. Desde 1955 que os Cineclubes constituíam uma frente relativamente homogénea de intervenção e de luta (simultaneamente cultural e política). Certas revistas, como a *Imagem*, vão desenvolvendo o espaço de uma sensibilidade mais exigente em relação ao cinema. Por outro lado, o trabalho que se começou a desenvolver em torno da Televisão (onde participaram, entre outros, Fernando Lopes e Artur Ramos), e a partir de projectos de Cinema Educativo, permite o adestramento de novos cineastas. Também o incremento da actividade publicitária contribuiu para criar ocasiões de trabalho no campo do cinema.

A primeira fase do moderno cinema português está ligada ao regresso de António da Cunha Telles e à criação das «produções Cunha Telles», iniciativa arrojada que esteve na base de filmes de Paulo Rocha, António de Macedo, Fernando Lopes, Carlos Vilardebó ou Manuel Guimarães. Contudo, Cunha Telles, enfrentando dificuldades crescentes, acabou por desistir do seu papel de produtor. No final dos anos 60, o Cineclube do Porto realizou uma Semana do Novo Cinema Português, o que serviu de pretexto para uma reunião da esmagadora maioria dos profissionais de cinema em que se discutiu a conjuntura e as perspectivas que se vislumbravam para a sua transformação. Desses debates saiu um texto, que teve o título de «O ofício de cinema em Portugal», que permitirá posteriormente solicitar junto da Fundação Calouste Gulbenkian novas modalidades de apoio à produção nacional. Entramos assim no que constitui a segunda fase do nosso moderno cinema: ela está ligada à política cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, à publicação da Lei 7/71, e correspondente criação do Instituto Português

de Cinema, ao aparecimento de novas fontes de receita provenientes de um adicional sobre o preço dos bilhetes, à formação do Centro Português de Cinema a que pertencem grande número de cineastas, e ao aparecimento da Escola Piloto de Cinema do Conservatório Nacional sob a responsabilidade de Seixas Santos.

Uma terceira fase corresponde ao conjunto das alterações propiciadas pelos acontecimentos de 25 de Abril de 1974: trata-se de um período extremamente confuso e complexo, onde se chocam e digladiam concepções muito diferentes quanto à actividade cultural e ao papel do cinema na sociedade. Em dada altura, defrontava-se uma concepção estatizada de cinema, em torno de um plano de unidades de produção, e uma concepção não-estatal do cinema, organizada a partir de Cooperativas (note-se que não é possível caracterizar os dois campos em termos simplistas de «esquerda» e «direita»). Destes confrontos, que chegaram a atingir proporções dramáticas, resultou uma enorme instabilidade dos centros de decisão, cujas consequências não foram ainda inteiramente debeladas. Ao mesmo tempo, instalava-se a ideia de um cinema militante, capaz de intervir em campanhas de esclarecimento e de doutrinação política. A ela estava associada a obsessão de captar a verdade imediata dos acontecimentos, de recolher a fala durante longos anos recalcada do povo português, de promover movimentos de alfabetização filmica, de descobrir a realidade esquecida do mundo rural e a riqueza etnográfica da nossa cultura (trabalha-se num projecto colectivo de Museu da Imagem e do Som, onde surgem obras de António Reis, Costa e Silva, Fernando Lopes, Noémia Delgado, etc.). Como é óbvio, empreendimentos deste tipo apostavam na criação

de estruturas alternativas de distribuição e exibição. Pouco a pouco, a realidade política e a resistência das estruturas tradicionais reconduziram os trabalhadores de cinema a projectos mais tradicionais e adequados às circunstâncias existentes. A participação progressiva em Festivais internacionais, e o reconhecimento, através de críticas e consagrações diversas, da originalidade e qualidade do nosso cinema, estão na origem da reconversão de certos projectos de índole mais «revolucionária» em iniciativas mais acentuadamente «esteticistas» (sem que haja nestes termos qualquer conotação positiva ou negativa), e do surgimento de um clima mais estimulante e acolhedor. Em certa medida, o cinema português passa a ser objecto de atenção cultural, e não apenas de benevolência irónica. Os encontros que anualmente se têm verificado no âmbito do Festival de Cinema da Figueira da Foz contribuíram para desenvolver um espaço de visão crítica, e de debate com o público, de importância considerável para a formação de uma consciência cultural no domínio do cinema.

Podemos dizer que, no termo deste processo, se criou uma *imagem do cinema português* com inegável cotação internacional e evidente receptividade interna de certos sectores do público (enquanto outros, como é evidente no caso de Manoel de Oliveira, são cada vez mais pressionados pelo peso das referências estrangeiras, que acabam por aceitar de bom ou mau grado). Essa imagem, que em determinada altura se poderá tornar limitativa, e mesmo incomodativa, aponta para um cinema que, em termos muito superficiais, se poderá caracterizar como «intelectual» e «literário».

Num livro intitulado *De la littérature au cinéma* (A. Colin, 1970), Marie-Claire Ropars-Wuilleumier coloca o problema do seguinte modo: «Um filme pode ser literário pelo seu tema, o seu público, o seu realizador, o que tem uma significação mais sociológica do que propriamente estética; pode também ser literário pelo que vai buscar a romances ou peças, eternas traições de uma hipoteca a que se deverá pôr termo; pode também ser literário pela injeção forçada de processos literários nas componentes da expressão — fala ou mesmo imagem.» E a autora acrescenta algo de particularmente importante: «Mas se ‘literário’ significa então, e com razão, anticinematográfico, não resulta daí que a recíproca seja verdadeira, e que o cinema esteja eternamente condenado a ‘ser cinema’.» E Ropars-Wuilleumier concluía deste modo: «Confesso claramente que o meu interesse vai menos para a tradição do cinema mudo ou do cinema americano do que para as tentativas de arrancar o cinema ao determinismo das suas origens puramente visuais para promover nele a ordem da escrita.» (pág. 7)

Neste sentido preciso, podemos dizer que o cinema português, a partir de Manoel de Oliveira, e também de um filme como *Uma abelha uma chuva* de Fernando Lopes (1971), é de facto um *cinema literário: trata-se de encontrar uma ordem de escrita fílmica* equivalente a uma *ordem de escrita literária*. Algures, na sua *Teoria Estética*, Adorno formula as coisas em termos mais nítidos: «as obras de arte só falam na medida em que são um texto escrito». O interesse, o risco, a aridez, a coragem, a força, a inovação, do actual cinema português resultam, em grande parte, do modo intransigente como se tem proposto *como escrita*. Por isso, fala. Mesmo que essa fala possa não ser imediatamente

reconhecida — é esse o preço da não-contemporaneidade que define o trabalho da arte.

E talvez aí esteja a chave para o enigma da atenção que os nossos filmes têm despertado nos meios culturais estrangeiros. Numa época em que o cinema que se vai fazendo por esse mundo fora tende, como diz Pascal Bonitzer, a abandonar «a possibilidade metafórica vertical da montagem» para ficar na «metonímica narrativa, na visão óptica em que cem elefantes valem cem elefantes», e em que se verifica «uma redução sistemática, segundo a metonímia narrativa, dos poderes do grande plano e da montagem», levando o cinema a «estabilizar-se em plano médio» (Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Gallimard, 1981, pp. 32-33), vemos que o cinema português, até porque não tem cem elefantes disponíveis, vai surgir como *uma forma de resistência à normalização metonímico-televisiva da linguagem fílmica*. De certo modo, o cinema português é o modo inteligente como alguns cineastas souberam contornar *a impossibilidade de se fazer um cinema normal* entre nós. Mas essa impossibilidade do cinema só aparentemente constituiu uma fraqueza — na medida em que alguns, os mais sagazes, a souberam transformar em força. Temos assim um *cinema impossível* que se desloca incessantemente para o espaço de outra coisa — e, neste devir, se equilibra, e precipita, face ao mais oculto de si mesmo.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

1. *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa
2. *Mudar de vida* de Paulo Rocha
3. *Belarmino* de Fernando Lopes
4. *Domingo à tarde* de António de Macedo
5. *O Cerco* de Cunha Telles
6. *O Passado e o presente* de Manoel de Oliveira
7. *O Recado* de Fonseca e Costa
8. *Uma abelha na chuva* de Fernando Lopes
9. *Perdido por cem...* de António-Pedro Vasconcelos
10. *A promessa* de António de Macedo
11. *A Sagrada Família* de João César Monteiro
12. *Meus Amigos* de Cunha Telles
13. *Brandos Costumes* de Seixas Santos
14. *Benilde ou a virgem-mãe* de Manoel de Oliveira
15. *Os demónios de Alcácer-Kibir* de Fonseca e Costa
16. *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Martins Cordeiro
17. *As ruínas no interior* de Sá Caetano
18. *Nós por cá todos bem* de Fernando Lopes
19. *Veredas* de João César Monteiro
20. *A Santa Aliança* de Eduardo Gêada
21. *A fuga* de Luís Filipe Rocha
22. *Nem pássaro nem peixe* de Solveig Nordlund
23. *A guerra do Mirandum* de Fernando Matos Silva
24. *Kilas, o mau da fita* de Fonseca e Costa
25. *Cerromaior* de Luís Filipe Rocha
26. *Oxalá!* de António-Pedro Vasconcelos
27. *Bom povo português* de Rui Simões

28. *Passagem ou a meio caminho* de Jorge Silva
29. *Silvestre* de João César Monteiro
30. *Francisca* de Manoel de Oliveira
31. *A guerra do Mirandum* de Fernando Matos Silva
32. *Um S Marginal* de Sá Caetano
33. *Ana* de António Reis e Margarida Martins Cordeiro
34. *A ilha dos amores* de Paulo Rocha

ÍNDICE DOS REALIZADORES ESTUDADOS

ANTÓNIO, Lauro.....	112-115
BOTELHO, João.....	124-128
CAETANO, José de Sá.....	72-75, 134-138
CORDEIRO, Margarida Martins.....	69-72, 147-150
COSTA, José Fonseca e.....	33-36, 66-69, 99-102, 138-142
GEADA, Eduardo.....	85-87
GRILO, João Mário.....	142-147
LOPES, Fernando.....	20-21, 36-40, 76-79
MACEDO, António de.....	22-24, 44-46
MELO, Jorge Silva.....	117-120
MONTEIRO, João César.....	49-51, 79-81, 121-123
NORDLUND, Solveig	90-93
OLIVEIRA, Manuel de.....	29-33, 59-62, 93-98, 128-132
REIS, António.....	62-65, 69-72, 147-150
ROCHA, Luís Filipe.....	87-89, 102-107
ROCHA, Paulo.....	17-19, 25-26, 150-153
SANTOS, Alberto Seixas.....	55-59
SILVA, Fernando Matos.....	46-49, 132-134
SIMÕES, Rui.....	115-117
SOUSA, Ernesto de.....	15-17
TELLES, António da Cunha.....	27-29, 52-55
TELES, Luís Galvão.....	81-85
VASCONCELLOS, António-Pedro.....	40-44, 107-112